

Abschlussarbeit

zur Erlangung des Magistra Artium
im Fachbereich Neuere Philologien

der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Institut für Romanische Sprachen und Literaturen

Thema:

Kulturelle Differenz und sprachliche Hybridität am Beispiel des Chicano Hip-Hop

1. Gutachterin: PD Dr. Eva Gugenberger
2. Gutachterin: PD Dr. Sabine Hofmann

vorgelegt von: Julia Zinn
aus: Frankfurt am Main
Einreichdatum: 12.02.2009

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	4
----------------------------	---

Einleitung.....	5
-----------------	---

I Theorie

1 Kulturelle Differenz	12
1.1 Die kulturtheoretische Wende	12
1.2 Der <i>postcolonial turn</i>	16
1.3 Kulturelle Differenz.....	19
2 Hybridität.....	22
2.1 Hybridität Allgemein	22
2.2 Hybridität in den Kulturwissenschaften	28
2.3 Hybridität in den Sprachwissenschaften.....	32
3 Identität und Sprache	36
3.1 Identität und Sprache	36
3.2 Sprechen und Identität	39
3.3 Formulierung der These.....	43

II Gegenstand

4 Chicano Kultur	45
4.1 Der historische Hintergrund	45
4.2 Die Sprache.....	52
5 Hip-Hop als hybride Gegenwartskultur.....	57
5.1 Was ist Hip-Hop?	57
5.2 Hybridität im Rap	62
5.3 Die Chicano Rapszene.....	63
6 Methode.....	65
6.1 Die linguistische Analyse	65
6.2 Transkription	66
6.2.1 Gesamtanlage.....	66
6.2.2 Verbalen, paraverbalen, nonverbalen Bereich.....	66
6.2.3 Gesprächskorpus vs. Ereigniskorpus	67
6.3 Kritische Anmerkungen.....	67

III Analyse

7 Sprachanalyse	69
7.1 Sprachphänomene.....	69
7.1.1 Code-Switching	69
7.1.2 Code-Shifting.....	73
7.1.3 Code-Mixing.....	76
7.1.4 Intertwining.....	84

7.2	Sprachliche Markierungen.....	89
7.2.1	Lexikon	89
7.2.2	Phonetik	98
7.3	Hybrid!	100
Schlussbetrachtung		104
Bibliographie		110
Anhang		119
I	Transkriptionskonventionen	119
II	Biographie Chicano Rapper	120
III	Verzeichnis CD-Tracks	125
IV	CD-Material.....	126
V	Verzeichnis Transkriptionen.....	127
VI	Transkriptionen.....	128
VII	Verzeichnis Chicano Rapper	171
Eidesstattliche Erklärung.....		174
Curriculum Vitae		175

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Hybridantrieb in der Formel 1	25
Abb. 2: Konstruktionen von Teilidentitäten	37
Abb. 3: Bevölkerungszahl der Hispanics und Latinos in den USA – 2000	45
Abb. 4: Bundesstaaten der Vereinigten Staaten von Amerika.....	46
Abb. 5: Karte Mexikanisches Territorium – 1824	48
Abb. 6: Karte Mexikanisches Territorium – 1848.....	49
Abb. 7: Das Ende der CD. Ein Nachruf.....	56
Abb. 8: Schablonen-Graffiti „DisneyWar“	60
Abb. 9: Graffiti – con safos	60
Abb. 10: Graffiti – c/s	60

Einleitung

“What did you say?”...

I first heard the word *wachuseh* before I started school and learned English. For me, the word had always been Spanish. “This is better than *wachuseh*,” my father would say in Spanish and I would be impressed because he reserved the word for only the best. He never told me what it meant, but I knew. *Wachuseh* was a mythical Indian chief, perhaps an Aztec emperor, or at least the Indian chief on the red covers of school writing tablets. I could visualize him, tall, muscular, toasted brown with an Aztec feathered head dress, the epitome of perfection. (BURCIAGA 1993: 3-4)

Kultur- und Sprachkontakt ist seit jeher Bestandteil gesellschaftlichen Lebens. Der interaktive Austausch zwischen Menschen, Kulturen und Sprachen ist kein ausschließlich rezentes Phänomen postmoderner Gesellschaften oder gesteigerter Migrationsbewegungen. Dennoch scheint die gegenwärtige physische sowie virtuelle Mobilität kulturell-sprachliche Mischungsprozesse zu dynamisieren, die sich über geographische und nationale Grenzen hinweg setzen und in neuen Räumen Formen des Ausdrucks suchen. *Wachuseh* ist unter mexikanischen Immigranten in den USA eine populäre und weit verbreitete Phrase. Ihre ursprüngliche Bedeutung „what did you say“ wird hier zur Nebensache. Es ist vielmehr Ausdruck eines Lebens mit und in mehreren Kulturen und Sprachen, in dem neue Worte, Formen und Identitäten geschaffen werden. *Wachuseh* repräsentiert als sprachliche Mischform das, was längst zur Normalität geworden ist.

Thematik

Mehrsprachigkeit ist in den letzten Jahren in das Zentrum akademischer sowie politischer Diskurse gerückt. Die bislang homogene Gleichung von Sprache und Nation und das in der Linguistik lange Zeit dominierende Konzept der Homogenität von Sprache wurde einer längst überfälligen Revision unterzogen. Ethnologen, Kulturwissenschaftler, Soziologen, Linguisten und Literaturwissenschaftler fokussierten fortan jene Sprach- und Kulturmischungsprozesse, die infolge von Kolonialismus, Industrialisierung, Urbanisierung und Globalisierung hervorgerufen wurden. Die Konzeptualisierung neuer Beschreibungskategorien lässt sich breitflächig beobachten: *Culturas híbridas* (CANCLINI), *The Space in-between* (BHABHA), *Créolisation/Métissage* (GLISSANT), *Transkulturation* (WELSCH), *lengua sincrética* (HILL/HILL) oder auch *Literaturen ohne festen Wohnsitz* (ETTE). Ausgehend von

diesem Perspektivwechsel hat in der sprachwissenschaftlichen Forschung insbesondere das Konzept der „Hybridität“ Anwendung gefunden. Es wendet sich gegen eine strukturalistische, systemische Sprachauffassung und steht für eine affirmative, kreative Auffassung von Mehrsprachigkeit. Der Fokus liegt nicht mehr auf der dichotomischen Abgrenzung zweier Sprachsysteme, sondern richtet sich auf das Aufbrechen der Sprachpolaritäten und das Überschreiten von Sprachgrenzen und betont damit eben die Sprachbildungsprozesse, die in den dazwischen liegenden Räumen des Sprechens stattfinden. Die Innovation liegt nicht in der Existenz sprachlicher Heterogenität – denn die gab es schon immer – sondern in der Um- und Aufwertung von Mehrsprachigkeit als Mehrwert.

Forschungsstand

In kritischer Haltung gegenüber sprachlichen Purismus veröffentlichten HILL/HILL bereits 1986 ihr Werk *Speaking Mexicano. Dynamics of Syncretic Language in Central Mexico*. In dieser Studie zum Sprachkontakt zwischen Spanisch und Nahuatl (*mexicano*) in Mexiko führen sie die verschiedenen gemischtsprachigen Varietäten als *lengua sincrética* (äquivalent zum Hybriditätskonzept) zusammen. Sie unterstreichen vor allem die kreative Komponente des Synkretismus, durch die sich der Sprecher stetig neue Perspektiven schafft.

JÜRGEN ERFURT untersucht „Multisprech“-Varietäten ausschließlich im urbanen Migrationsmilieu postkolonialer Gesellschaften. Er markiert insbesondere die „soziale Emanzipation“¹ als eine der zentralen Komponente des Hybriditätskonzepts. Das von ihm herausgegebene Sammelwerk *Transkulturalität und Hybridität in der Frankophonie* (2005) umfasst vielschichtige Beiträge sprachlicher Mischungsprozesse im frankophonen Raum. Die empirischen Erhebungen sprachlicher Phänomene stellen die Basis für eine theoretisch orientierte Diskussion über Transkulturalität und Hybridität dar.²

Der Forschungsschwerpunkt von VOLKER HINNENKAMP liegt vorwiegend auf den sprachlichen Hybridisierungsprozessen der Zielgruppe jugendlicher Migranten, die bereits unter polykulturellen und multilingualen Bedingungen aufgewachsen sind. HINNENKAMP betont, „das Hauptaugenmerk (...) richtet sich allerdings auf die reaktive Entwicklung neuer sprachlicher, kultureller und identitärer Formen in der Auseinandersetzung mit der Mehrheits- oder der (Ex-)Kolonialgesellschaft: das

¹ ERFURT, JÜRGEN (ED.) (2005): *Transkulturalität und Hybridität. L'espace francophone als Grenzerfahrung des Sprechens und Schreibens*. Frankfurt/Main u.a.: Lang. S.31.

² Darin exemplarisch BUDACH, RENKE, HERR/UECKMANN, STEMMLER.

sprachliche wie identitäre Neue.“³ Die Beiträge des Sammelwerks *Sprachgrenzen überspringen. Sprachliche Hybridität und polykulturelles Selbstverständnis* (2005) untersuchen, wie sich unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen in teils asymmetrischen Kontaktsituationen verschiedene hybride Varietäten herausbilden und äußern. Die Fallstudien umfassen mischsprachliche Varietäten Migrantenjünglicher im vorwiegend deutschsprachigen Kontaktraum.

EVA GUGENBERGER knüpft das Konzept der sprachlichen Hybridität nicht ausschließlich an den Kontext gegenwärtiger multikultureller Migrationsgesellschaften, wie sie in „*Der ‚Dritte Raum‘ in der Sprache: Sprachkontakt und Hybridisierungsprozesse in der Romania*“⁴ zeigt. Darin untersucht sie die *Media Lengua* (Quichua/Spanisch), das *Cocoliche* (Spanisch/Italienisch) und das *Fronterizo* (Spanisch/Portugiesisch) anhand einer Typologisierung sprachlich hybrider Kontaktvarietäten. Ihre Studien ergründen vor allem die sprachliche Dimension identitärer Verortung in multilingualen und plurikulturellen Gesellschaften. In ihrem Aufsatz „*Sprache – Identität – Hybridität. Das Beispiel der Galicier/innen in Galicien und Argentinien*“ (2004) untersucht sie das komplexe Beziehungsgeflecht zwischen Sprache und Identität im Prozess sprachlicher Hybridisierung.⁵

Ausgangspunkt und Zielsetzung der Arbeit

Die hier vorliegende Arbeit ist eine soziolinguistische Studie über die hybride Sprachpraxis der Chicanos in den USA. Sie schreibt sich damit in den aktuellen Diskurs der Hybridität ein. Das Ziel dieser Arbeit ist die Darstellung und Analyse sprachlich hybrider Phänomene, die aus Hybridisierungsprozessen hervorgehen.

Das Untersuchungsfeld stellt der Chicano Hip-Hop dar. Die kulturellen Textproduktionen in musikalischer Form ermöglichen Einblicke in eine hybride Jugend- und Gegenwartskultur, welche die Bedeutung und Funktionen sprachlich hybrider Markierungen offen legt. Der Sprechgesang, auch Rap, dient hier als Gegenstand der linguistischen Analyse.

Methodisch erfolgt die Untersuchung durch eine Sprachanalyse im Sinne einer linguistischen Gesprächsanalyse. Die primäre Frage ist hierbei: Was tut der bi- oder multilinguale Sprecher?⁶ Und welche Funktion hat sein Tun? Dieser interpretative

³ HINNENKAMP, VOLKER/MENG, KATHARINA (EDS.) (2005): *Sprachgrenzen überspringen. Sprachliche Hybridisierung und polykulturelles Selbstverständnis*. Tübingen: Gunter Narr. S.11.

⁴ GUGENBERGER, EVA: „*Der ‚Dritte Raum‘ in der Sprache: Sprachkontakt und Hybridisierungsprozesse in der Romania*“, in: DOLLE, VERENA/ HELFRICH, UTA (EDS.): *Der „Spatial Turn“ in der Romanistik: Möglichkeiten und Grenzen seiner Anwendung*. München: Meidenbauer. (Noch nicht erschienen).

⁵ Vgl. hierzu auch GUGENBERGER, EVA (2006): *Migrationslinguistik. Akkulturation, Sprachverhalten und sprachliche Hybridität am Beispiel galicischer Immigranten und Immigrantinnen in Argentinien*. Habilitationsschrift. Universität Bremen. (Noch nicht publiziert).

⁶ Die weibliche Form ist in allen Ausführungen impliziert.

Ansatz dient der Verifizierung folgender Grundüberlegung: Die Wahl der Sprechform, also die Art und Weise, wie der Sprecher Sprachen und Varietäten gebraucht, kombiniert, mischt, separiert und neu kreiert ist Ausdruck seiner jeweiligen sozialen und kulturellen Identität. Der Grad der sprachlichen Hybridisierung ist ein wesentliches Indiz für die Positionierung des Individuums im plurikulturellen Raum, d.h. im Spannungsfeld der Kulturen. Die These lautet demzufolge: Hybrides Sprechen ist Ausdruck einer hybriden Identität, die verschiedene kulturelle und soziale Zugehörigkeiten in sich zusammenführt. Die Arbeit verfolgt im Rahmen des Hybriditätskonzepts keine sprachstrukturelle, sondern eine interpretative Perspektive multilingualen Handelns. Folglich steht der sprachliche Akteur im Zentrum der Beobachtung. Dementsprechend wird es hier nicht nur um linguistische Begriffsbestimmungen gehen, sondern maßgeblich um die Praxis, Funktion und Bedeutung des hybriden Sprechens im Rap.

Aufbau

Ausgehend von der formulierten Zielsetzung dieser Arbeit ergibt sich folgender systematischer Aufbau. Im ersten Teil der Arbeit (I Theorie) geht es um die theoretischen Grundlagen des Konzepts kultureller und sprachlicher Hybridität. In Kapitel 1 wird der Diskurs der kulturellen Differenz in seinem Ursprung (1.1), seiner Entwicklung (1.2) und seinem Ergebnis (1.3) dargestellt. Dieser Diskurs hat als Wende hin zu einer neuen thematischen, theoretischen und methodischen Ära die Voraussetzungen für das Konzept der Hybridität geschaffen. Hier werden die kulturtheoretischen Ansätze von HOMI K. BHABHA und STUART HALL herangezogen.

Kapitel 2 behandelt den Begriff der Hybridität in den unterschiedlichen Anwendungsfeldern. Zunächst erfolgt eine Darstellung der allgemeinen begriffsgeschichtlichen Entwicklung und Bedeutung des Terminus (2.1). Anschließend wird das Konzept von Hybridität aus kulturwissenschaftlicher Perspektive erläutert (2.2). Neben anderen wird maßgeblich HOMI K. BHABHA als Referenzpunkt angeführt. Der Präzision wegen wird das Hybriditätskonzept gegenüber anderen Termini abgegrenzt. Schließlich folgt die Überleitung zum Kernthema der Arbeit, der sprachlichen Hybridität. Hier werden Definition und Gebrauch des Konzepts von Hybridität in der sprachwissenschaftlichen Forschung, insbesondere der Kontaktlinguistik, skizziert (2.3).

Im Hinblick auf die hier zu untersuchende These der identitären Dimension sprachlicher Markierungen wird in Kapitel 3 das komplexe Beziehungsgeflecht von Sprache und Identität theoretisch begründet. Zunächst erfolgt ein kurzer, auf die hier relevanten Elemente zugeschnittener Abriss des Terminus Identität (3.1). Die

Psychologen KEUPP und MEAD geben einen Einblick in die Konstruktion von sozialer Identität. Im Anschluss daran richtet sich der Fokus auf die identitätsrelevanten Aspekte des Sprechens (3.2). Eine Darstellung der unterschiedlichen Prozesse des Mischens von Sprachen (sprachlicher Hybridisierung) benennt jene hybriden Sprachphänomene und -markierungen, die in der späteren Analyse untersucht werden. Auf dieser theoretischen Grundlage am Ende des ersten Teils folgt die präzise Formulierung der hier gestellten These (3.2).

Der zweite Teil der Arbeit (II Gegenstand) beschäftigt sich mit dem Untersuchungsgegenstand der Studie. Das Kapitel 4 gibt einen Überblick über den historischen Entstehungskontext, aus dem heraus sich die Chicano Kultur entwickelt hat (4.1), sowie einen Einblick in ihre sprachliche Varietät (4.2). Dieser Rahmen bildet die Grundlage für das Verstehen der gegenwärtigen Sprachpraxis und Identitätsbildungsprozesse der hier gewählten Untersuchungsgruppe ‚Chicanos in den USA‘.

In Kapitel 5 wird das Untersuchungsfeld Hip-Hop skizziert. Neben der Entstehungsgeschichte werden die Bestandteile, Bedeutungen und Funktionen des Hip-Hop erklärt (5.1). Der Fokus liegt hinsichtlich der soziolinguistischen Ausrichtung dieser Arbeit auf dem sprachlich interessanten Element des Sprechgesangs, dem Rap. Anschließend werden das Genre Hip-Hop und seine einzelnen Elemente als eine hybride Gegenwartskultur abgebildet (5.2). Um einen Einblick in das Künstlerfeld zu erhalten, erfolgt abschließend eine kurze Übersicht über die aktuelle Hip-Hop Szene der Chicano Rapper (5.3).

In Kapitel 6 wird die hier verwendete Untersuchungsmethode beschrieben. Neben der allgemeinen Definition der linguistischen (Gesprächs-)Analyse, wird auch die inhaltliche Schwerpunktsetzung der Sprachanalyse definiert (6.1). Des Weiteren wird das Instrument der linguistischen Analyse, die Transkription, hinsichtlich der hier verwendeten Konventionen und Darstellungsweisen abgesteckt (6.2). Abschließend erfolgt eine kurze, kritische Anmerkung zum vorliegenden Untersuchungsgegenstand.

Im dritten und letzten Teil der Arbeit (III Analyse) erfolgt in Kapitel 7 die Analyse der Studie. Unter der zielführenden Fragestellung werden zunächst die Sprachphänomene Code-Switching, Code-Shifting, Code-Mixing und Intertwining (7.1) der Analyse unterzogen. Anschließend werden die sprachlichen Markierungen (7.2) auf ihre sprachliche Hybridität untersucht. Abschließend folgt eine Darstellung sprachlicher Exempel mit deutlich gesteigerten, hohen Hybridisierungsgrad (7.3).

Die Schlussbetrachtung beschließt die Arbeit mit einem Resümee der Ergebnisse und einem Ausblick auf Perspektiven und Entwicklungstendenzen der gewonnenen Einsichten. Letztendlich folgt die Angabe der hier verwendeten Bibliographie.

Im Anhang befinden sich die Transkriptionskonventionen (I), die Biographie der hier behandelten Chicano Rapper (II), das Verzeichnis der aufgeführten CD-Tracks (III) sowie die CD mit allen hier behandelten Liedern (IV), das Verzeichnis der Gesprächstranskriptionen (V) plus alle hier verwendeten Korpi (VI) und das allgemeine Verzeichnis der Chicano Rapper in den USA (VII), in dem zusätzlich relevante Informationen nachgeschlagen werden können.

Ansatz

Die hier vorliegende Arbeit unterliegt methodisch betrachtet einem synchronen Ansatz, der – wie hier der Fall – eine Momentaufnahme des Gegenstandes darzustellen versucht und deren Zusammenhänge analysiert. Dynamik und Prozesshaftigkeit sind durch den thematischen Gegenstand – hier Sprachwandel durch Sprachkontakt – impliziert. Die Themenstellung dieser Arbeit erforderte sowohl theoretische Literaturarbeit als auch die Erhebung und Analyse des empirischen Materials. Dieses entstammt im Wesentlichen einer anhand ausgewählter Kriterien durchgeführten Recherche, die auf lokaler Ebene (Plattenläden) sowie auf dem virtuellen Musikmarkt (Internet) eigens durchgeführt wurde.

Meine Herangehensweise versteht sich als interdisziplinärer Forschungsansatz, der in der Soziolinguistik keinesfalls neu ist. Meines Erachtens bereichert die Einbindung kulturwissenschaftlicher Konzepte sowie sozialpsychologischer Aspekte die Erfassung und Interpretation des komplexen, sprachwissenschaftlichen Forschungsgegenstandes. Mein Bemühen als Soziolinguistin ist es, die Untersuchung von Sprache als sprachliche Interaktion und kulturelle Praktik in ihrem gesellschaftlichen Kontext darzustellen.

I Theorie

1 Kulturelle Differenz

1.1 Die kulturtheoretische Wende

Der Diskurs der kulturellen Differenz geht auf eine umfassende theoretische Neuausrichtung der Kulturwissenschaften zurück. Die kulturtheoretische Wende – sehr viel bekannter unter dem Begriff des *cultural turn*⁷ – leitete eine thematische und methodische Verschiebung des Erkenntnisinteresses sozial- und geisteswissenschaftlicher Forschungen ein und ebnete so den Weg für den Diskurs der kulturellen Differenz. Seit der Etablierung der *cultural studies*⁸ und der *postcolonial studies* in den 1960er und 70er Jahren zeichnete sich diese Tendenz ab und verfestigte sich in den Folgejahren. In seiner Allgemeinheit ist der *cultural turn* als Anstoß eines dynamischen Prozesses von Kulturreflexionen zu verstehen, die stetig neu gedacht und übersetzt werden. Dabei handelt es sich nicht um eine einmalige, umstürzende Kehrtwende. Der Wandel vollzog sich vielmehr prozessual. DORIS BACHMANN-MEDICK schlägt in ihrem Buch *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften* daher vor, von „cultural turns“⁹ im Plural zu sprechen. WERNER SCHIFFAUER spricht in diesem Zusammenhang von verschiedenen „Phasen“¹⁰ des *cultural turn*.

Die Entfaltung der kulturtheoretischen Wende ist nicht aus einer rein autonomen Theorieentwicklung heraus entstanden, sondern jeweils in einen historisch-politischen sowie ökonomischen Kontext gebettet.¹¹ Die Umbrüche der Weltgesellschaft durch die Dekolonialisierung erforderten eine Revision des Kulturbegriffs. Das traditionelle Konzept der Einzelkulturen, das von JOHANN GOTTFRIED HERDER am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt wurde, entsprach nicht mehr den gesellschaftlichen Realitäten. HERDERS Konzept schreibt Kulturen als homogen, ethnisch fundiert und in

⁷ Vgl. hierzu BACHMANN-MEDICK, DORIS (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt; LUTTNER, CHRISTINA/MUSNER, LUTZ/WUNBERG, GOTTHART (EDS.) (2001): *Cultural Turn: Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*. Wien: Turia und Kant; SCHIFFAUER, WERNER (2004): „Der cultural turn in der Ethnologie und der Kulturanthropologie“, in: JÄGER, FRIEDRICH/STRAUB, JÜRGEN (EDS.) (2004): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Paradigmen und Disziplinen. Band 2*. Stuttgart: J.B. Metzler. S.502-518.

⁸ Vgl. hierzu HALL, STUART (2000): *Cultural Studies. Ein politisches Theorienprojekt. Ausgewählte Schriften 3*. Hamburg: Argument; LUTTNER, CHRISTINA/REISENLEITNER, MARKUS (1998): *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien: Turia und Kant.

⁹ BACHMANN-MEDICK (2006). S.7.

¹⁰ SCHIFFAUER (2004). S.502.

¹¹ Vgl. BACHMANN-MEDICK (2006). S.186.

Abgrenzung zu anderen Kulturen fest.¹² Das lang gültige Kulturverständnis begriff Kultur als territorial verankerten Lebensraum von Gesellschaften, die sich über feste Wesensmerkmale nach innen integrieren und nach außen hin voneinander abgrenzen. Gesellschaften entwickelten sich gegenwärtig jedoch zu komplexeren und differenzierteren Konstrukten. Gründe dafür sind die gesteigerte Mobilität und die Migrationsverhältnisse im Zeitalter der Globalisierung. In Folge dessen wird es immer schwieriger, Gesellschaften als abgegrenzte Einheiten zu untersuchen, denn die Unterscheidung zwischen dem „Eigenem“ und dem „Fremden“ ist nun nicht mehr trennscharf zu vollziehen. Die politisch-ökonomischen Umstände des Kalten Krieges und die damit verbundenen anti- und neokolonialistischen Bewegungen übten ebenfalls einen erstaunlichen Druck auf die theoretische Neuorientierung der Kulturwissenschaften im Rahmen des *postcolonial turn*¹³ aus. Vice versa hielt dieser den ökonomielastigen Entwicklungen die notwendige kulturelle Fokussierung entgegen.¹⁴

Die thematische Verschiebung der kulturtheoretischen Wende ist zu Beginn in dem zunehmenden Interesse für den Umgang mit fremden (Stammes-)Kulturen ersichtlich, insbesondere im Rückblick auf die Kolonialzeit und derzeit innerhalb der eigenen multikulturellen Gesellschaften. Die Themenkomplexe setzen sich aus den verschiedenen Diskussions- und Forschungsfeldern sowie Schwerpunktsetzungen zusammen. Die Hinwendung zu Migrationsphänomenen führte mehr und mehr zu einer „Ethnographie in den Industriegesellschaften“¹⁵. So rückten Forschungsbereiche wie Alltags- und Populärkultur, Medien und Kommunikation, Globalisierung und transkulturelle Kommunikation in den Vordergrund.¹⁶ In diesen Kontexten lag das Forschungsinteresse folglich auf dem Überdenken von Kategorien wie Identität, Geschlecht, Rasse und Nation. In den 1990er Jahren entwickelte sich eine Anthropologie der (post-)industriellen Gesellschaften selbst.¹⁷ Die globale Netzwerkgesellschaft wurde zum neuen Untersuchungsfeld. In diesem Rahmen ging es inhaltlich weiterhin um Themen wie Identität, vor allem jedoch im Zusammenhang mit den Aspekten Wissen, Macht und Disziplinierung.¹⁸

Die methodischen Verschiebungen des *cultural turn* zeigen sehr deutlich, wie durch den Aufbruch des bisherigen Theorien- und Methodenkanons neue Ansätze und ein

¹² Zitiert nach WELSCH, WOLFGANG (1997): „*Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen*“, in: SCHNEIDER, IRMELA/THOMSEN CHRISTIAN W. (EDS.) (1997): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand. S.68.

¹³ Ausführlicher zum *postcolonial turn* in Kapitel 1.2 *Der postcolonial turn*.

¹⁴ Vgl. BACHMANN-MEDICK (2006). S.186.

¹⁵ SCHIFFAUER (2004). S.502.

¹⁶ Vgl. BACHMANN-MEDICK (2006). S.10.

¹⁷ Vgl. SCHIFFAUER (2004). S.512.

¹⁸ Vgl. EBD. S.513 ff.

differenzbetontes Kulturverständnis entwickelt werden konnte. DORIS BACHMANN-MEDICK unterteilt diesen Verlauf in verschiedene *turns*: *Interpretive turn*, *performative turn*, *reflexive turn*, *postcolonial turn*, *spatial turn*, *iconic turn/pictorial turn* und *translational turn*. Durch diese Ausdifferenzierung entsteht ein dynamisches und disziplinübergreifendes Forschungsfeld. Diese *turns* setzen signifikante Entwicklungsspielräume frei, die so neue Leitvorstellungen, Kategorien, Richtungswechsel und Theoriewandel hervorbringen. Der Wechsel von der Gegenstandsebene auf die Ebene der Analysekatgorie ist für sie charakteristisch.¹⁹ Es folgt ein kurzer Abriss über die *turns* und ihre prägnantesten Erkenntnisse, die auf den späteren Diskurs der kulturellen Differenz hinweisen.

Den entscheidenden Anstoß für alle weiteren Richtungswechsel und Schwerpunktverlagerungen hat der *linguistic turn* gegeben.²⁰ Er basiert auf der Sprachtheorie des russischen Strukturalisten FERDINAND DE SAUSSURE aus dem Jahre 1916. SAUSSURE verstand Sprache als ein in sich geschlossenes, synchrones Zeichensystem (*langue*). Sprachliche Zeichen besitzen keine Identität an sich, sondern nur in der Differenz zu anderen Zeichen.²¹ Die Wirklichkeit besteht demzufolge aus einem System von Repräsentation und Differenzen. Sprache beschreibt nicht mehr nur die Wirklichkeit, sondern konstituiert sie vielmehr. Der *linguistic turn* leitete einen sprachbegründeten Konstruktivismus von Realität ein. LÉVI STRAUSS entwickelte diesen Ansatz weiter zu einem zeichentheoretisch-semiotischen Modell von Kultur. Kultur wird, analog zur Sprache, nur in der Differenz zu anderen Trägern von Bedeutung.²²

In den 1970er Jahren kam es zur ersten großen Wende nach dem *linguistic turn*. Der von der amerikanischen Kulturanthropologie und seinem Hauptvertreter CLIFFORD GEERTZ ausgehende *interpretive turn*²³ leitete eine grundlegende Neubewertung des Kulturbegriffs ein. Der hermeneutische Ansatz entfaltete seine Wirkung in dem Verständnis von Kultur als Text. Entgegen der bisherigen strukturfunktionalistischen Herangehensweise galt Kultur fortan als Sinnsystem.

Kultur ist die Art und Weise, in der eine Gesellschaft ein Bewusstsein ihrer selbst entwickelt, das sowohl deskriptiv wie normativ ist (SCHIFFAUER 2004: 504).

¹⁹ Vgl. BACHMANN-MEDICK (2006). S.42.

²⁰ Vgl. EBD. S.33 ff.

²¹ Vgl. EBD. S.34.

²² Zitiert nach SCHIFFAUER (2004). S.503.

²³ Vgl. BACHMANN-MEDICK (2006). S.58 ff.

Die Ausrichtung konzentrierte sich nun auf Fragen der Kultur und ihrer Bedeutungsdimensionen.²⁴ Der Zugang zur kulturellen Bedeutung führte über gesellschaftliche Ausdrucks- und (Selbst-)Darstellungsformen wie Theater, Kunst, Musik, etc. Die Metapher „Kultur als Text“ fragt danach, wie Texte als symbolische Formen in der konkreten sozialen Lebenswelt Sinneseindrücke modellieren. Diese Entwicklungen standen im Zusammenhang mit neuen, komplexeren Untersuchungsfeldern. Die Forschungsarbeit wurde so zur epistemologischen Herausforderung.

Im Anschluss daran richtete der *performative turn*²⁵ seine Aufmerksamkeit von Text und Bedeutung gezielter auf die Darstellung und performative Praxis von Kultur. Ziel war es, die Angehörigen einer Kultur als aktive, handelnde und interpretierende Subjekte zu rehabilitieren. Methodisch war dies eine durchaus aufschlussreiche Phase.

Der darauf folgende *reflexive turn*²⁶ erweiterte ethnologische und später auch disziplinübergreifende Forschungsarbeiten um ihre selbstreflexive Dimension. Die Reflexion des eigenen Textes erweitert die Art der Kulturbeschreibung durch die Form ihrer Darstellung. Jede kulturelle Wahrnehmung und Darstellung ist durch die eigene Kultur geleitet. Darüber hinaus legt der *reflexive turn* die asymmetrischen Machtverhältnisse frei, die mit der Darstellung des „Anderen“ entstehen. Das Verhältnis von Subjekt und Objekt wurde neu bestimmt.

Der nachstehende *postcolonial turn*²⁷ dynamisiert den Diskurs der kulturellen Differenz am stärksten. Die in den 1980er Jahren von den Literaturwissenschaften ausgelöste Wende zählt zu der ersten kulturwissenschaftlichen Neuausrichtung, die ihren Problem- und Methodenhorizont von Anfang an global verortet.²⁸ Hier stellt sich thematisch die Frage nach der Konstruktion von Differenz. Das grundlegende Prinzip ist die Anerkennung kultureller Differenzen und deren Aushandlungen jenseits von essenziellen Festschreibungen. Identitäts- und Repräsentationsfragen wurden hinsichtlich kultureller Differenz, Alterität und Macht kritisch neu geordnet.

Der *translational turn*²⁹ reagiert auf den fortschreitenden Kulturkontakt und die damit notwendigen kulturellen Übersetzungsprozesse. Das Verständnis von Kultur als Übersetzung führt die Kategorie der Übersetzung über die Text- und Sprachübersetzung hinaus.

²⁴ Vgl. GEERTZ, CLIFFORD (1987 [1983]): „*Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*“, in: DERS. (1987): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S.9.

²⁵ Vgl. BACHMANN-MEDICK (2006). S.104 ff.

²⁶ Vgl. EBD. S.144 ff.

²⁷ Vgl. EBD. S.184.

²⁸ Vgl. EBD. S.40.

²⁹ Vgl. EBD. S.238 ff.

Der *spatial turn*³⁰ ist durch die Erfahrungen globaler Enträumlichung ausgelöst worden. Der „Raum“ ist hier Forschungszugang, zentrale Analysekategorie und Konstruktionsprinzip zugleich. Auf kulturemimetischer Ebene fordert die *Verortung der Kultur* (HOMI K. BHABHA) einen neuen Raumbezug heraus.

Der *iconic turn/pictorial turn*³¹ lenkt indes seine Aufmerksamkeit auf den Erkenntniswert von Bildern und erstreckte sich auf den gesamten Bereich visueller Wahrnehmung von Kultur. Seine Wirkungsmacht scheint sich der Sprache zu entziehen und setzt sich der Sprach- und Textdominanz entgegen.³²

Im Gesamtblick wird deutlich, dass der *linguistic turn*, der den Beginn der kulturtheoretischen Neuausrichtung darstellt, durch die nachfolgenden Wenden ergänzt und in ihnen jeweils transformiert wurde. Durch die verschiedenen theoretisch-thematisch-methodischen Blickwinkel legen die Kulturwissenschaften neue, ausdifferenzierte Forschungsfelder frei, die sich quer durch die Wissenschaftsdisziplinen erschließen. So wie hier nicht nur von *einem cultural turn* die Rede ist, so wenig ist der Theoriewandel als einschlägiger Paradigmenwechsel zu verstehen. Denn es ist keine ganzheitliche Kehrtwende, die etwas Altes ablöste, sondern eine dynamische und prozessuale Neufokussierung der wissenschaftlichen Forschungs- und Gegenstandsbereiche.

1.2 Der *postcolonial turn*

Der *postcolonial turn* dynamisierte den Diskurs der kulturellen Differenz in besonderer Weise. Er eröffnete den Zugang zu einem differenzbetonten Kulturverständnis jenseits essenzieller Vorstellungen. Im Zuge des Postkolonialismus³³ befasste sich die postkoloniale Debatte fortan mit Fragen der Macht und Abhängigkeiten in Relation zwischen Zentrum und Peripherie. Dabei ist sie bemüht, den Blick auf die Peripherie, von den Rändern des Zentrums aus, zu korrigieren, um in einem kritischen Dialog die bestehenden Machtverhältnisse ins Bewusstsein zu rufen und sie ggf. zu ändern. Die

³⁰ Vgl. BACHMANN-MEDICK (2006). S.284 ff.

³¹ Vgl. EBD. S.329 ff.

³² Der Vollständigkeit halber möchte ich auf EBD. verweisen, die in ihren Ausführungen der Gender-Thematik keinen eigenen *turn* widmet, jedoch auf die Bedeutsamkeit der Genderperspektive, die sich durch sämtliche *turns* zieht, kurz eingeht. Vgl. S.43.

³³ Einen historischen Überblick über die Entwicklungen des postkolonialen Diskurses ist nachzulesen in: RIEMENSCHNEIDER, DIETER (ED.) (2004): *Postcolonial Theory: The emergence of a critical discourse. A selected and annotated bibliography*. Tübingen: Stauffenburg; YOUNG, ROBERT J.C. (2001): *Postcolonialism. An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

Komplexität der multikulturellen Gesellschaften, die sich durch Migrationsbewegungen verstärken, fordern die *postcolonial studies* in hohem Maße heraus.

Der Begriff „postkolonial“ bedarf einer kurzen Bemerkung vorab.³⁴ Das Präfix „post“ bezieht sich auf die Phase der Dekolonialisierung und die damit einhergehenden Emanzipationsbestrebungen der Exkolonien. Postkolonialismus bezeichnete in diesem Zusammenhang den Kampf um die Unabhängigkeit von kolonialer Herrschaft. Allerdings ist Dekolonialisierung nicht gleichbedeutend mit „nach Ende des Kolonialismus“, da längst neue Abhängigkeiten entstanden sind. Der Imperialismus ist in den nun unabhängigen Staaten weiterhin durch kolonialistische Denk- und Handlungsweisen präsent.³⁵

Die Entfaltung des *postcolonial turn* geht ferner auf politisch-ökonomische Rahmenbedingungen zurück. Gegen Ende des Kalten Krieges verschärfte sich diverse anti- und neokolonialistische Bewegungen. BACHMANN-MEDICK spricht hier von einer Zwei-Generationen-Phase.³⁶ Es ist jedoch weiter auszuholen, um die Ausgangssituation, auf der die postkoloniale Bewegung begründet ist, zu erfassen. Die erste Phase umfasst die Zeit der Dekolonialisierung und der anti-kolonialen Widerstandsbewegung, die auf der Basis der jeweiligen Unabhängigkeits- und Befreiungskämpfe ihren Anfang nahmen. Angesichts des gegenwärtigen Kolonialismus bzw. Neokolonialismus ist dieser Ursprung der postkolonialen Bewegung für die heutige Diskussion weiterhin lebendig.³⁷ Die Zweite, welche für diese Arbeit vorwiegend von Bedeutung ist, entfaltet den Differenzdiskurs. Die marxistischen Erklärungsansätze der ersten Generation verblassten zunehmend. Mit der Frage nach der kulturellen Identität des postkolonialen Subjekts lenkte FRANTZ FANON³⁸ den Blick auf die subjektive Wahrnehmung der postkolonialen Verhältnisse. Er ergründete Kultur als eine produktive Kraft von Gesellschaften und Individuen. Gerade dieser Wechsel von der historisch-politischen Ebene auf die diskursive Ebene und die damit verbundenen Bedeutungsverschiebungen prägten die gesamte Entwicklung der kulturwissenschaftlichen Neuorientierung.³⁹

³⁴ Siehe hierzu auch BRONFEN, ELISABETH/MARIUS, BENJAMIN/STEFFEN, THERESE (EDS.) (1997): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg. S.9f.; HALL, STUART (1997): „Wann war ‚der Postkolonialismus‘? Denken an der Grenze“, in: BRONFEN/MARIUS/STEFFEN (EDS.) (1997). S.219-246.

³⁵ Vgl. BACHMANN-MEDICK (2006). S.184.

³⁶ Vgl. EBD. S.186.

³⁷ Im Falle Martiniques wird die koloniale Tragik exemplarisch deutlich, da die Insel heute noch immer als Übersee-Département zu Frankreich gehört.

³⁸ FRANTZ FANON ist in Martinique geboren und lebte von 1925 bis 1961. Er war Psychiater, Politiker und Schriftsteller und nahm unter anderem an dem Befreiungskampf der französischen Kolonie in Algerien teil. Ausführlicher zu Frantz Fanon in: YOUNG (2001). S.274-302.

³⁹ Vgl. BACHMANN-MEDICK (2006). S.187.

Einer der bedeutendsten Gründungstexte des *postcolonial turn* schrieb EDWARD W. SAID mit *Orientalism* im Jahre 1978. Darin beschreibt SAID, wie das Europa des 19. Jahrhunderts sein eigenes Bild des Orients auf dessen eigentliche gesellschaftliche und kulturelle Realität projizierte. So konstituierte sich Europa den „Osten“ als den „Anderen“ und nutze ihn für die eigene westliche Identitätsbildung.⁴⁰ In Anlehnung an MICHEL FOUCAULT betrachtet SAID Wissen und Macht in engster Verbindung zueinander.⁴¹ Im Anschluss führten die zentralen Führungsfiguren des *postcolonial turn* auf anglophoner Seite – EDWARD W. SAID, HOMI K. BHABHA und GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK – den Differenzdiskurs weiter aus. Die neuen, postmodernen Ansätze lösten die bislang marxistisch geprägten Konzepte ab und verliehen ihnen die kulturell-diskursive und epistemologische Prägung der neuen Generation.⁴² In Hinblick auf SAUSSURES Semiotikbegriff folgt das dekonstruktivistische Konzept der *différance* im Sinne JACQUES DERRIDAS dem Ansatz, dass es keine ursprüngliche Bedeutung und keine urtümliche Wahrheit gibt, sondern nur eine Unendlichkeit von Differenzen. DERRIDA kritisiert die westliche Metaphysik, welche die fingierten Wesensunterschiede durch Bi-Polaritäten nutzt, indem sie durch den Ausschluss des „Anderen“ die eigene Identität konstituiert. Die damit verbundene Hierarchiestruktur legt die eurozentristischen Konstrukte frei.⁴³ In diesem Fall erweist sich die Methode der Dekonstruktion auf der Ebene des kulturtheoretischen Diskurses als ein Vorgehen intellektueller Dekolonisation.

Deconstruction has itself been a form of cultural and intellectual decolonization, exposing the double intention separating rational method from its truth (YOUNG 2001: 421).

Durch die Dekonstruktion entstehen zudem neue differenzielle Zwischenräume, die im Subjekt selbst verwachsen sind. Die postkoloniale Theorie stellt das postkoloniale Subjekt in das Zentrum des Forschungsinteresses. Im vorangegangenen Diskurs des „Anderen“ nahmen diese bislang nur einen Objektstatus ein, so GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, die in ihrem Essay „*Can the Subaltern Speak?*“ (1988) nach der Artikulationsfähigkeit, Selbstrepräsentation und Handlungsmächtigkeit (*agency*) des postkolonialen Subjekts fragt. Die kulturelle Repräsentation im künstlerischen Ausdruck, beispielsweise durch Filme, Theater, Musik, etc., stellt einen

⁴⁰ Vgl. BRONFEN/MARIUS/STEFFEN (EDS.) (1997). S.6.

⁴¹ Vgl. BACHMANN-MEDICK (2006). S.188.

⁴² Vgl. EBD. S.189.

⁴³ Vgl. EBD. S.190.

Weg dar, um zu zeigen, wie koloniale Erfahrungen sinnbildlich verarbeitet werden können.⁴⁴

Um die eben angedeuteten kulturellen Zwischenräume und gespaltenen Erfahrungen der postkolonialen Subjekte ausloten und beschreiben zu können, bedurfte es neuer Analysebegriffe und eines innovativen Vokabulars. Neben dem Phänomen des *Writing back* (*Re-writing*) fasst BACHMANN-MEDICK die Schlüsselbegriffe des *postcolonial turn* auf folgende drei zusammen: Hybridität, Dritter Raum und Identität.⁴⁵ Diese drei Schlüsselbegriffe sind im Rahmen dieser Arbeit entscheidend, wobei die Konzentration auf dem Begriff der Hybridität liegt.⁴⁶

1.3 Kulturelle Differenz

Im wissenschaftlichen Diskurs der kulturellen Differenz ist es HOMI K. BHABHA⁴⁷, der in *The Location of Culture* (1994) nach der Bedeutung kultureller Differenz und der „Verortung“ kultureller Identität fragt. In Anlehnung an FREUDS Psychoanalyse formuliert BHABHA, dass das „Andere“ niemals außerhalb eines jeden verortet ist, sondern inmitten eines jeden kulturellen Systems, also im eigenen Zentrum existiert.⁴⁸ Differenz markiert nicht mehr die Grenze zwischen Innen und Außen, Zentrum und Peripherie oder dem „Ich“ und dem „Anderen“. Mit kultureller Differenz betont er die interne Differenz, die jedem Subjekt und jeder kulturelle Äußerung inhärent ist.⁴⁹ BHABHA überführt die Annahme „kultureller Vielfalt“ in ein Konzept hybrider Kulturen, welches auf kultureller Differenz basiert.⁵⁰

In Zeiten beinahe unbegrenzter Mobilität, Massenmigration und globaler Zeichen-, Waren- und Informationszirkulation gilt BHABHAS Interesse primär den Momenten des Übergangs und des Bruchs.

⁴⁴ Vgl. BACHMANN-MEDICK (2006). S.192.

⁴⁵ Vgl. EBD. S.192 ff.

⁴⁶ Verweis auf Kapitel 2 Hybridität.

⁴⁷ HOMI K. BHABHA ist 1949 in Mumbai/Indien geboren. In Mumbai und Oxford studierte er englische und amerikanische Literatur. Als bedeutender Kulturtheoretiker und Literaturwissenschaftler fragt Bhabha in seinen zahlreichen Publikationen nach den Entstehungsbedingungen kultureller Zusammenhänge im postkolonialen Zeitalter. Zwei seiner einflussreichsten Werke sind *Nation and Narration* (1990) und *The Location of Culture* (1994).

⁴⁸ Vgl. hierzu auch KRISTEVA, JULIA (1990): *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

⁴⁹ Vgl. BRONFEN/MARIUS/STEFFEN (EDS.) (1997). S.12.

⁵⁰ Er setzt der Multikulturalismusdebatte, welche „kulturelle Diversität“ auf der Basis von Zuschreibungen und Bedeutungsvorgaben versteht, den Begriff der kulturellen Differenz entgegen, welche durch individuelles (Aus-)Handeln und Intervenieren sich ständig neu schreibt.

[D]och (...) befinden wir uns im Moment des Übergangs, wo Raum und Zeit sich kreuzen und komplexe Konfigurationen von Differenz und Identität, von Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen, Einbeziehung und Ausgrenzung erzeugen (BHABHA 2000: 1).

Dabei geht es ihm immer um die Position des Subjekts. Kategorien wie „Nation“, „Klasse“ und „Geschlecht“ entlarvt er als diskursive Konstrukte, die es zu überkommen gilt. Die Aufmerksamkeit liegt vielmehr auf den Augenblicken und Prozessen, die bei der Artikulation von kulturellen Differenzen der Subjekte produziert werden. In diesen „Zwischenräumen“ werden individuelle und gemeinschaftliche Identitäten neu geschrieben.⁵¹ Kulturelle Werte und „nationales“ Sein werden neu verhandelt und nicht mehr durch ethnische bzw. klassen- oder geschlechterspezifische Zugehörigkeit oder homogene, organisch gewachsene Gemeinschaften determiniert.⁵² Vielmehr eröffnen die zwischenräumlichen Übergänge verschiedenste Identifikationsmöglichkeiten, aus denen eine Form kultureller Hybridität erwächst,⁵³ in der Differenzen ohne Hierarchiestrukturen existieren können.⁵⁴

BHABHA schreibt die Frage nach der kulturellen Differenz nicht als Andersartigkeit fest, sondern verhandelt sie als produktive Desorientierung neu.⁵⁵ Er setzt auf die „produktive Kraft der kulturellen Entortung“⁵⁶. Festgeschriebene Identitäten werden aufgebrochen und konstituieren sich in den Zwischenräumen neu. An diesen Orten entsteht die künstlerische und politische Kraft des hybriden Subjekts, die fruchtbar eingesetzt und zum Ausdruck gebracht werden kann: „Darüber hinaus ist Identität immer auch eine Erzählung, eine Art der Repräsentation“⁵⁷. Die Repräsentation der Identität, besonders von Subkulturen oder Minderheitengruppen, gestaltet sich oftmals als schwierig, da sie sich innerhalb feststehender Ordnungen bewegen, die meist von einer Kultur dominiert wird. In diesem Fall erweisen sich Strategien wie Mimikry, Rekontextualisierung und Hybridisierung als brisante Vorgehensweisen. Sie bewirken die Transformation von Kultur und Sprache von innen heraus.⁵⁸

Um die Signifikanz der zunehmenden Frage nach der Beschaffenheit und Bedeutung von Identitäten besser zu verstehen, folgt eine kurze Einsicht in die Schriften von

⁵¹ Vgl. BHABHA, HOMI K. (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg. S.2.

⁵² Hier wird der Übergang vom nationalen Paradigma zum kulturellen Paradigma deutlich.

⁵³ Zum Terminus Hybridität ausführlicher im folgenden Kapitel 2 Hybridität.

⁵⁴ Vgl. BHABHA (2000). S.5.

⁵⁵ Vgl. BRONFEN, ELISABETH (2000): „Vorwort“, in: BHABHA (2000). S.IX.

⁵⁶ EBD. S.XII.

⁵⁷ HALL, STUART (2000): *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument. S.74.

⁵⁸ Es sei hier angemerkt, dass Ambivalenz neben ihrer produktiven Kraft ebenso gewaltsame Auswirkungen zur Folge haben kann, wenn mit unlösbaren Widersprüchen nicht spielerisch umgegangen werden kann (vgl. hierzu BRONFEN (2000): „Vorwort“, in: BHABHA (2000). S. XIII).

STUART HALL⁵⁹. HALL erklärt das große Interesse an Identitätsbestimmungen mit einer wachsenden Unsicherheit des Individuums, der Gesellschaft und der Politik. Der Wegfall von Sicherheiten äußert sich unter anderem durch das Ende des Ost-West-Blocksystems und der Erosion nationalstaatlicher Konzepte; durch Phänomene wie Globalisierung, Migration und Mobilität, welche kulturelle, technologische und wirtschaftliche Grenzüberschreitungen mit sich ziehen; durch die Transnationalisierung von Produktion und Konsumation globaler Güter, welche ebenso nationale Strukturen und traditionelle Handlungsmuster sowie Bedeutungszusammenhänge aufbrechen und so Identitätsformationen verschieben. Diese wachsende Komplexität und Individualisierung der Gesellschaft beeinflussen die gegenwärtigen Lebenszentren der Menschen und sorgen gleichsam für deren Dezentrierung. In diesem Kontext untersuchte HALL umfangreich den Aspekt der Identität, welcher immer in der Verbindung mit Machtinteressen und Repräsentationsstrategien steht. Identitäten konstruieren sich seiner Ansicht nach auf der Grundlage von Differenz.

Identitäten sind konstruiert aus unterschiedlichen, ineinandergreifenden, auch antagonistischen Diskursen, Praktiken und Positionen. Sie sind (...) beständig im Prozess der Veränderung und Transformation begriffen (HALL 2004: 170).

Demnach sind Identitäten zu keiner Zeit fixiert, uniform oder vollkommen, sondern fragmentiert und plural, da sie sich immer in einem fließenden Prozess von Diskontinuitäten und Brüchen herausbilden. Die Strategie der „Identifikation“⁶⁰ begreift sich als ein Teil des Prozesses und auch sie ist stets durch Ambivalenz und Spaltung gekennzeichnet.⁶¹

Abschließend ist zu sagen, dass kulturelle Differenz keine willkürliche Pluralität oder Polarität darstellt. Vielmehr verlagern sich die endlosen kulturellen Deutungen auf die performative Ebene der Repräsentation, auf der sich Identitäten errichten und durch die sie sich definieren, regulieren und konsumieren. Der Diskurs der kulturellen Differenz bedarf neuer Beschreibungs- und Analysebegriffe, um Umfang und Bedeutung von kulturellen Pluralitäten und Polaritäten exakt erfassen zu können. Hierbei kommt das Konzept der Hybridität besonders zum Tragen.

⁵⁹ STUART HALL ist 1932 in Kingston/Jamaika geboren und lebt seit 1951 in England. Dort studierte er an der renommierten Oxford University. Er ist einer der bedeutendsten Mitbegründer der britischen *Cultural Studies*. Als Kulturtheoretiker und Soziologe widmete er sich in seinen Arbeiten den postkolonialen Fragen nach Ethnizität und kultureller Identität, Macht und Repräsentation.

⁶⁰ Ausführlicher zur Struktur von „Identifikation“ vgl.: HALL, STUART (2004): *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg: Argument Verlag. S.168-171.

⁶¹ Vgl. HALL (2000). S.73.

2 Hybridität

2.1 Hybridität Allgemein

Der Begriff „Hybridität“ hat Konjunktur – und das beständig. In den letzten Jahren ist „hybrid“ zu einer der populärsten Beschreibungs- und Anwendungskategorie avanciert. Sein Aufstieg in den allgemeinen Sprachschatz umfasst die unterschiedlichsten Bereiche wie Technik, Politik, Medizin, Mode, Feuilleton, Marketing und Wissenschaft. Die Kette ist beeindruckend lang. Eine aktuelle, weltweite Internetrecherche des Begriffs „hybrid*“ ergibt ein einschlagendes Ergebnis von 121.000.000 Treffern.⁶² Im Vergleich zu einem Versuch aus dem Jahre 2005 verfünffachte sich das Ergebnis innerhalb der letzten drei Jahre. Dies belegt die weiterhin steigende Präsenz des Terminus.⁶³ Um die Bedeutung der gegenwärtigen Popularität erfassen zu können, folgt eine Darstellung der begriffsgeschichtlichen Entwicklung und der sich in einem kulturhistorischen Prozess wandelnden Vorstellungen des Hybriden. Die verschiedenen Phasen von der Antike bis zur Moderne entwerfen jeweils unterschiedliche Sinngewandungen und Bedeutungsaufwendungen.

In der Antike bedeutete [griech.] *hybris* wortwörtlich die „frevelhafte Vermessenheit gegenüber den Göttern“⁶⁴. Es bezeichnete die Anmaßung menschlicher Selbstüberschätzung, indem Menschen die von Göttern gesetzte Grenzen überschritten. In Sophokles klassischer Tragödie „König Ödipus“ wird die Bedeutung von Demut und Untergang der *Hybris* eindrucksvoll illustriert. Die *Hybris* stellte demzufolge eine Form unzulässiger Regel- und Grenzüberschreitungen bestehender Ordnungen dar. In der Ableitung der griechischen Bedeutung, bezeichnete das lateinische Wort *hybrida* einen Mischling zweierlei Herkunft.⁶⁵

Im Mittelalter wurde der Begriff der *hybris* oder *hybrida* gegen den des „Bastards“ eingetauscht. Der Bastard figurierte fortan die ungesetzliche Grenzüberschreitung. Ursprünglich verkörperte er, den Nachwuchs eines Adligen mit einer sozial niederen Frau. Im späteren Sprachgebrauch bezeichnete der Bastard uneheliche Kinder, deren gesellschaftliche Anerkennung limitiert war und deren Status dadurch diskreditiert wurde: „Uneheliche Nachkommen wurden nicht nur als moralische Verfehlung,

⁶² Durchgeführt am 08. September 2008 auf der Internetseite www.google.com mit dem Stichwort „hybrid*“.

⁶³ Vgl. HA, KIEN NGHI (2005): *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: Transcript. S.11.

⁶⁴ *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. KLUGE, FRIEDRICH (ED.) (2002). Berlin u.a.: De Gruyter. S.323.

⁶⁵ Vgl. *Deutsches Universalwörterbuch*. 6. Auflage. Mannheim u.a.: Dudenverlag. 2007. S.859.

sondern auch als gesellschaftlich dysfunktional und gefährlich angesehen“⁶⁶. Der Bastard wurde zunehmend zum Gegenstand der totalen Ausgrenzung. Er personifizierte Schande und Sünde und wurde auf gleiche Stufe mit Hexen und Krüppeln gestellt. Durch die „Bastardisierung“⁶⁷ erfuhr die ursprüngliche, lateinische Bedeutung des „Mischlings“ eine dämonisierende Erweiterung in ihrer Sinn- und Wertaufladung. Im gleichen Zug bekam die Vorstellung von „Reinheit“ eine neue Symbol- und Schubkraft.

In der europäischen Neuzeit erlangte der Begriff der Hybris neue Dimensionen. Im Zuge der kolonialen Expansion war der „hybride Bastard“ kein Zielobjekt christlicher Missionierung, sondern verkörperte allenfalls das gefürchtete „Böse“. Durch die Säkularisierung und Verwissenschaftlichung jener Zeit aktualisierte sich die bislang sozioreligiöse Kategorie um die der biologischen „Rassifizierung“. Kolonialbezeichnungen wie *mestizo* oder *mulato* veranschaulichen dies ausdrücklich: [Span.] *mestizo*, -a benennt einen Menschen europäisch-indigener Abstammung, also das Kind eines europäischen Mannes und einer indigenen Frau bzw. eines indigenen Mannes und einer europäischen Frau.⁶⁸ Seine Eltern sind demnach verschiedener, rassischer Herkunft. [Span.] *mulato*, -a bezeichnet das Kind eines „Weißen“ und einer „Farbigen“ oder vice versa. Diese Bezeichnung wird häufig für Menschen afrikanisch-europäischer Herkunft verwendet.⁶⁹ Abgeleitet aus dem lateinischen Wort für Maultier, *mulus*, werden hier die Eigenschaften des Maulesels analog auf den Menschen übertragen. Der Esel gilt als ein stures und dummes Arbeitstier und ist unfähig sich mit seinesgleichen fortzupflanzen.⁷⁰ Diese offensichtliche Abwertung verweist auf die rassistische Erweiterung des „hybriden Bastards“. Wie eng diese Auslegung an die Biologie geknüpft war, zeigen die Ausführungen JOHANN GOTTFRIED HERDERS (1744-1803), der in seinem einflussreichen Hauptwerk, den rassistisch belegten Hybridbegriff entwickelte.

Im wilden Zustande paaret sich kein Tier mit einer fremden Gattung (...). Entweder ist die Vermischung ohne Frucht, oder die erzwungene Bastardart pflanzt sich nur unter den nächsten Gattungen weiter. Ja bei diesen Bastardarten selbst sehen wir die Abweichung nirgend als an den äußersten Enden des Reichs der Bildung, genau wie wir sie bei der Verartung des

⁶⁶ HA (2005). S.21.

⁶⁷ Ausführlicher vgl. HA, KIEN NGHI (2003): „Hybride Bastarde. Identitätskonstruktionen in kolonial-rassistischen Wissenschaftskonstruktionen“, in: KIMMINICH, EVA (ED.) (2003): *Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen*. Frankfurt/Main: Peter Lang. S.107-160.

⁶⁸ Vgl. *Diccionario de la Lengua Española. Tomo II*. Segunda Edición. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). Madrid: Editorial Espasa Calpe. S.1495.

⁶⁹ Vgl. EBD. S.1552.

⁷⁰ Vgl. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. COROMINAS, JOAN/PASCUAL JOSE A. (EDS.) (1981). Madrid: Editorial Gredos. S.186.

Menschengeschlechts beschrieben haben; hätte der innere, wesentliche Typus der Bildung Mißgestalt bekommen müssen: so wäre kein lebendiges Geschöpf subsistent worden (HERDER 1989 [1784-91]: 278-279).

Die Biologie versteht unter einer hybriden Spezies etwa die Kreuzung zwischen verschiedenen Arten bzw. Rassen.⁷¹ Der Naturwissenschaftler CHARLES DARWIN beschäftigte sich im Rahmen seiner Untersuchungen *Über die Entstehung der Arten*⁷² verstärkt mit biologischen Vermischungsprozessen und verlieh dem Hybriddiskurs eine neue, interdisziplinäre Schubkraft. Ebenso verhalfen gegen Ende des 19. Jahrhunderts neue Forschungen zu Gregor Mendels berühmter Vererbungslehre dem Hybridbegriff zur Aufnahme in den biologischen Sprachgebrauch.⁷³ Doch anders als erwartet korrigierten die vielschichtigen, naturwissenschaftlichen Forschungen die angstbesetzte Negativkonnotation des Hybriden nicht, sondern intensivierten diese auch im wissenschaftlich-soziokulturellen Kontext. Die Verzahnung des Hybriden mit dem des Bastards verdichtete sich zunehmend. Die Pathologisierung des „Anderen“ erlangte eine moderne Dimension des „Rassismus“, die weit bis ins 20. Jahrhundert hineinreichte. Diese wurde vom Nationalsozialismus auf brutale Weise ausgeschöpft.

Vor diesem Hintergrund sind die Auseinandersetzungen, die sich mit der Frage beschäftigen, *weshalb* Hybridität trotz ihrer kulturgeschichtlichen Entwicklung gegenwärtig auf allen Ebenen positiv konnotiert ist, durchaus berechtigt. Wie kam es zu diesem diametralen Wertewandel? Und wo liegt der Ursprung der positiven Umwertung und des unaufhaltsamen Aufstiegs, der Hybridität als innovatives, unbedingtes und grenzenloses Kulturmodell begreift?

Die Anfänge liegen in den Naturwissenschaften der Moderne sowie in der Technik und ihren Anwendungsfeldern.

Als technisch-naturwissenschaftlicher Terminus bezeichnet „hybrid“ meist Prinzipien oder Modelle, in denen mindestens zwei verschiedene, vormals voneinander getrennte Systeme, Organismen, Bereiche oder Entitäten miteinander kombiniert oder gemischt werden, die dann ein neues, in sich differenziertes Ganzes ergeben (HA 2005: 40).

⁷¹ Vgl. *Deutsches Universalwörterbuch*. 2007. S.859.

⁷² Vgl. DARWIN, CHARLES (1899): *Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl oder die Erhaltung der begünstigten Rassen im Kampfe um's Dasein*. 9. Auflage. Stuttgart: Schweitzerbart'sche Verlagsbuchhandlung. Darin widmete DARWIN der „Bastardbildung“ ein eigenes Kapitel (9).

⁷³ Vgl. MENDEL, GREGOR (1866): *Versuche über Pflanzenhybride. Zwei Abhandlungen 1866 und 1870*. TSCHERMAK-SEYSENEGG v., ERICH (ED.) (1995) Frankfurt/Main u.a.: Harri Deutsch. Die Namensgebung diverser Pflanzenarten wie beispielsweise „Bastardklee“ (*Trifolium hybridum*) veranschaulichen dies.

Hybridität signalisiert Fortschritt. Der Fortschritt besteht aus der Verbindung struktureller Unterschiede. Das Hybridkonzept bietet unendlich viele Kombinationsmöglichkeiten, deren Grenzen niemals erschöpft scheinen und deren Variationen keinen Ausschluss kennen. Hier wird das Zusammenführen von Differenzen nicht verweigert, sondern experimentell ergründet. Hybridmodelle scheinen produktiv, innovativ und universell verwertbar. Sie zeichnen sich durch ihr großes Nutzen aus und sind schlichtweg gut verkäuflich. Beispiele für diese durchweg positiven Charakteristika gibt es viele: Das Auto mit Hybridantrieb gilt als neuestes, umweltschonendes Modell der Zukunft; in der Agrar- und Lebensmittelindustrie garantiert der Heterosis-Effekt der Hybridzüchtungen ein effektiveres Wachstum; und in der Raum- und Luftfahrt können Flugpiloten durch Hybridflügelkonstruktionen sowohl den Überschall- als auch den Unterschallbereich nutzen.⁷⁴



Abb. 1: Hybridantrieb in der Formel 1⁷⁵

⁷⁴ Vgl. HA (2005). S.42, 48.

⁷⁵ Quelle: DIE ZEIT, Ausgabe Nr.40 vom 25.09.2008.

In der Medizin und speziell in der Gentechnik hat das Kernverfahren der Hybridisierung gewaltige Erwartungen ausgelöst. Die Hybridomtechnik ist unter anderem für die Krebsdiagnose und Organtransplantation von zielführender Bedeutung. „Der Gentechniker als Schöpfer neuer Lebensformen“⁷⁶ besitzt nun Naturkräfte bzw. göttliche Fähigkeiten, mit denen er bislang Undenkbares zu realisieren hofft. Diese normative Aufwertung des Hybridbegriffs ist der Anfang einer Ökonomie, die auf der Industrialisierung von Hybridmodellen basiert. Auf dieser Basis breitet sich das Hybridkonzept mit zunehmender Dynamik auf unzähligen Ebenen des gesellschaftlichen Lebens aus.

Hybridität entfaltete sich fortan zu einer wichtigen kulturellen Dominante. Vermischung und Differenz werden zur Leitmaxime des modernen Zeitalters in einer vermeintlich grenzenlosen Welt. Hybrid als *catch-all-word* beflügelt die Lust nach Flexibilität und Wandlungsfähigkeit. Die Marketingbranche entdeckte den Differenzbegriff ebenso für ihre Zwecke, denn er verknüpft die Produkte mit Verwertungseffekten wie Innovation, Effizienz und Faszination. *All in one-solutions* überschwemmen aktuell den Markt. Beispielsweise werden technische Geräte wie Drucker, Fax und Scanner zu einem einzigen Gerät zusammengefasst. Eine solche Hybridmaschine ist auf gleiche Weise multifunktional, effizient und platzsparend. Ebenso verhält es sich mit neuen Geschäftskonzepten, in denen der Klamottenladen zugleich Cafébar und Ausstellungsgalerie ist.⁷⁷ Die Tendenz zu *difference sells-slogans* ist längst unverkennbar. Globale Unternehmen und Großkonzerne setzen auf den gewinnbringenden Hybridbegriff.⁷⁸ Im Jahre 1997 veröffentlichte der Computerhersteller *Apple* erstmalig eine Werbekampagne mit dem Slogan *think different*. In dem berühmt gewordenen Werbespot ist das eigentliche Produkt gar nicht zu sehen. Stattdessen werden Persönlichkeiten aus der Geschichte wie Pablo Picasso, Albert Einstein, Martin Luther King Junior, Maria Callas, Mahatma Gandhi, Muhammad Ali und viele andere gezeigt. Begleitet wird der Spot von folgendem Text, der die *think different*-Strategie markiert:

Here's to the crazy ones. The misfits. The rebels. The troublemakers. The round pegs in the square holes. The ones who see things differently. They're not fond of rules. And they have no respect for the status quo. You can

⁷⁶ HA (2005). S.44.

⁷⁷ *Uebervart*, Frankfurt/Main (www.uebervart.de, Zugriff am 01.10.08); *Conmoto* Frankfurt/Main (www.conmo.to, Zugriff am 01.10.08).

⁷⁸ Die Getränkemarke *CAB* warb mit „refreshing different“ (2002); der Kamerahersteller *Olympus* warb mit „the visible difference“ (1999); in einer Werbekampagne plakatierte das Elektronikunternehmen *Loewe* „be different“ (2003); die Kosmetikabteilung des Modekonzerns *Betty Barclay Woman* schrieb „the beauty of difference“ (2004); die Firma *Braun* warb mit „designed to make a difference“ (2003); und das besonders bei Jugendlichen beliebte Getränk *Fanta* forderte „Drink different“ (2005).

praise them, disagree with them, quote them, disbelieve them, glorify or vilify them. About the only thing you can't do is ignore them. Because they change things. They invent. They imagine. They heal. They explore. They create. They inspire. They push the human race forward. Maybe they have to be crazy. How else can you stare at an empty canvas and see a work of art? Or sit in silence and hear a song that's never been written? Or gaze at a red planet and see a laboratory on wheels? We make tools for these kinds of people. While some see them as the crazy ones, we see genius. Because the people who are crazy enough to think they can change the world, are the ones who do (APPLE 1997).⁷⁹

Der Spot endet mit einem gewöhnlichen, jungen Mädchen, das ihre Augen öffnet und die vielen Möglichkeiten erkennt, die vor ihr liegen. Die Werbebotschaft schöpft aus großen Worten wie Fortschritt, Veränderung, Ideenreichtum, Zugang, Kreativität und Inspiration. Differenz gilt einerseits als Produktivitätsressource und bietet gleichzeitig ein aussichtsvolles Konsummodell.⁸⁰ Aber es ist noch vielmehr: Differenz verspricht „Lifestyle“⁸¹. Kulturelle Differenz vermittelt eine Lebensform mit Mehrwert und Besonderheit für Jedermann.⁸² Die Message lautet: „Anders-Sein“ lohnt.

Anstatt das differente Andere wie früher als (...) fremdartige Bedrohung anzusehen, ermöglicht Differenz nun das neue Ideal der endlosen Pluralisierung und Grenzüberschreitung kultureller Sphären (HA 2005: 59-60).

Dies steht für Mobilität und individuelle Kreativität. Menschen designen und artikulieren Differenz durch die Vermischung verschiedenster Elemente: Er trägt Che Guevara auf seinem T-Shirt, hört Klassik und plant gerade sein Wirtschaftsstudium; Sie mag indische Samosas und elektronische Musik zu Aquarellmalerei. Möglich ist alles, zumal der freie Zugang zum globalen Markt garantiert scheint.⁸³

⁷⁹ <http://web.archive.org/web/20010228171255/www.apple.com/thinkdifferent> (Zugriff am 13.09.08).

⁸⁰ Ein Beispiel aus der Musikbranche verdeutlicht die Produktivkraft von Hybridität. Verfahren wie *sampling* oder *remixing* werden gerne zum Herstellen von Liedern genutzt. Dabei werden bereits bestehende Lieder zusammengemischt, welche am Ende ein neues Lied ergeben. Durch diese Mehrfachverwertung werden die Produktionskosten gesenkt und die Gewinnpotentiale erhöht. In Form einer Ware ist Hybridität ein gut verkäufliches Kulturprodukt, dass individuell konsumiert und gebraucht werden kann. Vgl. hierzu auch S.58.

⁸¹ HA (2005). S.59.

⁸² Vgl. Hybrid Life-Philosophie „Create. Play. Care.“ von Keen http://www.keeneurope.eu/hybrid_life_intro.aspx (Zugriff am 04.10.08).

⁸³ Hier ist anzumerken, dass Identitätsinszenierung und Selbstaufwertung für die einen ein spaßbringendes Experiment darstellt, doch für Marginalisierte oftmals ein gewagtes Empfinden ist.

Demzufolge ist Hybridität in den urbanen Industriegesellschaften längst zu einem wichtigen Leit- und Strukturprinzip avanciert. Im Vergleich zu den antiken Anfängen (Mischling zweierlei Herkunft), den neuzeitlichen Entwicklungen (Bastardisierung) bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts (rassistische Pathologisierung) hat der Begriff der Hybridität in der Postmoderne einen vollständigen Bedeutungs- und Wertewandel vollzogen. Die durchweg positive Konnotation wandelt sich in eine euphorische Begeisterung des Hybriden, die durch Vorteilsannahmen, Verwertungsinteressen, Konsumbedürfnisse, Spaßeffekte und Identifikationslust geleitet ist.⁸⁴

2.2 Hybridität in den Kulturwissenschaften

Im kulturwissenschaftlichen Diskursfeld der Postkolonialismustheorien verläuft die Expansions- und Popularisierungsphase des Hybridbegriffs ebenso rasant wie erfolgreich. Auf der Basis der Neuorientierung eines differenzbetonten Kulturverständnisses⁸⁵ entwickelte sich Hybridität zu einem postkolonialen Leitbegriff. Als wichtigste Referenz gelten sicherlich die Arbeiten des Kulturtheoretikers HOMI K. BHABHA, der im Anschluss an EDWARD SAID ein positiv verstandenes Hybridkonzept entfaltete. BHABHA beschreibt Hybridität als einen Prozess, der statische Polaritäten wie „Innen“ und „Außen“, „Eigen“ und „Anders“ unterläuft. Dieser Vorgang bricht die bisherigen Grenzen auf und überschreitet sie. Hybridität manifestiert sich hier in Momenten des Übergangs und des Bruchs. Hier richtet sich der Fokus allein auf die dazwischen liegenden Räume und Prozesse, die durch Verwebung, „Überlappung und De-plazieren“⁸⁶ entstehen. Dabei ist zu beachten, dass das Konfliktpotential des Hybriden nicht verkannt wird. BHABHA definiert die Strategie

⁸⁴ Dass an diesen Entwicklungen ebenso Kritik geäußert wird und der vermeintlich grenzenlosen Freiheit eben doch Grenzen gesetzt sind, liegt auf der Hand. Die Kritiker bitten um Vorsicht vor Enthistorisierungen und Reduktionismus. Eine solch entproblematisierte Hybridität wird ausschließlich als harmonische Kulturbegegnung konstruiert und dabei als kulturalistisches Klischee erneut ethnisiert und exotisiert. Auf dem Karneval der Kulturen in Berlin laufen, neben Volkstrachten und Folkloregruppen, vor allem leicht bekleidete Sambatänzerinnen zu heißen Rhythmen auf. Hier werden die „Anderen“ exotisiert und auf ethnisch-nationale Stereotypen reduziert. Das Massenspektakel mit urbaner Eventökonomie und medialer Repräsentation setzt auf die Spaß- und Partyeffekte für die Bevölkerung und nutzt dies für den touristischen Imagegewinn und das offizielle Selbstbild der Hauptstadt. Migranten werden dadurch zwar sichtbar, doch das Mitspracherecht ist oftmals nicht garantiert. Die Entscheidungsmacht, wer, wo, wann „angesagt“ ist, liegt bei der Dominanzgesellschaft. Hier wird Dominanz nicht mehr durch Ausschluss, sondern durch selektives Einbeziehen der „Anderen“ ausgeübt. Ebenso verhält es sich in der Migrationspolitik, deren Fokus auf der nationalökonomischen Verwertung qualifizierter Humanressourcen liegt. In der Euphorie ist unbedingt und weiterhin auf die ungleiche Verteilung von Rechten und Ressourcen hinzuweisen.

⁸⁵ Vgl. Kapitel 1 Kulturelle Differenz.

⁸⁶ BHABHA (2000). S.2.

der Hybridisierung in seiner Theorie des *third space*⁸⁷ nicht als eine ausschließlich harmonisch ästhetische Form kultureller Vermischung, sondern betont ebenso ihr subversives Potential.

Meine Auffassung, wie ich sie in meinen Schriften zum postkolonialen Diskurs an Begriffen wie (...) Hybridität (...) dargelegt habe, ist, das dieser Schwellen-Moment der Identifikation eine subversive Strategie subalternen Handlungsspielraums hervorbringt, der seine Autorität schafft (...) (BHABHA 1996: 353).

Hybridität ist also auch ein Instrument kulturellen Widerstands. Dies gilt besonders für diejenigen Marginalisierten, die sich neue, hybride Räume und damit Möglichkeiten der Selbstdarstellung öffnen. BHABHA argumentiert, dass es mit Hilfe der subversiven Strategie gelingt, den Prozess kultureller Fremdzuschreibungen und Ordnungsgrenzen von innen her zu transformieren. Dieser endlose Prozess des Aushandelns und der Neueinschreibungen verhindert jegliche Vorstellungen von einer homogen, monolithisch, authentischen Kultur. Hybridität erweist sich somit als ein Denkmodell, das diesen Vorstellungen entgegenläuft.⁸⁸ Zudem entwickelt sich der ursprünglich empirisch-deskriptive Charakter des theoretischen Begriffs der Hybridität hier weiter zu einem epistemologisch-normativen Analysekonzept.

Wir brauchen uns nichts vorzumachen: Es geht heute nicht darum, ob wir kulturelle Hybridität für erstrebenswert halten oder nicht, sondern einzig darum, *wie* wir mit ihr umgehen (BRONFEN 1997: 18).

Im Folgenden werden die geläufigste Termini wie *mestizaje*, *hibridación*, *transculturación* und *créolisation* kurz voneinander abgegrenzt, um ein weiteres Plädoyer für das Konzept der Hybridität zu halten.

Im lateinamerikanischen Raum popularisierte JOSÉ VASCONCELOS das Konzept der *mestizaje* zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die bisherige diskriminierende Konnotation der Begriffsbezeichnung⁸⁹ wandelte er in eine affirmative Bedeutung um,

⁸⁷ Eine theoretische Klärung dieser Begriffskategorie kann in diesem Kontext nicht geleistet werden, denn es würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Ausführlicher unter anderem in BHABHA, HOMI K./RUTHERFORD, JONATHAN (1990): „Interview with Homi Bhabha. The third space“, in: RUTHERFORD, JONATHAN (ED.) (1990): *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart. S.207-221.

⁸⁸ Zur Kritik an Bhabhas Hybridkonzepts vgl. unter anderem: GOETSCH, PAUL (1997): „Funktionen von ‚Hybridität‘ in der postkolonialen Theorie“, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30, 2 (1997). S.144 f.; HA, KIEN NGHI (2004): „Kolonial-rassistisch-subversiv-postmodern: Hybridität bei Homi Bhabha und in der deutschsprachigen Rezeption“, in: HABERMAS, REBEKKA/MALLINCKRODT V., REBEKKA (2004) (EDS.): *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*. Göttingen: Wallstein Verlag. S.59 ff.

⁸⁹ Vgl. S.23.

indem er den Mestizen als „*raza cósmica*“⁹⁰ konstituierte. Der Mestize war fortan zum nationalen Subjekt bestimmt und sollte durch die Symbiose von Bestehendem und kolonial Herangetragenem eine neue *latinidad* als Kollektividentität kreieren.⁹¹ Der Fokus des Begriffs liegt hier stark auf der nationalen Ebene und ist weiterhin ethnisch markiert.

Das Konzept des *sincretismo* geht ursprünglich auf die Synthese verschiedener Religionen in Kontaktsituationen zurück, wie beispielsweise die der Kolonialisierung. Durch die dialektische Interaktion und Inkorporation verschiedenster Elemente werden Systemgrenze versucht aufzuheben.⁹² Während der Kolonialisierung Lateinamerikas war der Versuch der Missionierung sicherlich eine der extremsten Formen des Synkretismus. Das Konzept ist stark religiös konnotiert. Zu dem Verhältnis zwischen *metizaje*, *sincretismo* und *hibridación* äußert sich NESTOR GARCIA CANCLINI wie folgt:

Se encontrarán ocasionales menciones de los términos *sincretismo*, *metizaje* y otros empleados para designar procesos de *hibridación*. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas intercultrales – no sólo las raciales a las que suele limitarse ‘metizaje’ – y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que ‘sincretismo’, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales (CANCLINI 1989: 14-15).

FERNANDO ORTIZ legte seinerzeit bereits die ersten Bausteine für spätere Konzepte von Hybridität, indem er die kubanische Kultur als ethnisch durchmischt und im ständigen Werden begriffen beschrieb. 1940 konzipierte er den Begriff der *transculturación* und grenzt diesen deutlich von dem der Akkulturation ab.⁹³ Wie BHABHA in seinen Ausführungen zur Hybridität betont auch Ortiz’ Begriff der Transkulturalität den prozessualen Charakter kultureller Identität. Der Philosoph WOLFGANG WELSCH führt gegenwärtig das Konzept der Transkulturalität weiter aus. Es umfasse sowohl die globalen und lokalen als auch die universalistischen und

⁹⁰ Vgl. VASCONCELOS, JOSÉ (1997 [1925]): *The cosmic race. La raza cósmica*. Baltimore, London: John Hopkins University Press.

⁹¹ Vgl. UECKMANN, NATASCHA (2005): „*Mestizaje – Hibridación – Créolisation – Transculturación. Kontroversen zur Kulturmoderne*“, in: SOLLTE-GRESSER CHRISTIANE/STRUVE, KAREN/DERS. (EDS.) (2005): *Von der Wirklichkeit zur Wissenschaft. Aktuelle Forschungsmethoden in den Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften*. Münster: Lit Verlag. S.230.

⁹² Ausführlicher zum Konzept von Synkretismus vgl. SHAW, ROSALIND/STEWART, CHARLES (EDS.) (1994): *Syncretism/Anti-syncretism. The politics of religious synthesis*. London u.a.: Routledge.

⁹³ Vgl. ORTIZ, FERNANDO (2002): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. Madrid: Cátedra. S.254-260.

partikularistischen Aspekte moderner Gesellschaften. Die Komplexität der inneren Differenzierung transkultureller Identitäten lasse sich so am eindeutigsten beschreiben.⁹⁴ Der Begriff lässt hier ein „sowohl als auch“ zu, welches die vorherigen Kategorien bislang nicht vorsahen. Inwiefern sich der Begriff der Transkulturalität mit dem der Hybridität überschneidet, oder sich etwa durch die Annahme bestehender Entitäten (*zwischen* den Welten, Kulturen, etc.) von der endlosen Pluralisierung (*darüber hinaus*) doch unterscheidet, wäre meines Erachtens in einer Vergleichsstudie von besonderem Interesse herauszufinden.

Im karibischen Raum entwickelte sich ein eigenes Konzept der *créolisation*, entgegen der *mestizaje*, da es eine präkoloniale Identität nicht gab. Aus diesem Grund scheiterte auch das Modell der *négritude*, welches zum Ziel hatte, eine panafrikanische Kollektividentität zu rekonstruieren. ÉDOUARD GLISSANT verstand die *créolisation* als kulturelle Mischung, bei der Identitäten Grenzen durchbrechen, sich kreuzen und sich in einer Welt bewegen.⁹⁵ Das Modell zeichnet sich dadurch aus, dass es ohne Territorialisierungen oder nationale Markierungen auskommt. Der Grund, weshalb sich der Begriff der *créolisation* nicht in aller Bandbreite durchsetzen konnte, liegt sicherlich an den extremen Bedingungen der Kolonialzeit, an die er geknüpft ist.

Creolization is, as it were, forced transculturation under the circumstances peculiar to transportation, slavery, and colonization. (...) the process of ‚fusion‘ occurs in circumstances of massive disparities of power and the exercise of a brutal cultural dominance and incorporation between the different cultural elements (HALL 2003: 186).

Trotz ähnlicher Absichten unterscheiden sich die oben aufgeführten Konzepte voneinander. Dies liegt zum einen an der kontextuellen Einbindung als auch an dem historischen Hintergrund dieser Konzepte. Auch die Hybriditätsbegriffe HOMI K. BHABHAS und NÉSTOR GARCÍA CANCLINIS variieren auf diachroner und synchroner Achse.⁹⁶ BHABHAS Ansatz verläuft auf psychoanalytischer Ebene. Er fordert das „westliche“ Ich auf, sich zu überdenken, indem es die Erfahrungen des „Anderen“ für seine eigenen Erkenntnisse nutzt. Im Gegensatz dazu will CANCLINI vielmehr eine Theorie entwerfen, die sich an der hybriden Modernität Lateinamerikas orientiert. Das Konzept der *mestizaje*, das zu sehr auf historischer Rassenmischung und einer homogenen Latinität ausgelegt ist, lässt CANCLINI zurück. Die Basis der

⁹⁴ Vgl. WELSCH (1997): „Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen“, (1997) in: SCHNEIDER/THOMSEN (EDS.) (1997). S.67-90.

⁹⁵ Vgl. GLISSANT, ÉDOUARD (1993): *Tout-monde*. Paris: Gallimard.

⁹⁶ Vgl. UECKMANN (2005): „*Mestizaje – Hibridación – Créolisation – Transculturación. Kontroversen zur Kulturmoderne*“, in: SOLLTE-GRESSER/STRUVE/DERS. (2005) (EDS.). S.230.

lateinamerikanischen Kulturmoderne ist die Massenkommunikation und Popularkultur. Entgegen dem Konzept des *sincretismo*, welches auf eine einförmige Verschmelzung zielt, favorisiert CANCLINI das Modell der Hybridität, in welchem Identitäten in ihrer Differenz bestehen bleiben. Dass sich Hybridität zudem in tatsächlichen Erfahrungen und Alltagspraktiken zeigt, spricht für das Konzept als pluralen Lebensentwurf in ständiger Transformation. Die Entterritorialisierung des Konzepts befreit von der Idee nationalstaatlicher Homogenität und reagiert so auf die Komplexität moderner Gesellschaften in Zeiten von Globalisierung, Massenmigration und Mobilität. Darüber hinaus kann das Konzept der Hybridität als Plädoyer für Heterogenität und Vielfalt betrachtet werden und eignet sich damit für den Untersuchungsgegenstand meiner Arbeit.

2.3 Hybridität in den Sprachwissenschaften

In der Linguistik ist das Konzept der Hybridität nicht erst durch den *cultural turn* gebräuchlich geworden, auch der Terminus ist hier nicht neu. Bereits 1971 verwendete KEITH WHINNOM den Begriff *linguistic hybridization*⁹⁷ als Beschreibungskategorie für das Mischen von Sprachen. Das Hybriditätskonzept fand besonders im Bereich der Kontaktlinguistik und der sprachwissenschaftlichen Migrationsforschung Eingang. Die Sprachkontaktforschung verfolgte lange Zeit die Annahme, dass Sprachen oder Varietäten primär einzelne, trennbare, sich voneinander unterscheidende und abgrenzbare Gebilde sind, die unter Umständen und ohne sprachliche Konsequenzen miteinander in Kontakt treten.⁹⁸ Die vermeintlichen Sprachgrenzen von Spanisch, Englisch oder Deutsch lassen jedoch keine natürlichen Konturen erkennen, sondern sind vielmehr Konstruktionen des Menschen, entstanden im Verlauf der Geschichte. Folglich kehren BECHERT/WILDGEN eben diese Annahme ins Gegenteil um, indem sie den Sprachkontakt als das eigentliche, primär Gegebene definieren, aus dem heraus Sprachen entstehen.⁹⁹ GUGENBERGER wie auch ERFURT, die den gegenwärtigen Diskurs der sprachlichen Hybridität maßgeblich mit gestalten, wenden sich ebenfalls gegen den Ansatzpunkt, der Sprache als ein homogenes Gebilde versteht.

⁹⁷ Vgl. WHINNOM, KEITH (1971): „*Linguistic hybridization and the ‚special case‘ of pidgins and creoles*“, in: HYMES, DELL (ED.) (1971): *Pidginization and creolization of Languages*. Cambridge: Cambridge Univ. Press. S.91-116.

⁹⁸ Vgl. BECHERT, JOHANNES/WILDGEN, WOLFGANG (1991): *Einführung in die Sprachkontaktforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S.9 f.

⁹⁹ Vgl. EBD. S.19.

Das Modellieren von Sprache als homogenes Gebilde verstellt den Blick auf die sprachlichen Realitäten und die sie konstituierenden heterogenen, kulturellen und sprachlichen Ressourcen (ERFURT 2003: 25).

Das Konzept der Hybridität entspricht der heutigen kulturellen wie auch sprachlichen Dynamik. In Anlehnung an die Kulturwissenschaften wird auch hier von der Idee ausgegangen, Sprachpolaritäten aufzubrechen und Sprachgrenzen zu überschreiten. Der Fokus liegt ebenfalls auf den dazwischen liegenden Räumen und Prozessen, in denen sich Sprachen oder Varietäten mischen, kreuzen, überlappen, neu aushandeln und wieder einschreiben.¹⁰⁰ Das Konzept der sprachlichen Hybridität richtet sich einerseits gegen die Auffassung von Sprachpurismus, der jeglichen Einfluss anderer Sprachen als Verunreinigung für die eigene Sprache wertet, und zum anderen gegen ein monolithisches, statisches Sprachsystem.¹⁰¹ Die Innovation – um dies vorwegzunehmen – liegt nicht im eigentlichen Phänomen der sprachlichen oder kulturellen Hybridisierung.¹⁰² Das Neue ist die Reform der Perspektive, der Betrachtungsweise und der Neubewertung von Kontaktsituationen und Mischungsprozessen, wodurch diese soziokulturell aufgewertet werden.

ERFURT verortet sprachliche Hybridisierungsprozesse in einem spezifischen gesellschaftlichen Kontext, nämlich ausschließlich im urbanen Migrationsmilieu postkolonialer Gesellschaften. Hybridisierung in Form von „Multisprech“-Varietäten grenzt er entscheidend von vergangenen, kolonialen Kreolisierungsprozessen ab.¹⁰³ In diesem Kontext untersucht HINNENKAMP vorwiegend jugendliche Migranten, die bereits unter polykulturellen und vielsprachigen Bedingungen aufgewachsen sind.¹⁰⁴ GUGENBERGER hingegen limitiert sprachliche Hybridisierungsprozesse weder auf das heutige Migrationsgeschehen noch auf spezifische, soziale Gruppen. Sie verweist sowohl auf die historischen Mischungsprozesse, beispielsweise die der

¹⁰⁰ Dies gilt generell für (National)Sprachen, Dialekte, Soziolekte und andere Sprachvarietäten.

¹⁰¹ Allerdings sei hier betont, dass auch die sprachwissenschaftliche Forschung nicht frei von der Gegenüberstellung zweier oder mehrerer Sprachsysteme ist. Die Beschreibung sprachlicher Hybridisierungsprozesse kommt ohne die – zumindest temporäre oder abstrakte – Annahme von Polaritäten nicht aus und muss zwischen verschiedenen Sprach(form)en differenzieren können. Dennoch setzt das grundsätzliche Verständnis sprachlicher Hybridität „Systeme“ als heterogene, offene, dynamische, sich wandelnde Konstrukte fest, deren Grenzen immer wieder aufgehoben, verschoben und neu gesetzt werden können.

¹⁰² Seit jeher begegnen und mischen sich Kulturen wie auch Sprachen. Historische Wanderungsbewegungen gab es schon immer in den verschiedensten Formen mit jeweils unterschiedlichen Entstehungshintergründen und Folgen: Die Einwanderung der indoeuropäischen Indoarier von Nordwesten nach Indien 1700 v. Chr.; die Feldzüge der Römer; die Eroberungsversuch der Iberischen Halbinsel durch die Westgoten, etc.; weltweite Missionierungsvorhaben; Sklavenhandel; Kolonialisierung Lateinamerikas durch die Spanier; Bewegungen der Nomadenvölker; etc.

¹⁰³ Vgl. ERFURT, JÜRGEN (2003): „*Multisprech*“: *Hybridität, Variation, Identität*. Bremen: Obst. S.23.

¹⁰⁴ Vgl. HINNENKAMP, VOLKER (2005): „*Zwei zu bir miydi?*“ – *Mischsprachliche Varietäten von Migrant*innen im Hybriditätsdiskurs*“, in: DERS./MENG (EDS.) (2005). S.51-103.

Kolonialisierung, als auch auf solche, die etwa durch sozialpolitische Rahmenbedingungen wie Grenzkontakt entstehen.¹⁰⁵ Ohne in die Diskussion näher einsteigen zu wollen, ist anzumerken, dass Prozesse der Hybridisierung schon immer stattgefunden haben.¹⁰⁶ Wie gesehen variiert die begriffliche Bezeichnung und deren Konnotation.¹⁰⁷ Entscheidet man sich für die ein oder andere, so sollte die Analyse- und Beschreibungskategorie, hier die Hybridität, immer im jeweiligen historischen Kontext und im Rahmen der aktuellen gesellschaftlichen Strukturen betrachtet werden. Fest steht, dass das Format gegenwärtiger Hybridisierungsprozesse im Vergleich zu Früheren komplexer geworden ist. Im urbanen Migrationsgeschehen pluralisieren sich Hybridisierungsprozesse gleichsam auf unterschiedlichen Ebenen: in der Medialisierung des Lebensraums; in alphabetisierten Gesellschaften; in der sozialen Mobilität der Akteure, im spielerischen Umgang mit kulturellen Ressourcen und besonders auf der Ebene der sozialen Emanzipation.¹⁰⁸

Mit dem Perspektivwechsel verändert sich ebenso die Schwerpunktsetzung bezüglich der Untersuchungsgegenstände. Das Forschungsinteresse gilt nun nicht mehr der Sprache als System im nationalen Rahmen, sondern wendet sich den sprachlichen Formen sozialer und individueller Interaktion zu. Im Zentrum steht von nun an der bi- oder multilinguale Sprecher, der seine sprachlichen Ressourcen kreativ für seine kommunikativen und identitätsorientierten Zwecke zu nutzen weiß. Die Frage lautet, was genau der Sprecher tut. Welche Sprachformen schafft er? Welche Sprachpraxis entwickelt er? Und welche Bedeutung und Funktion hat sein Tun?

Im Prozess der sprachlichen Hybridisierung positioniert sich der Sprecher in der Kommunikation immer wieder neu. Er kann sich der jeweiligen Gesprächssituation anpassen, aber auch von ihr abgrenzen. Er tut dies, indem er das ihm zur Verfügung stehende Spektrum an sprachlichen Markierungen phonetischer, lexikalischer oder morphosyntaktischer Art einsetzt, das Regelsystem der beteiligten Sprachen durchbricht und hybride Formen schafft.¹⁰⁹ In diesem kreativen und (re-)aktiven Vorgehen gestaltet und verändert der Akteur sprachlich soziale Räume und kulturelle Praxen.

¹⁰⁵ Vgl. GUGENBERGER, EVA (2004): „Sprache – Identität – Hybridität. Das Beispiel der Galicier/innen in Galicien und in Argentinien“, in: *Grenzgänge* 22. S.114-149.

¹⁰⁶ Die Entstehung der romanischen Sprachen kann bereits unter dem Aspekt sprachlicher Hybridisierung betrachtet werden.

¹⁰⁷ HILL/HILL beispielsweise verwenden den Terminus „Synkretismus“ äquivalent zur sprachlichen Hybridität. Vgl. HILL, JANE H./HILL, KENNETH C. (1986): *Speaking Mexicano. Dynamics of Syncretic Language in Central Mexico*. Tucson: The University of Arizona Press.

¹⁰⁸ Vgl. ERFURT, JÜRGEN (2005): „*de même I hope j'te bother pas: Transkulturalität und Hybridität in der Frankophonie*“, in: DERS. (ED.) (2005). S.30 f.

¹⁰⁹ Verweis auf Kapitel 3.2 Sprechen und Identität.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass sich der Perspektivwechsel in der Kontaktlinguistik zu einem umfassenden Paradigmenwechsel entwickelte und den längst überfälligen Weg für ein neues Verständnis von sprachlicher Heterogenität ebnete. Die Hinwendung zum kulturellen Paradigma von Mehrsprachigkeit vollzog sich mit der Ablösung von der Idee nationaler Einsprachigkeit. Im Mittelpunkt des Interesses steht fortan nicht mehr die Sprache als System, sondern der Sprecher als Akteur. Bi- oder multilinguale Kompetenzen gelten nicht mehr als Verunreinigung oder „doppelte Halbsprachigkeit“ (ERFURT), sondern als kreative und individuelle Kommunikationsressourcen. Auf dieser Ebene der sozialen Interaktion setzt das Konzept der sprachlichen Hybridität an. Die Sprecher markieren ihre Positionen durch Zugehörigkeit und Differenz, indem sie in einem dynamischen Prozess der Hybridisierung Sprachregeln brechen, Sprachgrenzen überschreiten und sie immer wieder neu schreiben und bestimmen. Das Konzept unterstreicht besonders die Eigenständigkeit, mit der sich die Sprecher selbst zum Ausdruck bringen. Die Sprachpraxis ist ein Feld sozialer Auseinandersetzungen und Repräsentationen – eben hier konnte sich das Konzept der Hybridität auf interpretativer, evaluativer und (kritisch-)analytischer Ebene etablieren.

Um die Gefahr der Willkür oder des inflationären Gebrauchs abzuwenden, muss Hybridität noch stärker in konkreten Situationen und kulturspezifischen Ausprägungen untersucht werden. Dieses Vorhaben verfolgt die hier vorliegende Studie.

3 Identität und Sprache

3.1 Identität und Sprache

Identität¹¹⁰ ist ein Begriff, der aus der Sicht verschiedenster Wissenschaftsdisziplinen wie der Philosophie, der Psychologie, der Soziologie oder der Ethnologie beleuchtet worden ist. Mit der Krise des Konzepts eines homogenen Nationalstaats entwickelte sich Identität auch auf politischer Ebene zu einem hoffnungsvollen Begriff, der den Zugang zu einer plurikulturellen Gesellschaft ermöglichen soll. Das Verhältnis von Identität und Sprache ist dabei oftmals die zentrale Komponente der Überlegungen.

Tatsächlich ist die Sprache nicht nur *eine* soziale Erscheinung unter anderen, sondern die Grundlage von allem Sozialen und die wichtigste Äußerung der menschlichen 'Geselligkeit', des 'Miteinander-Seins', das eine wesentliche Dimension des Menschseins ist (COSERIU 1988: 69).

Im Folgenden soll kurz auf den Terminus Identität eingegangen werden, um anschließend den Fokus auf das komplexe Beziehungsgeflecht von Identität und Sprache und die identitätsrelevanten Aspekte von Sprechen und Identität zu richten.

Identitätskonstruktionen vollziehen sich in einer Vielzahl sozialer Wirklichkeiten von Individuen. Anders formuliert, soziale Identitäten umfassen eine Fülle von verschiedenen Teilidentitäten, die sich nicht nur aus ethnischen oder kulturellen Elementen, sondern auch aus Interessens- oder Berufsgruppen, Aspekten wie Geschlecht, Alter, etc. sowie temporalen Verknüpfungen zusammensetzen. Der Psychologe HEINER KEUPP prägte in diesem Zusammenhang die Metapher der *Patchworkidentität*¹¹¹. In einem lebenslangen, alltäglichen Prozess der Verknüpfung verschiedener Teilidentitäten konstruiert der Mensch seine individuelle Patchworkidentität zwischen multiplem Innen und pluralem Außen.

¹¹⁰ Zur Abhandlung des Begriffs siehe unter anderem GUGUTZER, ROBERT (2002): *Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S.13-58; KEUPP, HEINER (1996): „Bedrohte und befreite Identitäten in der Risikogesellschaft“, in: BARKHAUS, ANNETTE ET.AL. (EDS.) (1996): *Identität, Leiblichkeit, Normativität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S.380-403; MARQUARD, ODO (1979): „Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz – Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion“, in DERS./STIERLE, KARL-HEINZ (EDS.) (1979): *Identität*. München: Fink. S.347-369.

¹¹¹ Vgl. KEUPP, HEINER ET.AL. (1998): *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork in der Spätmoderne*. Frankfurt/Main: Rowohlt. Zum Aspekt der Teilidentitäten vgl. DERS. (1998). S.217-219.

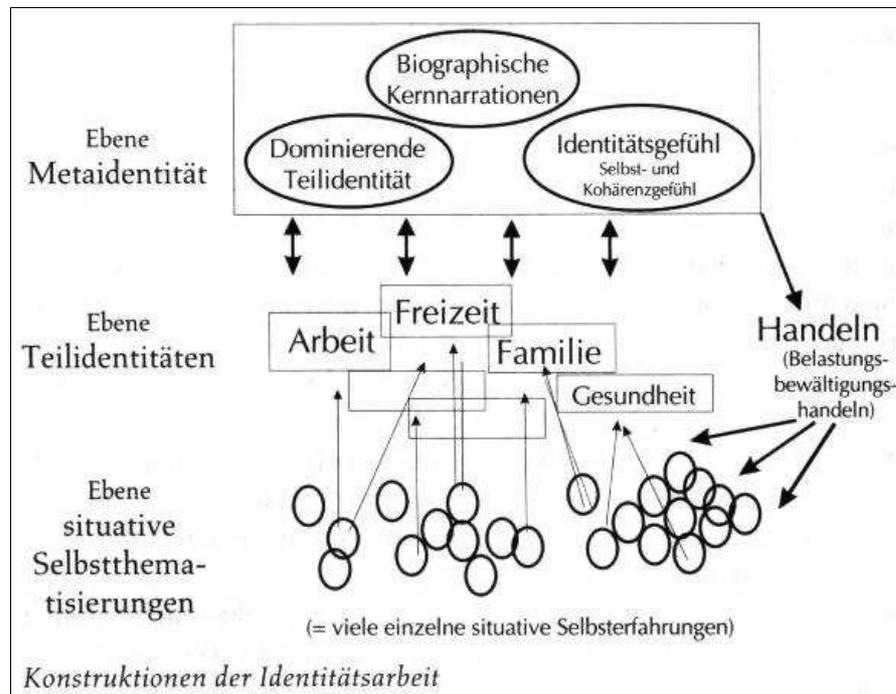


Abb. 2: Konstruktionen von Teilidentitäten¹¹²

Eine in Mexiko aufgewachsene Medizinerin kann sich folglich über ihre nationale oder kulturelle Herkunft als Mexikanerin verstehen sowie über Merkmale wie ihre Sympathie für eine bestimmte Musikrichtung, über ihre gegenwärtige Lebenssituationen als Schwangere oder ihr Berufsfeld Medizin. Die Selektionsmöglichkeiten sind vielfältig und entsprechend der gelebten Erfahrungen, der aktuellen (Lebens-)Situation und dem Gegenüber wandelbar. Multiple Identitäten sind demnach existent.¹¹³ Und so stellt Identität den Mittelpunkt von Prozessen dar, die zwischen dem Individuum und den verschiedenen sozialen, ethnischen, kulturellen oder politischen Gemeinschaften stattfinden.¹¹⁴

¹¹² Quelle: KEUPP ET.AL. (1998). S.218.

¹¹³ Diese sind nicht mit dem klinischen Störungsbild multipler Persönlichkeit gleichzusetzen. Vgl. EBD. S.92.

¹¹⁴ An dieser Stelle ist anzumerken, dass die Wissenschaft im Detail zwischen sozialer und persönlicher Identität unterscheidet. Soziale Identitäten bewegen sich auf der synchronen Achse, wo dem Individuum von außen soziale Beziehungskategorien zugeschrieben. Die persönliche Identität verläuft auf der diachronen Achse und entspricht der eigenen Lebensgeschichte (vgl. GOFFMANN, ERVING (1967): *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S.74), die von allen anderen Gruppenelementen abgegrenzt werden kann. ERIKSON verwendet den Begriff der Ich-Identität analog zur persönlichen Identität und beschreibt damit das subjektive Empfinden, die Innenansicht eines Individuums (Vgl. ERIKSON, ERIK H. (1981[1966]): *Identität und Lebenszyklus*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S.17 f.). Im Gegensatz dazu argumentiert GOFFMANN, dass sowohl die soziale als auch die persönliche Identität durch eine Außenperspektive gekennzeichnet sind (vgl. GOFFMANN (1967) S.132).

Identität basiert nicht auf essentialistischen, statischen oder substantialistischen Charaktereigenschaften, sondern versteht sich als einen dynamischen, interaktiven¹¹⁵ Prozess, der im ständigen Wandel Identitäten konstruiert. Die permanente Veränderung soll hier nicht als Ausnahme, sondern als Merkmal der Identitätsstruktur verstanden werden.¹¹⁶ Die Lebendigkeit der ständigen Bewegung negiert den Stillstand und ermöglicht kreative Gestaltungsmöglichkeiten. Die Chicanos in den USA zeigen exemplarisch, wie sie aktiv, mit innovativer Kraft ihre neue Lebenswelt gestalten, sich in sozialen Gruppen neu organisieren, ihre eigenen und fremden Ordnungsmuster sowie kulturelle Elemente verändern. Auf der Basis dieser neuen kulturellen Formen und Praxen konstituiert sich ihre multiple Identität. Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist demnach eine Identitätsstruktur, deren zentrale Merkmale Hybridität, Pluralität, Dynamik, Flexibilität, Diversität und Differenz sind.

In der hier vorliegenden soziolinguistischen Arbeit ist es zweifellos der Aspekt der Sprache, der aus dem Paket der verschiedenen Identitätsmerkmale ausgewählt und im Folgenden fokussiert wird. Hier versteht sich Sprache als ein Element sozialer Identität, als eine Teilidentität. Demnach interagiert sprachliche Identität mit einem Bündel multipler Identität auf mehrdimensionaler Ebene. An dieser Stelle soll, analog zum oben aufgeführten Aspekt von Identität, auch auf Ebene der Sprache noch einmal daraufhin gewiesen werden:

Wer eine indigene Sprache spricht, muss sich nicht unbedingt auch als Indianer begreifen und von anderen als solcher betrachtet werden. Umgekehrt kann sich jemand, der nur noch spanisch spricht, trotzdem als Indianer definieren und fühlen (...) (GUGENBERGER 1995: 83).

Sprache ist kein ausschließliches Zeichen mehr für eine ethnische Identität, wenn sie auch weiterhin eine wichtige Rolle spielt. Sprache soll hier nicht als historische Einzelsprache und nicht als Ausdruck ethnischer Identität untersucht werden. Die Konzentration liegt in der vorliegenden Arbeit im Speziellen auf den mehrdimensionalen, soziokulturellen Aspekten von Sprache, also Sprechen als Ausdruck sozialer (Teil)Identität.

Der Sozialpsychologe GEORGE H. MEAD begründet die Konstruktion der Identität auf der sozialen Interaktion des Individuums mit anderen Menschen.¹¹⁷ Dies erfolgt über das Medium der Sprache.

¹¹⁵ Zum Aspekt der Interaktion im Prozess der Identitätskonstruktion vgl. KRAPPMANN, LOTHAR (1993): *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*. Stuttgart: Klett-Cotta. S.7-70.

¹¹⁶ Vgl. BELGRAD, JÜRGEN (1992): *Identität als Spiel. Eine Kritik es Identitätskonzepts von Jürgen Habermas*. Opladen: Westdeutscher Verlag. S.112.

¹¹⁷ Vgl. MEAD, GEORGE H. (1973): *Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Wir spalten uns in die verschiedensten Identitäten auf, wenn wir zu unseren Bekannten sprechen. Mit dem einen diskutieren wir Politik, mit einem anderen Religion. Es gibt die verschiedensten Identitäten, die den verschiedensten gesellschaftlichen Reaktionen entsprechen. (...) Eine mehrschichtige Persönlichkeit ist bis zu einem gewissen Grad etwas Normales (...) (MEAD 1968: 184-185).

Daraus lässt sich ableiten, dass Sprache Identität konstruiert und, dass gleichzeitig Identität über die Sprache ausgedrückt wird. Aus linguistischer Sicht und in Anlehnung an SAUSSURE wird Identität nicht in der abstrakten Größe Sprache (*langue*), sondern in den verschiedenen Ausprägungen des konkreten Sprechens (*parole*) verwirklicht.¹¹⁸ Die Fragen lauten also, (1) wie definiert eine Person ihre Identität und (2) wie drückt sie diese aus? Anhand welcher konkreten sprachlichen Merkmale ist Identität erkennbar? Welche sprachlichen Markierungen sind explizite und implizite Identitätsmarker? Diese offenen Fragen werden im folgenden Abschnitt thematisch behandelt.

Abschließend ist zu sagen, dass jeder Mensch zu jeder Zeit eine Identität hat. Die Frage ist schlicht, aus welchen Teilen sie sich aktuell zusammensetzt.

3.2 Sprechen und Identität

In mehrsprachigen und plurikulturellen Gesellschaften verlaufen Identitätsprozesse auf mehrdimensionaler Ebene. Der multilinguale Sprecher positioniert sich nicht nur über die Einzelsprachen, sondern vielmehr über die gesamte Bandbreite seiner spezifischen Sprechformen. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf die Sprachpraxis eines Sprechers und somit auf die Fragen, *wie* spricht die Person, *wie* verwendet sie die ihr zur Verfügung stehenden Sprachen, *auf welche Art und Weise* mischt bzw. trennt sie die Sprachen (Varietäten, Dialekte, Soziolekte, Stilvarianten, etc)¹¹⁹. Im Anschluss an die Betrachtung der verschiedenen sprachstrukturellen Phänomene stellt sich die Frage, welche hybriden Formen kreiert der Sprecher und, welche identitätsrelevanten und identitätsstiftende Aspekte lassen sich daraus ableiten.

Wie bereits erwähnt steht dem multilingualen Sprecher nicht nur die einzelne Sprache im Ganzen zur Verfügung, sondern er kann in seiner Rolle als sprachlicher

¹¹⁸ Hierzu vgl. KRESIC, MARIJANA (2006): *Sprache, Sprechen, Identität*. München: Iudicium. S.159-163; sowie darin die Beiträge von COSERIU (2006) S.164-171, HALWACHS (2006) S.172-183, BÜHLER (2006) S.184-203 und ÁGEL/SCHMIDT/FEILKE/RUSCH (2006) S.211-223.

¹¹⁹ Der Begriff Sprache impliziert in den folgenden Ausführungen neben der Kategorie Einzelsprache auch alle in der Klammer aufgeführten Formen.

Akteur aus seinem Sprachrepertoire verschiedenste Sprachformen und Sprechvarietäten entwerfen. Dabei kann der Sprecher auf unterschiedliche Arten vorgehen:

- Er realisiert eine Äußerung in der einen Sprache und eine andere Äußerung in der anderen Sprache (Language₁ → Language₂ und umgekehrt).
- Er baut innerhalb einer Äußerung Sequenzen der einen und der anderen Sprache ein (L₁, L₂, L₂, L₁, L₂).
- Er verknüpft beispielsweise lexikalische und grammatikalische Morpheme bzw. morphosyntaktische Elemente der einen und der anderen Sprache miteinander (hybride Wortform wie L₁²3).
- Er kombiniert phonetisch-phonologische Merkmale der einen und der anderen Sprache (hybride Wortform wie L₁²3).¹²⁰

Die einzelnen Phänomene treten meist synchron auf und konstituieren die Sprechformen wesentlich neu.

Die erste Form ist unter dem Begriff *Code-Switching* bekannt. Im Allgemeinen bezeichnet es den Gebrauch zweier oder mehrerer Varietäten in ein und derselben Interaktion¹²¹ und erfolgt in einem abrupten Wechsel von L₁ in L₂ oder vice versa. Dieser Vorgang ist nach AUER diskursfunktional, d.h. der Sprecher belegt diesen Wechsel lokal mit Funktionen.¹²² In dem Moment, in dem sich das Code-Switching habitualisiert, der Sprecher L₁ und L₂ nicht mehr voneinander trennt, sondern mischt und in mehrsprachiger Form verwendet, verliert der Wechsel für den Sprecher an Bedeutung. Die pragmatischen Funktionen rücken in den Hintergrund und die identitären Absichten des Sprechers treten hervor. Diesen Vorgang nennt AUER *Code-Mixing*.¹²³ Im Mixed-Modus artikuliert der Sprecher folglich seine Zugehörigkeit bzw. Nicht-Zugehörigkeit zu der einen und der anderen Sprachgemeinschaft, kann sich aber auch von beiden abgrenzen und legt somit seine Identitäten frei. Entgegen der

¹²⁰ Vgl. GUGENBERGER, EVA: „Der ‚Dritte Raum‘ in der Sprache: Sprachkontakt und Hybridisierungsprozesse in der Romania“, in: DOLLE/HELFRICH (EDS.). (Noch nicht erschienen).

¹²¹ Vgl. BECHERT/WILDGEN (1991). S.59.

¹²² Vgl. AUER, PETER (1999): „From code-switching via language mixing to fused lects: Toward a dynamic typology of bilingual speech“, in: *International Journal of Bilingualism*, Vol. 3, Nr. 4. S.309-332. Auers soziolinguistischer Ansatz (zwei Basissprachen zwischen denen der Sprecher alterniert) unterscheidet sich von sprachstrukturellen Betrachtungsweisen (eine Basissprache, in die andere Elemente eingebettet werden). Zu Letzterem vgl. exemplarisch POPLACK, SHANA (1988): *Contrasting patterns of codeswitching in two communities*, in: HELLER, MONICA (ED.) (1988): *Codeswitching. Anthropological and sociolinguistic Perspectives*. Berlin u.a.: Mouton de Gruyter. S.215-244; hier S.237.

¹²³ Vgl. hierzu auch BIERBACH, CHRISTINE/BIRKEN-SILVERMANN, GABRIELE (2003): „Italienische und spanische Migranten in Südwestdeutschland: ‚Vicini, ma diferentes‘“, in: ERFURT, JÜRGEN/BUDACH, GABRIELE/HOFMANN, SABINE (EDS.) (2003): *Mehrsprachigkeit und Migration: Ressourcen sozialer Identifikation*. Frankfurt/Main: Peter Lang. S.88-90.

interpretativen Unterscheidung von AUER weisen exemplarisch BLOM/GUMPERZ auch dem Code-Switching identitätsmarkierende Funktionen zu, wenn dieses intentional eingesetzt wird.¹²⁴ Die Grenzen sind oftmals fließend. Den allmählichen Übergang zwischen den Sprachen/Varietäten nennt AUER *Code-Shifting*.¹²⁵

In einem nächsten Schritt können die sogenannten *mixed languages* auf grammatikalischer Ebene kombiniert werden, d.h. lexikalische Elemente und morphosyntaktische Strukturen verschiedener Sprachen greifen ineinander. Diesen Prozess beschreibt LIPSKI als *Language Intertwining*.¹²⁶ Durch das Verflechten eines Wortes aus L₁ mit der Grammatik von L₂ kreiert der Sprecher neue, hybride Wortformen, auch *fused lects* genannt. Hier liegen im Besonderen Hinweise respektive Hybridisierungsgrad und Variabilität der Sprecherkompetenzen. Es ist hier nicht grundsätzlich vom Unvermögen des Sprechers auszugehen,¹²⁷ sondern von einer hohen kreativen Eigenleistung, durch die der Sprecher wiederum seine Zugehörigkeit bzw. Differenz ausdrückt. Dies erfolgt situativ, je nach aktueller Lebenssituation, Gesprächskontext, Gesprächspartner sowie der eigenen Intention. Innerhalb dieser Dimensionen (re-)agiert der Sprecher und artikuliert seine Identität.

Die Verknüpfung phonetischer bzw. phonologischer Merkmale der einen und der andere Sprache kann in Verbindung mit allen genannten Formen auftreten. Auch hier entstehen durch das Verflechten phonetisch-phonologischer Merkmale neue, hybride Wortformen. In der Sprachwissenschaft verweist im Allgemeinen der Begriff der Interferenz auf diese Form der „Übertragung“. Der Linguist URIEL WEINREICH trifft in seinem Klassiker *Languages in Contact* (1953) zwischen der phonetisch-phonologischen Übertragung von L₁ in L₂ und von L₂ in L₁ keine begriffliche Unterscheidung.¹²⁸ THOMASON/KAUFMANN hingegen bezeichnen letzteren

¹²⁴ Vgl. BLOM, JAN-PETTER/GUMPERZ JOHN J. (1972): „*Social Meaning in Linguistic Structures: Code-Switching in Norway*“, in: GUMPERZ, JOHN/HYMES, DELL (EDS.) (1972): *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of communication*. New York u.a: Holt, Rinehart and Winston. S.407-434; hier: S.424 ff. Mit Verweis auf das intentional eingesetzte, metaphorische Code-Switching vgl. auch ZIMMERMANN, KLAUS (1992): *Sprachkontakt, ethnische Identität und Identitätsbeschädigung. Aspekte der Assimilation der Otomí-Indianer an die hispanophone mexikanische Kultur*. Frankfurt/Main: Vervuert. S.126.

¹²⁵ Vgl. AUER, PETER (1986): „*Konversationelle Standard/Dialekt-Kontinua (Code-Shifting)*“, in: *Deutsche Sprache. Zeitschrift für Theorie, Praxis, Dokumentation*. Berlin: Erich Schmidt. S.97-124.

¹²⁶ Vgl. LIPSKI, JOHN M. (2006): „*Too close for comfort? The genesis of ‚Portuñol/Portunhol‘*“, in: FACE, TIMOTHY/KLEE, CAROL (EDS.) (2006): *Selected Proceedings of the 8th Hispanic Linguistics Symposium*. Somerville: Cascadilla Proceedings Project. S.13.

¹²⁷ Dieser Annahme läge eine systemlinguistische Auffassung eines puristischen Sprachkonzepts zugrunde, welches die reine Einsprachigkeit als Norm vorgibt. Diese Auslegung ist in heutigen Gesellschaften, so auch die Fachliteratur, keinesfalls mehr tragbar.

¹²⁸ Vgl. WEINREICH, URIEL (1974 [1953]): *Languages in Contact*. The Hague, Paris: Mouton. S.15.

Vorgang als Entlehnung.¹²⁹ Der Begriff der Interferenz steht in der Kritik, da er lange Zeit als unzulängliche Kompetenz eines Sprechers, zwei oder mehr Sprachen auseinander zu halten, interpretiert wurde. Diesem sprachpuristischen Denken geht die Idee von der Reinheit und Homogenität von Sprache voraus.¹³⁰ Vor diesem Hintergrund bleibt der Begriff umstritten, trotz der Bemühungen, die Negativkonnotation durch Umdeutung¹³¹ oder begriffliche Neuentwürfe wie Transferenz abzulegen. Im Diskurs der sprachlichen Hybridität ist der bislang gängige Begriff der Interferenz m.E. aus einem weiteren Grund keinesfalls mehr tragbar. Sollen Menschen und Gesellschaften mehrsprachig gedacht werden, dürfen keine expliziten oder impliziten Hierarchiestrukturen zwischen den Sprachsystemen bestehen. Diese jedoch sind im Interferenzbegriff impliziert. Die Hybridität bricht eben solche Sprachgrenzen auf und überschreitet sie, indem Sprachen/Varietäten verknüpft, gemischt, re-kombiniert, de- und re-kontextualisiert und somit neu eingeschrieben werden. Von einer Übertragung im Sinne einer Entlehnung phonetisch-phonologischer Merkmale des einen Sprachsystems in das andere zu sprechen, ist demzufolge und für die hier vorliegende Arbeit nicht vorstellbar. Vor diesem Hintergrund wird in der späteren Analyse nicht von Interferenzen, sondern von phonetisch-phonologischen Markierungen die Rede sein, die im Sinne von Verflechtung, Verknüpfung, Hybridisierung gedacht werden.

Wichtiger als die Wahl der Begrifflichkeit erscheint mir an diesem Punkt jedoch, die Sprachkodierungen des Sprechers als Prozess der Hybridisierung zu kennzeichnen. Denn Hybridisierung umfasst das gesamte Spektrum Sprachgrenzen überschreitender Phänomene. Zudem impliziert Hybridisierung eine interpretative Sichtweise von Mehrsprachigkeit, die einer strukturellen Betrachtungsweise entgegensteht. Der Kern der Untersuchung ist der Sprecher. Sprachliche Hybridisierung ist eine vom Sprecher (un-)bewusst gewählte Methode, seine Identität zu konstruieren, indem er sich über seine Sprechform re-präsentiert, Werte symbolisiert, Beziehungen eingetht sowie Zugehörigkeit und Differenz artikuliert. Sprache und Sprechen werden hier als Identitätsmarker verstanden, die sowohl in der klassischen Form (Nennung von Orten, Personen, Grußformeln, etc.) vorkommen als auch in Form allgemeiner Sprachkontaktphänomene (Code-Switching, Code-Mixing, Intertwining, etc.), die für die Analyse ausgewählt wurden.

¹²⁹ Vgl. THOMASON, SARAH GREY/KAUFMAN, TERRENCE (1988): *Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics*. Berkeley u.a.: University of California Press. S. 20 f.

¹³⁰ Vgl. ERFURT, JÜRGEN (2005): „*de même I hope j'te bother pas: Transkulturalität und Hybridität in der Frankophonie*“, in: DERS. (ED.) (2005). S.30.

¹³¹ Vgl. hierzu KABATEK, JOHANNES (1996): *Die Sprecher als Linguisten. Interferenz- und Sprachwandelphänomene dargestellt am Galicischen der Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer.

3.3 Formulierung der These

Folgende These lässt sich aus den bisher angeführten Überlegungen formulieren und als Untersuchungsgrundlage verwenden: Die Wahl der Sprechformen, also die Art und Weise, wie der Sprecher Sprachen/Varietäten gebraucht, diese miteinander kombiniert bzw. mischt, sie voneinander separiert und gar neu kreiert, ist Ausdruck seiner jeweiligen sozialen Identität. Der Grad der sprachlichen Hybridisierung ist ein vermutlich wesentliches Indiz für die Positionierung des Individuums im plurikulturellen Raum, d.h. im Spannungsfeld der Kulturen. Hybrides Sprechen ist demzufolge Ausdruck hybrider Identitäten, die unterschiedliche kulturelle und soziale Zugehörigkeiten in sich zusammenführen.

Diese These wird im Folgenden anhand der Sprachpraxis von Amerikanern mexikanischer Herkunft bzw. mexikanischer Migranten in den USA belegt. Dabei werde ich mich auf die kulturellen Textproduktionen in musikalischer Form konzentrieren. Der Untersuchungsgegenstand des Chicano Hip-Hop erscheint mir hinsichtlich der Hybridisierungsprozesse im Sprechgesang für meine Untersuchung sehr vorteilhaft. Des Weiteren ermöglicht das Genre des Hip-Hop Einblicke in eine hybride Jugend- und Gegenwartskultur, welche die Funktionen sprachlicher Markierungen in besonderer Form offen legt.

II Gegenstand

4 Chicano Kultur

4.1 Der historische Hintergrund

Die Chicanos¹³² gehören zur spanischsprachigen Bevölkerung der USA und werden dort auch verallgemeinert *hispanics* bzw. *latinos* genannt. Nach den Afroamerikanern bilden die *hispanics* (Bevölkerung lateinamerikanischen Ursprungs) heute die zweitgrößte ethnische Minderheit der USA, wobei die Chicanos die prozentual größte Gruppe der *hispanics* ist.¹³³

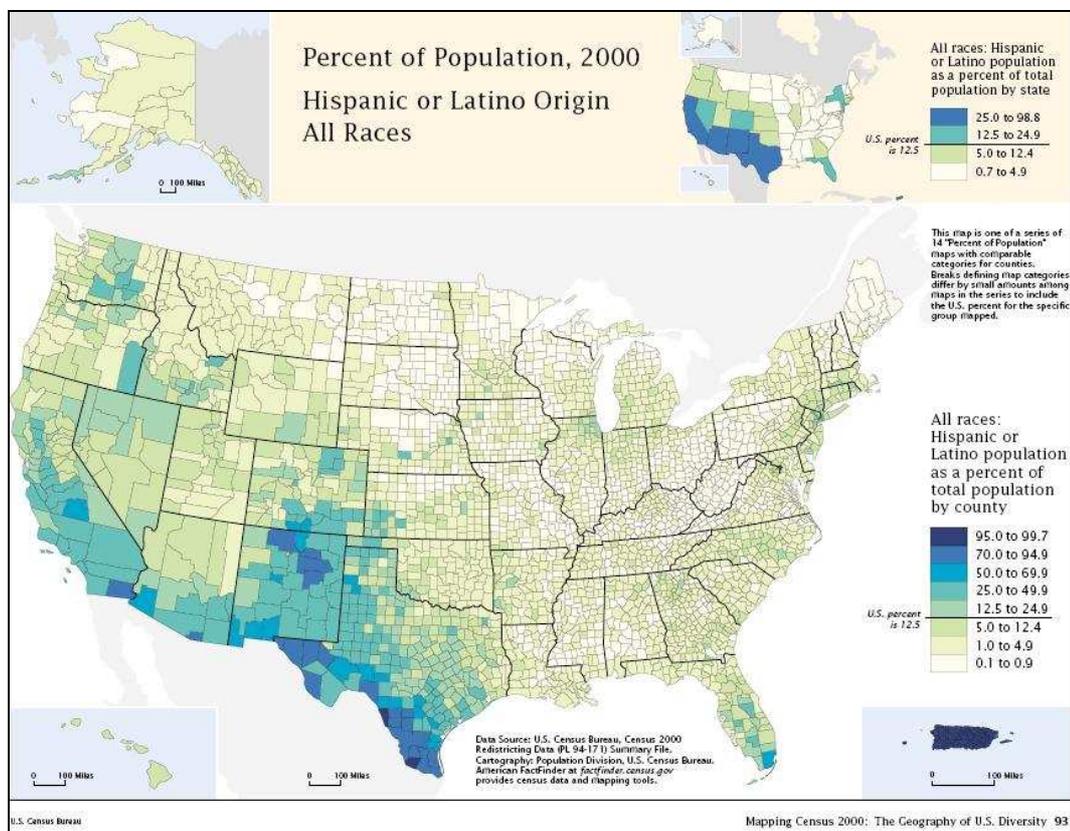


Abb. 3: Bevölkerungszahl der Hispanics und Latinos in den USA – 2000¹³⁴

¹³² Die weibliche Form „Chicanas“ ist in der gesamten Ausführung impliziert.

¹³³ Die Bevölkerungszahl der USA setzt sich nach einer Statistik des U.S. Bureau of Census vom 15.09.2003 wie folgt zusammen: insgesamt 292.078.602 Einwohner (am 13.11.2008 waren es 305,645,531 Millionen, Zugriff um 16.37 Uhr auf <http://www.census.gov/main/www/popclock.html>), davon: ca. 34,7 Mio. Afro-Amerikaner, ca. 35,7 Mio. Amerikaner lateinamerikanischer Herkunft (darunter ca. 58,5 % Mexikaner), ca. 10,2 Mio. Amerikaner asiatischer Herkunft und ca. 2,5 Mio. Amerikaner indianischer Herkunft.

¹³⁴ Quelle: <http://www.census.gov/population/cen2000/atlas/censr01-111.pdf> (Zugriff am 13.11.08).

Die Chicanos leben vorwiegend im südwestlichen Teil von Amerika, in den Bundesstaaten Texas, New Mexiko, Arizona, Kalifornien, Utah und Colorado. Die Konzentration liegt auf den ehemals zu Mexiko gehörenden Bundesstaaten. Aufgrund günstiger ökonomischer Voraussetzungen ließen sich viele in Städten wie San Diego, Los Angeles oder Chicago nieder.¹³⁵ In jüngerer Vergangenheit leben und arbeiten viele Chicanos auch im mittleren Westen und Südosten der USA, dort vor allem in der Dienstleistungsbranche, der Industrie und Landwirtschaft.



Abb. 4: Bundesstaaten der Vereinigten Staaten von Amerika¹³⁶

Allgemein bezeichnet *Chicano* einen in den USA lebenden Menschen mexikanischer Herkunft und seine Nachkommen (auch *mexican-americans*). Der Begriff ist vermutlich auf eine Elision¹³⁷ des spanischen Wortes *mexicano* und der indianischen [Nahuatl] Aussprache des Lautes /č/ zurückzuführen.¹³⁸ Der etymologische Ursprung liegt möglicherweise in dem indianischen [Toltec] Wort *chixxanotl*, welches übersetzt „Mann eines fruchtbaren Landes“ entspricht.¹³⁹ Doch die Herkunft des Wortes ist

¹³⁵ Beispielsweise durch die Stahlproduktionsstätten während des Ersten Weltkrieges.

¹³⁶ Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:US_map_-_states.png (Zugriff am 14.11.08).

¹³⁷ Eine Elision ([lat.] *ēlīdere*: herausschlagen, herausstoßen) bezeichnet den Wegfall eines oder mehrerer meist unbetonter Laute. Orthographisch wird sie ggf. durch ein Apostroph gekennzeichnet.

¹³⁸ Vgl. VILLANUEVA, TINO (1980): *Chicanos. Antología histórica y literaria*. México: Fondo de Cultura Económica. S.24 ff.

¹³⁹ Vgl. ORTEGA, ADOLFO (1991): *Caló Orbis. Semiotic Aspects of a Chicano Language Variety*. New York u.a.: Peter Lang. S.68. Die Konnotation ist regional sowie zeitlich ambivalent.

umstritten. So wird der Terminus auch aus der Kontraktion der Wörter *Chihuahua* und *mexicano*¹⁴⁰ oder von [span.] *chico*,¹⁴¹ dem englischen Wort für *boy* (Junge), abgeleitet. Gleich der Herleitung war die ursprüngliche Verwendung des Wortes negativ belegt und entwickelte sich zu einem diskriminierenden Schimpfwort für die mexikanisch-amerikanische Bevölkerung in den USA. Die heutige Bezeichnung impliziert weit mehr als nur die ethnische Abstammung. Sie umfasst die Summe unterschiedlicher historischer Erfahrungen, sozioökonomischer Lebensbedingungen, alltäglicher Erlebnisse, sprachlicher Verständigung sowie kultureller und identitärer Auseinandersetzungen. Die Bezeichnung wurde in den 1960er Jahren während des *movimiento chicano* wieder aufgegriffen und die semantische Bedeutung subversiv umgekehrt.¹⁴²

Der *chicanismo* hat sich historisch gesehen in einem langen Prozess des Kulturkontakts und der Vermischung verschiedener ethnischer Gruppen herausgebildet. In den Anfängen besiedelten indianische Ureinwohner den heute nördlichen Teil Mexikos sowie den Südenwesten der USA. Während der Eroberungsreise der Spanier ließen sich viele europäische Einwanderer, Missionare, Juden, afrikanische Sklaven, etc. in diesem Gebiet nieder. In der Folgezeit lebten sie gemeinsam mit Indianern und Mestizen in Kolonien, nahmen Einfluss auf das kulturelle Leben und die Organisationsstrukturen. Das spanische Vizekönigreich Nueva España dehnte sich immer weiter nach Norden, über das heutige Gebiet der USA, aus.¹⁴³ Durch die Öffnung des Handelsweges *Ruta de Santa Fe* im 19. Jahrhundert bevölkerten fortan die sogenannten *anglo-americans* von Norden her das damals noch mexikanische Gebiet.

¹⁴⁰ Vgl. HERMS, DIETER (1983): „*Die Literatur des Chicano Movement: Identitätssuche, Kulturkonflikt und Protest*“, in: OSTENDORF, BERNDT (ED.) (1983): *Amerikanische Gattoliteratur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S.294.

¹⁴¹ Vgl. VILLANUEVA (1980). S.33.

¹⁴² Vgl. S.50.

¹⁴³ Vgl. BÉNASSY, MARIE-CÉCILE (1975): *La sociedad colonial hispanoamericana*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur. S.135.



Abb. 5: Karte Mexikanisches Territorium – 1824¹⁴⁴

In den Jahren nach der Unabhängigkeit Mexikos von Spanien kam es zum Krieg zwischen Mexiko und den USA (1846-1848), der von Rassismus und territorialen Wirtschaftsinteressen der *anglo-americans* bestimmt wurde. In der Folge verlor Mexiko ca. 45% seines Landes an die Gegner. Mit dem Abkommen von Guadalupe-Hidalgo (1848) annektierte die USA die heutigen Staaten Texas, New Mexiko, Arizona, Kalifornien, Utah, Nevada, in Teilen Colorado, Kansas, Oklahoma und Wyoming mitsamt ihren überwiegend spanischsprechenden Einwohnern.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Mexico_1824-10_to_1824-11-18.png (Zugriff am 14.11.2008).

¹⁴⁵ Vgl. CARRO-KLINGHOLZ, LAURA R. (2005): *El Cuento Chicano. Identitätsfindung in den zeitgenössischen Chicano-Kurzgeschichten auf Spanisch*, in: http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online/phil_fak/2005/carro-klingholz_laura/index.htm (Zugriff am 13.11.08). S.10.



Abb. 6: Karte Mexikanisches Territorium – 1848¹⁴⁶

Ab diesem Zeitpunkt, sprich mit der Einverleibung des mexikanischen Gebiets und der neuen geographischen Grenzziehung, gibt es Chicanos im definierten Sinn als Einwohner der USA mit mexikanischer Herkunft.¹⁴⁷ Ihre Rechte und Pflichten waren trotz Zuspruch nicht gleich zu setzen mit denen der U.S.-amerikanischen Bürger. Bereits kurze Zeit später verbot man ihnen den Gebrauch der spanischen Sprache, ein großes Unrecht, denn viele Mexikaner waren bereits seit Generationen auf dem Gebiet ansässig und waren plötzlich Fremde auf eigenem Land.

Die Abwertung der mexikanischen Bevölkerungsgruppe in den USA zeigt sich vor allem in Bezug auf die massenhafte Einwanderung von Mexikanern, die illegal im Bereich der Landwirtschaft tätig sind und dadurch mit Ausbeutung konfrontiert sind. Arbeitsrechte sind ihnen verweigert. Zudem erschweren die fehlenden Englischkenntnisse ihre Chancen auf dem regulären Arbeitsmarkt. Sie arbeiten meist

¹⁴⁶ Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Mexico_1848-02_to_1848-08.png (Zugriff am 14.11.08).

¹⁴⁷ Hier wird der Grundstein für ein nationales Selbstverständnis als „Nation von Aztlán“ gelegt. Vgl. hierzu S.51.

saisonal für Hungerlöhne unter (klimatisch) schwierigen Bedingungen. Rassismus und Diskriminierung bestimmen alle Ebenen des alltäglichen Lebens.¹⁴⁸

Seither sind neben der beständigen täglichen Einwanderung vieler Mexikaner, drei große Migrationsphasen zu erkennen. In den 1920er Jahren kam es zur ersten offenen Migration. Die U.S.-Regierung steuerte politisch-administrativ die massive Verlagerung mexikanischer Arbeitskräfte in die USA.¹⁴⁹ 1924 gründete sich die *Border Patrol*, um die Migrationsströme vor allem illegaler Einwanderer zu überwachen. 1930 waren bereits $\frac{1}{3}$ der U.S.-amerikanischen Bevölkerung mexikanischer Abstammung, davon lebten ca. 90% im Südwesten.¹⁵⁰ Bedingt durch die Wirtschaftskrise der USA (1929-1933) reduzierte sich der Migrationsfluss in den 30er Jahren zunehmend. Zudem wurden in der *Operation Wetback*¹⁵¹ (1930-1950) zusätzlich ca. 400.000 vor allem illegale Arbeiter nach Mexiko abgeschoben. Ein Jahrzehnt später holte sich die USA erneut mexikanische Arbeiter ins Land, um den Bedarf an Arbeitskräften im Zuge des Zweiten Weltkrieges, insbesondere in Rüstungsfabriken und der Armee, zu decken.¹⁵² In dieser Zeit entstanden in den Städten ghettoähnliche Wohnviertel, die sogenannten *barrios*. Diese bildeten einen eigenen Mikrokosmos, in denen sich die Chicanos ihrer Familie und den gewohnten Traditionen hingaben, so dass sie für die anglo-amerikanische Gesellschaft nahezu unsichtbar blieben.¹⁵³ Heutzutage sind die *barrios* meist Orte der Gewalt und spiegeln als soziale Brennpunkte die niedere Klassenzugehörigkeit, schwierige wirtschaftliche Aussichten und jugendliche Perspektivlosigkeit wider. In diesem Kontext entwickelte sich vor allem die gemeinsame kulturelle Verbundenheit als Ansatzpunkt subversiven Potentials heraus, um der eigenen identitären Zerrissenheit innerhalb der amerikanischen Gesellschaft entgegenzuwirken.

In den 60er und 70er Jahren entstand eine von Studenten, Arbeitern, Künstlern, Aktivisten und Intellektuellen getragene Bewegung, *el movimiento chicano*. Ihr Protest galt den Bürgerrechtsverletzungen, den politisch-ökonomischen Restriktionen, denen sie ausgesetzt waren, und den ungleichen Bildungschancen.¹⁵⁴ In erster Linie gingen sie

¹⁴⁸ Straßenschilder mit der Aufschrift „no se admiten perros ni mexicanos“ wiesen noch zu Beginn des 20. Jahrhundert ihren Weg.

¹⁴⁹ Vgl. THELEN-SCHÄFER, IRENE (1996): *Mythos und Realität der Chicanos*. Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag. S.37.

¹⁵⁰ Vgl. CARRO-KLINGHOLZ (2005). S.18.

¹⁵¹ Seit dem Guadalupe-Hidalgo Vertrag von 1848 trennt der Fluss *Río Grande* die mexikanische von der texanischen Seite. Seitdem versuchen vor allem illegale Einwanderer, den Fluss schwimmend zu überqueren, um auf die U.S.-amerikanische Seite zu gelangen. Sie werden als *espaldas mojadas* (*wetback*) bezeichnet.

¹⁵² Das sogenannte *Bracero Programm* zwischen den USA und Mexiko sah in einem zeitlich befristeten Plan (1942-1964) vor, ca. 300.000 mexikanische Bauern als Saisonarbeiter zu beschäftigen.

¹⁵³ Vgl. THELEN-SCHÄFER (1996). S.49 f.

¹⁵⁴ Vgl. EBD. S.43.

gegen Rassismus, Diskriminierung und die vorherrschenden ethnischen Stereotypen in der amerikanischen Gesellschaft und den Medien vor. Ihre Forderung nach sozialer Befreiung, Selbstbestimmung, politisch-ideologischer Anerkennung sowie kulturellem Bewusstsein und Sensibilisierung demonstrierten sie in öffentlichen Auftritten.¹⁵⁵ Die Auseinandersetzungen im Kontext der aufkommenden Identitätspolitik mündeten in dem Entwurf einer kollektiven Chicano-Identität im Zeichen einer eigenen „Nation“, dem Mythos von *Aztlán*.¹⁵⁶ Das einheitsstiftende Konzept, auch *El Plan Espiritual de Aztlán*,¹⁵⁷ greift auf eine gemeinsame regionale und kulturelle Vergangenheit zurück, in der *Aztlán* ein „staatlich inexistentes ‚homeland‘ der Chicanos“¹⁵⁸ symbolisiert. Der Begriff *Chicano*, bislang nur im pejorativen Sinne für die Gruppe der *mexican-american*s verwendet, wurde eigens gewählt, um ihrer Gruppe zukünftig einen Namen zu geben. Sie rekontextualisierten den Begriff, bettetten ihn strategisch betrachtet neu ein und belegten ihn mit Stolz über ihr kulturelles Erbe. Zur gleichen Zeit entfaltete sich die Kulturszene der Chicanos in bislang nicht dagewesenen Dimensionen. Die vielfältigen kulturellen Produktionen blühten fortan in Bereichen der Kunst, Musik, Literatur, Film, Theater, Tanz und anderen Ausdrucksformen. Die Künstler erschufen sich gesellschaftliche Räume, Kulturzentren, Festivals, Galerien, etc., in denen sie ihren kulturellen Reichtum und ihre Diversität zum Ausdruck bringen konnten. Die Kulturproduktionen spiegelten sehr bald die soziokulturell heterogene Realität wider und ließ die bipolaren kulturnationalen Abgrenzungsmodelle langsam in den Hintergrund rücken.¹⁵⁹

Ende der 1980er Jahre ereignete sich, trotz Verschärfung der U.S.-amerikanischen Einwanderungspolitik,¹⁶⁰ eine neue Migrationswelle. Das Konzept der nationalen Identität der Chicanos geriet in eine fundamentale Krise und scheiterte letztendlich an

¹⁵⁵ Im Zuge dessen formierten sich die verschiedensten Gruppen und Organisationen wie exemplarisch *Crusade for Justice* (Denver, Colorado), *Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán* (MECHA), *Organización Juvenil Mexicanonorteamericana* (MAYO). Ausführlicher hierzu in CARRO-KLINGHOLZ (2005). S.26.

¹⁵⁶ Der Mythos besagt, dass die Azteken der letzte der sieben Stämme des Ortes *Aztlán* waren, der dann zum Namen ihres Stammes wurde. Diesem Stamm wurde prophezeit, er müsse in den Süden ziehen, um sich mit seiner Kultur dort niederzulassen. Bei dieser Wanderung würde der Gott des Krieges, *Huitzilopochtli*, führen. Das Zeichen, das den Ort identifizieren werde, an dem die Gründung von *Mexico-Tenochtitlán*, erfolgen sollte, sei ein Adler auf einem Nopal-Kaktus, der eine Schlange tötet. So zogen sie aus dem Norden los, um schließlich im Jahre 1325 die Aztekenhauptstadt *Tenochtitlán* zu gründen (BAXMANN 2007: 120).

¹⁵⁷ Vgl. BARRERA, MARIO (1988): *Beyond Aztlán. Ethnic Autonomy in Comparative Perspective*. New York u.a.: Praeger. S.38.

¹⁵⁸ BAXMANN, INGE (2007): *Mayas, Pochos und Chicanos. Die transnationale Nation*. München: Wilhelm Fink. S.122.

¹⁵⁹ Ausführlicher hierzu vgl. PISARZ-RAMIREZ, GABRIELE (2005): *MexAmerica. Genealogien und Analysen postnationaler Diskurse in der kulturellen Produktion von Chicanos/as*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

¹⁶⁰ Ausführlicher hierzu in CARRO-KLINGHOLZ (2005). S.28 f.

einer leeren Sinnfigur sowie dem tatsächlich fehlenden Territorium. Die geschilderten historischen Ereignisse und verschiedenen Etappen der Differenzierung im stetigen Wandel der Zeit tragen hier zum Verständnis der gegenwärtigen Identitätsbildungsprozesse der Chicanos bei.

4.2 Die Sprache

Als Resultat der zuvor beschriebenen Sozialgeschichte Mexikos und der USA besteht seit mehreren Jahrhunderten eine Koexistenz der spanischen und englischen Sprache in den heutigen USA.¹⁶¹ Aus dieser Kontaktsituation heraus entwickelte sich in einem dynamischen Prozess eine Chicano-Sprache,¹⁶² die als geistige Form der Lebensäußerung ein Element ihrer Kultur geworden ist.

(...) Chicano Spanish is a border tongue which developed naturally. Change, *evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción* have created variants of Chicano Spanish, *un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir*. Chicano Spanish is not incorrect, it is a living language (ANZALDÚA 1987: 55).

Die Sprache der Chicanos, im Folgenden *chicano* genannt,¹⁶³ ist ein aktives Kommunikationsmittel, das aus einer Reihe unterschiedlicher Sprachregister besteht. Die Sprecher des *chicano*, ob mono-, bi- oder multilingual, bewegen sich auf einem breiten Kontinuum von Standardspanisch, der Standardvarietät des mexikanischen Spanisch, dem nordmexikanisch-spanischem Dialekt, Chicano Spanisch, Chicano Englisch, Arbeiterklasse und Umgangssprache des amerikanischen Englisch und der Standardvarietät des amerikanischen Englisch, inklusive der jeweiligen regionalen Unterschiede. All diese Varietäten fließen in unterschiedlicher Gewichtung in das

¹⁶¹ Spanisch ist in keinem der Bundesstaaten offizielle Amtssprache und dennoch nach Englisch die am zweithäufigsten gesprochene Sprache in den USA.

¹⁶² Zum Sprachstatus des *chicano* vgl. PEÑALOSA, FERNANDO (1980): *Chicano sociolinguistics. A brief introduction*. Rowley: Newbury House; WALD, BENJI (1984): „*The status of Chicano English as a dialect of American English*“, in: ORNSTEIN-GALACIA, JACOB (ED.): *Form and Function in Chicano English*. Rowley u.a.: Newbury House Publishers Inc. S.14-31; SAWYER, JANET B. (1959): „*Aloofness from Spanish Influence in Texas English*“, in: *Word. Journal of the Linguistic Circle of New York*, Vol. 15. S.270-281.

¹⁶³ In der Fachliteratur auch *Chicano Spanish* (vgl. ANZALDÚA, GLORIA (1987): *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute. S.53-64) oder *Chicano English* (vgl. GONZÁLES, GUSTAVO (1988): „*Chicano English*“, in: BIXLER-MÁRQUEZ, DENNIS J./ORNSTEIN-GALACIA, JACOB (EDS.) (1988): *Chicano speech in the bilingual Classroom*. New York u.a.: Peter Lang) oder *sowohl als auch* (vgl. PEÑALOSA [1980]).

chicano mit ein. Im Folgenden möchte ich einen kurzen Einblick in die linguistischen Charakteristika des *chicano* geben.¹⁶⁴

Eines der ausgeprägtesten Merkmale des *chicano* ist das sich ständig erweiternde Lexikon. Hier dominiert das englische Lexikon, aber auch lexikalische Markierungen durch Mexikanismen¹⁶⁵ und Indigenismen¹⁶⁶ sind weit verbreitet. Oftmals werden sie im Kontext von Alltag, Glaube, Emotionen, sozialen Realitäten wie Armut und Diskriminierung verwendet. Letztere kommen häufig in Bezug auf Pflanzen, Ackerbau, Essen und Personen vor, wie beispielsweise *giüero* für [span.] *rubio* oder [quechua] *ruco* für [span.] *viejo*. Wie später in der Analyse zu sehen sein wird, entstehen durch Hybridisierungen des Spanischen und der indigenen Sprachen hybride Wörter, die den Wortschatz des *chicano* bestimmen. Neben Mexikanismen und Indigenismen, die auch in Mexiko intensiv vorkommen, gibt es eigens Archaismen¹⁶⁷, Chicanismen¹⁶⁸, wie *raza* als Bezeichnung für die spanischsprechende Minderheit in den USA, und Vulgarismen, die ausschließlich im *chicano* kreiert und verwendet werden.

Das *caló*, auch als *pachuco* bekannt, ist ein weiteres Charakteristika der Chicano Sprechergemeinschaft.¹⁶⁹ Von Linguisten teils als Argot¹⁷⁰ eingestuft, ist dieser Slang in den ärmsten Vierteln von Mexiko Stadt entstanden und mit zahlreichen Schimpfwörtern und Vulgarismen konzentriert. Wanderarbeiter und Migranten brachten das *caló* in die USA, wo es von den dort lebenden Pachucos¹⁷¹ lexikalisch weiterentwickelt wurde.

¹⁶⁴ Dieser Auszug erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern ist als exemplarischer Ausschnitt zu verstehen. Weitere Phänomene des *chicano* werden ausführlicher in Kapitel 7.1 Sprachphänomene analysiert.

¹⁶⁵ Spanische Lexeme mit eigener Bedeutung in Mexiko.

¹⁶⁶ Wörter, die aus den einheimischen Sprachen, insbesondere Nahuatl und Maya, lexikalisiert wurden.

¹⁶⁷ Archaismen sind alte Wörter oder Ausdrücke, die weder in Lateinamerika noch auf der Iberischen Halbinsel im Sprachrepertoire vorhanden sind, aber im Südwesten der USA noch in Gebrauch sind.

¹⁶⁸ Chicanismen sind spanische und mexikanische Wörter, die unter den Chicanos eine andere Bedeutung haben.

¹⁶⁹ Vgl. ORTEGA (1991). S.XI.

¹⁷⁰ [Franz.] Argot ist eine Sondersprache, die verschiedene, geheime Varietäten sozialer Randgruppen (Diebe, Gauner, etc.) bezeichnet. Auch Klassenjargon mit speziellem Vokabular, geheime Diebessprache zur Verschlüsselung vor der Außenwelt und zur Identifikation für Eingeweihte. Das Beutzen euphemistischer Deckwörter ist charakteristisch. Es ist auch unter [engl.] Cant oder [dt.] Rotwelsch bekannt. Vgl. Metzler *Lexikon Sprache. 3. Auflage*. GLÜCK, HELMUT (ED.) (2005). Stuttgart u.a.: J.B.Metzler. S.55. Unter den Linguisten gibt es grundsätzliche Differenzen in der Statuszuschreibung des *caló*. Während PEÑALOSA (1980: 86) das *caló* als Geheimsprache definiert, widerspricht SÁNCHEZ (1994: 134) diesem.

¹⁷¹ Pachucos/-as sind Jugendliche mexikanisch-amerikanischer Herkunft, die erstmals in den 1930er, -40er Jahren eine Subkultur in den USA bildeten. Sie differenzierten sich u.a. durch einen eigenen Kleidungsstil, der ursprünglich in El Paso, Texas entstand. Charakteristisch sind hier ihre Anzüge, *zoot suits*, mit weiten Ballonhosen, die durch eine Kette befestigte Geldbörse und der runde Hut mit Federn. Auch heute verwenden sie diese Bezeichnung für ihren Kulturkreis.

Caló originally defined the Spanish gypsy dialect. But Chicano Caló is the combination of a few basic influences: Hispanicized English; Anglicized Spanish; and the use of archaic 15th-century Spanish words such as *truje* for *traer* (to bring), or *haiga*, for *haya* from *haber* (to have) (BURCIAGA, JOSÉ ANTONIO 1993: 7).

Das *caló* ist im *chicano* vielfach lexikalisch markiert und eigens semantisiert: *vato* steht für *Typ, Kerl*; *chale* heißt *nein*; *simón* bedeutet *ja*. Neben den teils kodierten Wörtern ist das Reimen eine weitere Besonderheit des *caló*: *¿Me entiendes Méndez?* für *verstehst Du?*; *¿me explico Federico?* oder *¿qué te pasa, calabaza?*. In der Regel dient der Reim der Emphase, ansonsten wird er situativ allein des Reimens wegen verwendet. Die verschiedenen sprachlichen Markierungen des *caló* sind folglich ein weiteres Charakteristika des *chicano*.

Neben dem Lexikon existieren auch auf phonologischer, orthographischer sowie morphosyntaktischer Ebene weitere sprachliche Charakteristika des *chicano*. Viele Merkmale entstammen der lateinamerikanischen bzw. der mexikanischen Varietät des Spanischen wie beispielsweise die Aufhebung der phonetischen Unterscheidung zwischen [θ] und [s] zugunsten Letzterem, der sogenannte *seseo*. Ebenso geläufig ist die Realisierung des Lautes [ʎ] = /ll/ als [j] = /y/, genannt *yeísmo*; die Elision intervokalischer bzw. auslautender Phoneme wie etwa /d/ und /r/ und die Ersetzung intervokalischer Phoneme wie beispielsweise /l/ durch /r/ oder /g/ durch /v/. Die phonetische Realisierung geht oftmals mit einer orthographischen Vereinfachung einher, z.B. *yarrío* statt *barrio*; *bato* statt *yato* oder *hüero* statt *güero*; bei *maíz* statt *maíz* oder *cuete* statt *cohete* fallen zwei Vokale zu einer Silbe zusammen, wodurch Ersteres die Akzentsetzung verliert. Weitere Kennzeichen sind die Auslassung von Konsonanten zwischen zwei Vokalen wie *mojao* statt *mojado* oder *lao* statt *lado*; die Auslassung der ersten oder letzten Silbe wie *toy* statt *estoy* bzw. *pa* statt *para* sowie die Erweiterung einer Silbe am Wortanfang wie *atocar* statt *tocar*. Auf morphosyntaktischer Ebene finden sich Markierungen wie Diminutiva und Augmentativa sowie *my mother* statt *mom*; oder *watcha!*.

Code-Switching und Code-Mixing¹⁷² sind weit verbreitete Sprechformen des *chicano*, welche die oben genannten Charakteristika inkludieren, und hier auch als solches verstanden wird.

Das *chicano* erweist sich als ein linguistisch heterogenes Feld einer Sprechergemeinschaft, die durch sprachliche und kulturelle Hybridisierungsprozesse gekennzeichnet ist. Die sprachliche Dynamik wird durch die kontinuierliche

¹⁷² Vgl. Kapitel 3.2 Sprechen und Identität.

Migrationssituation von Spanischsprechern in die USA und den plurikulturellen Kontakt intensiviert. Wie stark sich die gegenwärtigen sprachlichen Praktiken des *chicano* in den Hybriditätsdiskurs einschreiben, wird im späteren Analyseteil anhand des Chicano Raps ausführlicher untersucht. Zunächst folgt die Darstellung des Untersuchungsfeldes Hip-Hop als hybride Gegenwartskultur.



Abb. 7: Das Ende der CD. Ein Nachruf¹⁷³

¹⁷³ Quelle: DIE ZEIT Magazin, Nr.41 vom 01.10.2008. Illustration von McBess.

5 Hip-Hop als hybride Gegenwartskultur

5.1 Was ist Hip-Hop?

Hip-Hop prägt seit mehr als drei Jahrzehnten die internationale Musiklandschaft. Anfang der 70er Jahre entstand Hip-Hop als neue musikalische Ausdrucksform im New Yorker Stadtteil South Bronx und entwickelte sich fortan durch soziale und kulturübergreifende Prozesse zu einer globalen Popkultur. Als ein „global verbreitetes Geflecht alltagskultureller Praktiken“¹⁷⁴, produziert und differenziert er sich lokal. Die Wurzeln des Hip-Hop liegen in der afroamerikanischen Kultur. Der jamaikanische Kool DJ Herc veranstaltete Mitte der 70er Jahre die ersten *Block Parties* der Bronx, auf denen MCs¹⁷⁵ ihre Reime auf gemischte Breakbeats zum Besten gaben.¹⁷⁶ Die Black Community der urbanen Ghettos führte die weiteren Entwicklungen des Hip-Hop an. Zu jener Zeit thematisierte der Hip-Hop vor allem die sozioökonomischen Veränderungen und die neuen Formen rassistischer, klassen- und geschlechter-spezifischer Diskriminierung.¹⁷⁷ Der Hip-Hop ermöglichte der Jugend, ihrem entsprechenden Lebensgefühl Ausdruck zu verleihen.

Hip-Hop ist ein umfassendes und nicht nur aus rein musikalischen Elementen bestehendes Genre. Welche kulturellen Praktiken und welche technisch-musikalischen Aspekte den Hip-Hop determinieren, wird im Folgenden dargestellt. In Anlehnung an ANDROUTSOPOULOS (2003) und STEMMLER (2007) soll der Hip-Hop hier in vier Aspekte gegliedert werden:

- Text
- Sound
- Körper
- Graphik

¹⁷⁴ ANDROUTSOPOULOS, JANNIS (2003): *HipHop: Globale Kultur – Lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript. S.11.

¹⁷⁵ Master of Ceremonies, im deutschen Sprachraum bezeichnet der Titel hauptsächlich einen Rapper.

¹⁷⁶ Vgl. ANDROUTSOPOULOS (2003). S.66.

¹⁷⁷ Vgl. EBD. S.66.

Der Rap als Form des Sprechgesangs verbindet den Text mit dem Rhythmus. Spielerisch-wortgewandt erzählt der Rapper Geschichten und übermittelt Nachrichten (*messages*).¹⁷⁸

Rap music (...) prioritizes (...) voices from the margins of urban America. Rap music is a form of rhymed storytelling accompanied by highly rhythmic, electronically based music (ROSE 1994: 2).

Die rhythmisch gesprochenen Reime lehnen sich an die afroamerikanische Tradition des *signifying* an.¹⁷⁹ Über das kodierte, situative Sprechen, welches sich oft auf kulturelle Traditionen bezieht, wird Bedeutung erzeugt. Der Rapper und seine Texte bewegen sich in einem sozialen und kulturellen Referenzsystem, da sie immer Bezüge zur gesellschaftlichen und medialen Wirklichkeit herstellen.¹⁸⁰ Durch Gastauftritte anderer Rapper entsteht so auch ein selbstreflexives und selbstreferentielles System. Das Kriterium eines „guten“ Raps liegt in seinem *flow*, der in der gleichzeitigen Überlagerung von Text und Rhythmus entsteht. Der *flow* steht auch mit dem zweiten Aspekt des Hip-Hop im Zusammenhang, dem Sound.

Der Sound setzt sich aus Rhythmen und Beats zusammen, die durch verschiedene Techniken des DJ-ing erzeugt werden. Das *sampling* ist eine hybride Technik von Klangkünstlern, welche bereits vorhandenes Liedmaterial isolieren, bearbeiten und anschließend in neuer Form zusammensetzen.

Sampling in rap is a process of cultural literacy and intertextual reference. Sampled guitar and bass lines from soul and funk precursors are often recognizable or have familiar resonances (ROSE 1994: 89).

Der Chicano Rapper Lil Rob verwendete für seine Single „No soy de ti“ den gleichnamigen Klassiker von Ralfi Pagan, einem in der Bronx aufgewachsenen Sänger puertoricanischer Abstammung.¹⁸¹ Lil Rob sampelte die Melodie und überlappte sie mit seinem eigenen Raptext. Den Refrain übernahm er aus dem Original und band ihn in

¹⁷⁸ Der Chicano Rapper Akwid beispielsweise spielt in dem Refrain von „Sifi Ofo Nofo“ auf ungemein kreative Art und Weise mit den Wörtern, in dem er gereimte Suffixe direkt an die einzelnen Worte anhängt. Die Bedeutung des Wortes ist auf den ersten Blick nicht gegeben. Liest man allerdings nur die ersten Silben des jeweiligen Wortes, setzt sich daraus ein Satz zusammen. Die Nachricht liegt also versteckt. Die hybriden Wortbildungen vereinen Strategie und Kreativität. Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.1 und Anhang VI Transkriptionen Nr.1.

¹⁷⁹ Vgl. GATES JR., HENRY LOUIS (1988): *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York u.a.: Oxford University Press.

¹⁸⁰ Vgl. ANDROUTSOPOULOS (2003). S.71 f.

¹⁸¹ Ralfi Pagan (1947-1978) sang hauptsächlich Soulballaden in spanischer und englischer Sprache. In den 70er Jahren veröffentlichte er fünf Musikalben. Auf seiner Tour durch Südamerika wurde er 1978 in Kolumbien ermordet.

seine Version ein.¹⁸² Das *sampling* als Form der Durchmischung ist demnach ein hybrides Verfahren der musikalischen De- und Re-kontextualisierung, in der schon vorhandene Songs aufgebrochen, überlappt, re-kombiniert und neu geschrieben werden.

Das *scratching* ist eine weitere Soundtechnik, die Rhythmus und Beat erzeugt. Die Nadel des *turntables* auf der Vinylplatte produziert durch rhythmisches Hin- und Herbewegen kratzende Geräusche, die den Melodiefluss unterbrechen, einen Schnitt auslösen und bei plötzlich wiedereinsetzender Melodie dem Rapper den Beat zum Einsatz liefert.

Der dritte Aspekt ist der Körper, der die Bewegungen des Hip-Hop darstellt. Neben Begrüßung, Gestik, Haltung und Mimik, ist der Hip-Hop Tanz ein wichtiges Charakteristikum. Die bekannteste Form ist der *Breakdance*, unter dem sich weitere Stile wie *B-Boying/-Girling*, *Smurf*, *Popping* oder *Electric Boogie*, *Locking* und *Poplocking* subsumieren.¹⁸³ Die Rhythmen und Beats liefern dem Breaker die Vorlage für seinen Tanzbewegungen. Er artikuliert und präsentiert sich in seiner *performance*. Die körperliche Inszenierung des eigenen *style* spielt besonders im direkten Wettbewerb mit anderen Hip-Hoppern, auch *battle* genannt, eine wesentliche Rolle. Die persönliche Differenz der Hip-Hopper mündet hier in einer performativen Repräsentation, anhand derer Identifikationen und Abgrenzungen stattfinden und sich ihre Identitäten errichten, die sie immerfort regulieren.¹⁸⁴ Der Breakdance macht sich frei von rassen-, klassen- oder geschlechterspezifischen Barrieren. Der Tanz überschreitet hier nicht nur körperlich dimensionierte Grenzen durch *back-* oder *headspins*, sondern ist in seiner Form und Gestaltung Ausdruck individueller Positionierung im soziokulturellen Raum.

Der letzte Aspekt des Hip-Hop ist die Graphik. Das *style-writing* ist ein wesentlicher Bestandteil der Hip-Hop Kultur. Mit Sprühdosen gezeichnete Graffiti oder *tags* sind Bilder bzw. Schriftzüge, die öffentliche Flächen plakatieren. Die Sprayer eignen sich sichtbare, versteckte und bewegliche Orte einer Stadt (Wände, Mauern, Bahnhöfe, Züge, Schilder, Stromkästen, etc.) an, verändern ihre Struktur, überlagern sie, lassen neue Räume entstehen und setzen ihr persönliches Zeichen.

¹⁸² Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.2 und vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.2.

¹⁸³ Ausführlicher zu den einzelnen Tanzstilen vgl. KIMMINICH, EVA (2003): „Tanzstile der Hip-Hop-Kultur. Bewegungskult und Körperkommunikation“, in: <http://www.3sat.de/nano/cstuecke/51986/dvd.pdf> (Zugriff am 30.11.08). S. 2-14.

¹⁸⁴ Vgl. Kapitel 1.3 Kulturelle Differenz.



Abb. 8: Schablonen-Graffito „DisneyWar“¹⁸⁵

Das Graffiti kann durchaus politische Funktionen erfüllen.¹⁸⁶ Doch oftmals kommuniziert Graffiti über etwas, das nicht explizit bezeichnet werden kann oder soll und dennoch von den entsprechenden Personen verstanden wird. Das Zeichen *c/s* war ein häufig gesehener *tag* der Chicano-Graffitiszene im Südwesten der USA. Die ausgeschriebene Form [caló] *con safos* heißt wörtlich übersetzt [engl.] *with safety* und übertragen [engl.] *with respect*. Eine eindeutige Bestimmung gibt es jedoch nicht.¹⁸⁷



Abb. 9: Graffiti - Con Safos



Abb. 10: Graffiti - *c/s*

¹⁸⁵ Quelle: <http://www.bsasstencil.com.ar/> (Zugriff am 30.11.08).

¹⁸⁶ Zur politischen Funktion von Graffiti vgl. MALUKA, MUSTAFA (2007): „Hip-Hop in Algiers: The microphone that broke the silence“, in: STEMMLER, SUSANNE/SKRANDIES, TIMO (EDS.) (2007): *Hip-Hop und Rap in romanischen Sprachwelten. Stationen einer globalen Musikkultur*. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang, S.111-120.

¹⁸⁷ Vgl. BURCIAGA, JOSÉ A. (1993): *Drink Cultura. Chicanismo*. Santa Barbara: Joshua Odell, S.6-8.

Als eine Art des Copyright© unterzeichnet der *tag* viele Graffitis in den *barrios*.¹⁸⁸ Hier wird deutlich, wie sich minoritäre Gruppen durch ihre „Markierungen“ den Stadtraum zu Eigen machen. In dieser Form der Kreativität mischt sich die Rebellion des subkulturellen Protests wiederum mit sozialer Positionierung.

Die internationale Medienpräsenz (MTV, Internet, etc.) und die Medialisierung des Hip-Hop selbst, dynamisieren das schnelle Treiben und Experimentieren dieser Kultur, die den permanenten Wandel lebt. Die vier Aspekte Text, Sound, Körper, Graphik zeigen, dass Hip-Hop kein ausschließliches Musikgenre ist, sondern als eine Szenekultur verstanden werden kann, die aus unterschiedlichen kulturellen Praktiken von Jugendlichen besteht.

Die kulturellen Praktiken erfüllen verschiedene Funktionen, die vor allem der Alltagsbewältigung der Jugendlichen dienen. Sie werden bereits früh mit der Gestaltung ihres Lebenskonzepts konfrontiert: soziale, politische, regionale Konflikte und persönliche Krisen sind gegenwärtig. Der Hip-Hop besitzt subversives Potential, um die Struktur dieser Spannungen aufzubrechen, um sie dann, mittels Enttarnung und Umdeutung, von innen heraus zu entkräften. Hier greift BHABHAS auf den postkolonialen Diskurs angewandtes Konzept des kulturellen Widerstands mittels Subversion, durch welche Handlungsspielraum geschaffen aber auch Autorität erzeugt wird.¹⁸⁹ Dadurch bietet der Hip-Hop gleichzeitig Raum für Kommunikation, Gestaltung, Entfaltung, Selbstbestimmung und -erfahrung, Repräsentation, Performance, Narration und Selbst(er)findung in der Interaktion mit anderen Jugendlichen und der Gesellschaft, in der sie leben. In einem meist pluriethnischen Umfeld bewegt sich der Hip-Hop jenseits nationaler Grenzen, die er geradezu überschreiten will. Der Hip-Hop – wie auch hier der Chicano-Hip-Hop – ist sowohl lokal geprägt und differenziert sich in den spezifischen kulturellen und urbanen Milieus aus, ist aber ebenso auch im globalen Kontext als Szenegemeinschaft, sprich Community, zu verorten. In diesem Spannungsfeld zwischen global und lokal bewegt sich die Hip-Hop Kultur.

¹⁸⁸ Abb. 9: Quelle: http://farm3.static.flickr.com/2209/2299770377_9a84a765b6.jpg?v=0 (Zugriff am 04.12.08), Abb. 10: Quelle: <http://hiphopclub.biz/bands/consafos2.JPG> (Zugriff am 04.12.08).

¹⁸⁹ Vgl. Kapitel 2.2 Hybridität in den Kulturwissenschaften.

5.2 Hybridität im Rap

Was nun genau ist das Hybride an dieser Ausdrucksform? Aufbauend auf Kapitel 2 verweist Hybridität auf den Übergang zwischen festen Positionen und Traditionen, das Aufbrechen von Polaritäten, das Überschreiten von Grenzen und das Entstehen neuer Räume. Der Hip-Hop kann als eben einen solchen Raum gesehen werden. Als performative Kultur lebt er davon, sprachliche, musikalische, gestische und visuelle Zeichen aus ihren ursprünglichen Kontexten zu lösen und sie neu zusammen zu setzen. Das wesentliche Charakteristikum ist die De- und Rekontextualisierung, die in einem ständigen Prozess Positionen immer wieder neu aushandelt. Die sprachliche Hybridität des Hip-Hop ist dabei sehr auffällig und im Falle des Chicano Raps von besonderer Bedeutung, wie Kapitel 7 Sprachanalyse zu sehen sein wird.

Als hybrid erweist sich auch das intermediale System des Hip-Hop, in dem sich die verschiedenen Ausdrucksformen Rap, DJ-ing, Breakdance und Graffiti aufeinander beziehen. Die einzelnen hybriden Verfahren, wie das Sampeln von Slogans, wie z.B. den von Bob Marley – „Don't give up the Fight“ – durch die U.S.-Rapper Public Enemy,¹⁹⁰ sind wesentliche Bedeutungskonstitutionen, die durch Rekontextualisierung entstehen. Darin reiht sich ebenso das Graffiti ein, welches die Grenzen des Mediums Bild und Schrift sprengt, sie überlappt und in kontextabhängigen Abstraktionen wieder zusammensetzt. Wie der Hip Hop hat auch das Graffiti eine dialogische Funktion. Beides lebt davon, dass Slogans, Samples und *tags* von anderen wiedererkannt werden. Die Hip-Hop Kultur kommuniziert also mit Mitgliedern aus der eigenen Szene sowie mit Gruppen außerhalb derselben.

Abschließend ist zu sagen, dass alle hybriden Ausdrucksformen des Hip-Hop neue, plurikulturelle Räume im Spannungsfeld zwischen Global und Lokal, Tradition und Gegenwart sowie Sub- und Massenkultur schaffen.

¹⁹⁰ Public Enemy war Ende der 1980er Jahren eine der einflussreichsten Gruppen der U.S.-amerikanischen Rapszene. Die Formation setzte sich aus den MCs Flavor Flav und Chuck D, den DJs Terminator X und DJ Lord sowie weiteren Mitgliedern zusammen. Ihre Auftritte glichen öffentlichen Protestveranstaltungen, auf denen sie in ihre kritischen Texten von Menschenrechtsverletzungen, Rassismus, Drogen- und Medienkonsum erzählten. Knapp zehn Jahre nach dem ersten breiten Erfolg einer Rap-Single der Gruppe Sugarhill Gang mit „Rapper's Delight“ (1979), welche dem Hip-Hop den Weg in den Mainstream ebnete, gingen Public Enemy nun Anfang der 90er Jahre mit ihrer Rapmusik auf Welttournee (vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.3 Sugarhill Gang – Rapper's Delight und IV CD-Material Track Nr.4 Public Enemy – Can't Truss It).

5.3 Die Chicano Rapszene

Die Grundlage für den Chicano Rap, welcher ein Subgenre des Hip-Hop oder des Latin Rap verstanden werden kann, legte 1989 der kubanisch-amerikanische „Godfather of Latin Rap“ Mellow Man Ace. Er war der erste Künstler, der überhaupt eine bilinguale Single veröffentlichte. Mit „Mentirosa“ erlangte er Platin-Erfolg. Der folgende Ausschnitt aus verdeutlicht, wie rapide zwischen verschiedenen sprachlichen Codes gewechselt werden kann. Dabei ist vor allem der spielerische Umgang mit den spanischsprachigen und englischsprachigen Ressourcen erkennbar.

Interpret: Mellow Man Ace

Titel: Mentirosa¹⁹¹

Verse 1

[MMA]	resulta ser, hey, you were at a party/ higher than the sky/ emborrachada de bacardi/
[Girl]	no I wasn't
[MMA]	I bet you didn't know/ que conocia al cantinero/
[Girl]	what?/
[MMA]	he told me you were drinking/ and wasting my dinero/ talking about/ come in and enjoy/ what a women gives a hombre/
[Girl]	but first of all see, I have to know your nombre/
[MMA]	but I really wanna ask ya que si es verdad/
[Girl]	would I lie?/
[MMA]	and please por favor tell me la verdad/ because I really need to know, yeah/ necesito entender if you're gonna be a player/ or be my mu ^h er/ cause right now you're just a liar/ a straight mentirosa/
[Girl]	who me?/
[MMA]	today you tell me some ^h n/ y manana e ^h otra cosa/

Auch wenn Mellow Man Ace und seine frühere Band Cypress Hill durch die Verwendung von Chicano-Slang oftmals in der Kategorie „Chicano Rap“ genannt werden, war es wohl Rapper Kid Frost, der 1990 mit seinem Debütalbum „Hispanic Causing Panic“ und der Singleauskopplung „La Raza“, als erster Chicano Rapper breiten Erfolg erfahren hat und so die Aufmerksamkeit auf die Chicano Rapszene

¹⁹¹ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.5. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.3.

lenkte. Während der 90er Jahre veröffentlichten viele Chicano Rapper ihre Hip-Hop Alben mit der Hilfe unabhängiger, aber auch bekannter Plattenlabels. Darunter South Park Mexican, Capone (Texas); Deuce Mob (Denver); Lil'Rob, Nightowl, Aztec Tribe (Kalifornien). Chicano Rapper wie Kemo the Blaxican und Sinful of the Mexicanz begannen mexikanische Beats in ihre Musik einfließen zu lassen und so differenzierte sich der Chicano Rap in verschiedene Stilrichtungen, wie beispielsweise „Urban Regional“. Auch in Mexiko begann die Hip-Hop Szene zu wachsen. Seither nehmen Gruppen wie Molotov oder Control Machete und die Chicano Rapszene großen Einfluss aufeinander. Die Liste der Chicano Rapper ist unzählig lang.¹⁹² Das Genre erfindet sich täglich neu: „One cannot say what Hip-Hop culture *is*; one can only explain the processes by which it changes“¹⁹³. Stetig wächst und wandelt sich das Künstlerfeld der Chicano Rapper, so dass die hier vorliegende Skizze als eine Momentaufnahme zu verstehen ist. Bevor ausführlich auf den Korpus des Chicano Rap eingegangen wird, erfolgt ein kurzer methodischer Abriss.

¹⁹² Vgl. Anhang VII Verzeichnis Chicano Rapper.

¹⁹³ Vgl. PIHEL, ERIC (1996): „A Furified Freestyle: Homer and Hip-Hop“, in: *Oral Tradition*, Vol. 11, Nr. 2. S.252.

6 Methode

6.1 Die linguistische Analyse

Die Untersuchung des hier vorliegenden Forschungsgegenstands erfolgt durch die Methode der Sprachanalyse. Die zentrale Aufgabe besteht darin, die Sprechweise des sprachlichen Akteurs darzulegen. Die Sprachanalyse wird hier im Sinne einer linguistischen Gesprächsanalyse verstanden, die sich als eigenständige Teildisziplin der Linguistik etabliert hat. Neben der Textanalyse, die im Wesentlichen den schriftmonologischen Text behandelt, liegt der Schwerpunkt der Gesprächsanalyse in der dialogischen Kommunikation. In der Wechselbeziehung zwischen mindestens einem Sprecher und einem Hörer geht es zum einen um die Struktur und Funktion sprachlicher Einheiten sowie um den Prozess der Konstituierung selbst, dessen Ergebnis das Gespräch als dialogischer Text ist.¹⁹⁴ Die hier vorliegenden Textbeispiele sind musikalische Sprechakte von Solokünstlern sowie Musikgruppen. Gleich dem Faktor Individuum oder Gruppe wird der Sprechgesang hier als dialogische Kommunikation verstanden, weil er immer aus der Korrelation zwischen mehreren Sprechern bzw. mindestens einem Sprecher und einem Hörer besteht. Der Sprechgesang, also Rap, ist eine Form der spontanen Kommunikation und Narration innerhalb der Hip-Hop Community, die freiheraus entsteht. Der *Freestyle-Rap* ist wohl die extremste Form der natürlichen Kommunikation, in der die Rapper situativ auf die vom Publikum wahllos hingeworfenen Wörtern spontan antworten und in einen Dialog treten. Auch die Studioproduktionen der CD-Alben basieren auf diesem Verständnis.

In der linguistischen Analyse liegt die Konzentration auf der Darstellung der hybriden Sprechweisen der verschiedenen Sprecher und der in Kapitel 3.2 Sprechen und Identität aufgeführten Sprachkontaktphänomene. Dem schließt sich die Interpretation von Funktion und Bedeutung der vorliegenden Sprachpraxis an. Auf Basis der Ergebnisse werden Schlüsse zwischen hybrider Sprechweise und hybrider Identität gezogen. Im Rahmen der Analyse wird der Inhalt berücksichtigt, jedoch wird keine umfangreiche Textanalyse geleistet.

¹⁹⁴ Vgl. BRINKER, KLAUS/SAGER, SVEN F. (2006): *Linguistische Gesprächsanalyse: Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt. S.7.

6.2 Transkription

Die Transkription dient hier als Instrument für die linguistische Analyse. Die Sprechakte wurden zunächst in Form von Sekundärdaten 1. Ordnung, sprich Tonträgern bzw. Videoaufnahmen, transkribiert. Die hier verwendeten Transkriptionskonventionen sind dem Anhang zu entnehmen.

6.2.1 Gesamtanlage

Die Transkription wird hier als einfaches Zeilenblocksystem nach dem Verfahren der Textnotation dargestellt.¹⁹⁵ Dabei werden die Sprecherbeiträge in einzelnen Textblöcken notiert und zu Beginn mit dem jeweiligen Sprecherkürzel gekennzeichnet. Die Textnotation eignet sich für die hier vorliegenden Sprechbeiträge, bei denen die Konzentration auf dem Tun des einzelnen sprachlichen Akteurs liegt und weniger auf dem interaktiven Zusammenspiel der verschiedenen Sprecher. Das Zeilenblocksystem vereinfacht in diesem Zusammenhang das Lesen.

6.2.2 Verbaler, paraverbaler, nonverbaler Bereich

Der Schwerpunkt liegt hier im verbalen Bereich. Für die phonetische Realisierung der sprachlichen Äußerungen ist die Entscheidung zugunsten der modifizierten, orthographischen Transkriptionsform gefallen. Dies hat den Vorteil der besseren Lesbarkeit. Gleichzeitig können so kommunikative Besonderheiten mittels Standardorthographie erfasst werden. In wenigen Einzelfällen wird zusätzlich zur modifizierten orthographischen Form die korrigierte Version in Klammern markiert.

Der paraverbale Bereich findet hier nur geringe Berücksichtigung, d.h. wenn eine Verbindung zu verbalen Besonderheiten besteht bzw. bei besonderer Auffälligkeit. Im Allgemeinen umfasst er Pausen, Lautproduktionen, Dehnungen, Emphasen, schwer verständliche bzw. unverständliche Passagen sowie Bemerkungen des Transkribenten.¹⁹⁶ Hierunter fallen in der Regel auch intonatorische und artikulatorische Merkmale wie beispielsweise die Sprechgeschwindigkeit.

Der nonverbale Bereich wird hier nicht berücksichtigt.

¹⁹⁵ Grundsätzlich zum Zeilenblocksystem vgl. SCHAEFFER, NORBERT (1979): *Transkription im Zeilenblocksystem. Ein Verfahren zur Erforschung und Lehre gesprochener Sprache*. Diss. Saarbrücken.

¹⁹⁶ Vgl. BRINKER/SAGER (2006). S.49.

6.2.3 Gesprächskorpus vs. Ereigniskorpus

Auf der Basis der zentralen Fragestellung dieser Untersuchung, sprich der sprachlichen Handlung und der damit verbundenen Bedeutungskonstitution, werden überwiegend lokale Ausschnitte der Sprecherbeispiele analysiert. Für diese Art der Darstellung wird ein Ereigniskorpus verwendet. Im Falle einer ganzheitlichen Betrachtungsweise wird der Sprechbeitrag in einem Gesprächskorpus abgebildet. An diesen zwei Modellen orientieren sich die Transkriptionen. Im Anhang sind die unbehandelten Korpi aller hier verwendeten Beispiele zu finden.

6.3 Kritische Anmerkungen

Zuletzt möchte ich kritisch anmerken, dass Hip-Hop als Kultur und Rap als Jugendsprache eine spezifische und hochgradig komplexe Kommunikationsform darstellt. Die Sprache ist auffällig umgangssprachlich, dynamisch, variabel, partiell kodiert und stark semantisiert. Hinzu kommt, dass sie sich oftmals der standardisierten Satzbildung entzieht, bedingt auch durch die Reimform oder durch die musikalische Vorgabe der Beats. Dies ist keineswegs als Manko des Untersuchungsgegenstandes zu werten. Gerade im Rap zeigt sich, welcher hohen Stellenwert die sprachliche Kreativität einnimmt, wenn gerade solche vermeintliche Standards aufgehoben werden.

Inhaltlich werden in den Liedern alltägliche Erfahrungen, persönliche Erlebnisse und aktuelle Themen behandelt. Entsprechend dem Rap als Subkultur bestimmen Inhalte wie Überleben, Drogen, Verbrechen, Bandenkriege, Liebe, Enttäuschung, Beziehungen, Konflikte, etc. oftmals das Vokabular.

III Analyse

7 Sprachanalyse

Auf der Basis der bisherigen Ausführungen wird im Folgenden die Sprachpraxis, sprich die Sprechweise der Chicano-Rapper, analysiert. Im Fokus stehen jene in Kapitel 3.2 Sprechen und Identität aufgeführten Sprachphänomene wie Code-Switching, Code-Shifting, Code-Mixing, Intertwining sowie weitere sprachliche Markierungen auf lexikalischer, phonologischer und morphosyntaktischer Ebene. Die zentrale Fragestellung hierbei ist: *Was tut* der Sprecher? *Wie* gebraucht er Sprachen/Varietäten? Welche *Funktion* hat sein Tun? Diese Fragen werden unter dem Paradigma der sprachlichen Hybridität beleuchtet. Das Ziel ist die Darstellung und Analyse der hybriden Sprechweise der einzelnen Personen. Wie bereits formuliert, lautet die von mir aufgestellte These: Die Wahl der Sprechformen, also die Art und Weise wie der Chicano Rapper Sprachen und Varietäten gebraucht, diese miteinander kombiniert bzw. mischt, sie voneinander separiert und gar neu kreiert, ist Ausdruck seiner jeweiligen sozialen Identität, z.B. als Ghettoangehöriger, als Vertreter einer ethnischen Minderheit oder als Bandmitglied. Der Grad der sprachlichen Hybridisierung ist ein wesentliches Indiz für die Positionierung des Rappers im plurikulturellen Raum, d.h. im Spannungsfeld der Kultur. Hybrides Sprechen, so die zentrale Behauptung, ist demzufolge Ausdruck hybrider Identitäten, die unterschiedliche kulturelle und soziale Zugehörigkeiten in sich zusammenführen.¹⁹⁷

7.1 Sprachphänomene

7.1.1 Code-Switching

Intersententielles Code-Switching ist bekanntlich der Gebrauch zweier oder mehrerer Sprachen/Varietäten in ein und derselben Interaktion und erfolgt in einem abrupten Wechsel von L_1 in L_2 oder umgekehrt.¹⁹⁸

Zur Erklärung dieses Phänomens möchte ich als erstes Exempel den Rapper Lil Rob herausgreifen. Geboren in San Diego, Kalifornien und in der Nachbarschaft La Colonia, heute Eden Gardens, aufgewachsen, ist er einer der bekanntesten Rapper der Chicano Hip-Hop Szene.¹⁹⁹ Eden Gardens ist eine der ältesten Wohngegenden von Solana

¹⁹⁷ Vgl. Kapitel 3.3 Formulierung der These.

¹⁹⁸ Vgl. S.40.

¹⁹⁹ Ausführlicher zur Biographie des Künstlers Lil Rob vgl. Anhang II Biographie Chicano Rapper.

Beach, einer Gemeinschaft, die mexikanische Farmer in den 1920er Jahren gründeten, damit ihre Familien nahe ihrer Arbeitsstätten leben konnten.²⁰⁰

Interpret: Lil Rob
Titel: No soy de ti²⁰¹

Verse 3

1 [LR] everytime I find another love and try to settle down/
and build my castle to the sky, you come and tear it down/
I treated you like a queen, how come I didn't feel like a *ki:ng*/
I told you if you lose me, that ^{tsh}ou would be losing a good thing/
5 I'll always remember that day in September, cold as December/
leaving behind a fool such as I, teary-eyed/
I guess you had your mind made up/
now you've got your fools mixed up/
tore off our legs and throw 'hem on the ground for me to pick up/
10 that's the night ^{tsh}ou laughed at me, threw your little past at me/
never thought I'd see the day that ^{tsh}ou would see the last of me/
fears of losing you, kept me holding on, but I got strong/
you never know what ^{tsh}ou got until it's gone/
cuando te quería, no me quisiste/
15 cuando te fuiste, me de^hjaste triste y te reíste de mi/
ain't it funny/ now you want me/
vete con su hombre y olvidáte de mi/
no soy de ti/

Thematisch handelt die Erzählung von einer unglücklichen Liebe, die von seiner Herzensdame nicht gewollt war, ihn verließ und scheinbar nun zu ihm zurück will. Der Sprecher spricht in den ersten 13 Zeilen der dritten Strophe, die den Situationshintergrund beschreiben, in englischer Sprache. Am Ende des Satzes in der Zeile 13 wechselt der Sprecher abrupt zum Spanischen (Z.14), in der er seine persönlichen Emotionen äußert, nämlich seinen Liebesschmerz. Dann alterniert der Sprecher wieder ins Englische (Z.16), um über den aktuellen Situations- bzw. ihren Entscheidungswandel zu berichten. Anschließend folgt ein erneuter Wechsel in die spanische Sprache (Z.17f.), in dem er seine gefühlte Antwort darauf gibt. Diese Code-Switchings sind, nach AUER, diskursfunktional interpretierbar, da der Sprecher die Wechsel lokal mit Funktionen belegt, in diesem Fall geht es mit der Thematik einher.²⁰² Andererseits markiert der Sprecher gegenüber seinem Gesprächspartner/Zuhörer seine

²⁰⁰ Die verschiedenen Sprachen/Varietäten sind folgendermaßen markiert: rot unterstrichen = Spanisch, blau unterstrichen = Englisch, grau hinterlegt = Caló (bzw. mexikanische Regionalismen/ *chicano* Besonderheiten), rosa hinterlegt = spanischer Slang/Umgangssprache, türkis hinterlegt = englischer Slang/*urban street slang*, doppelt unterstrichen/gelb hinterlegt = hybride Formen (wird jeweils erklärt). Vgl. hierzu auch Anhang I Transkriptionskonventionen.

²⁰¹ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.2. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.2.

²⁰² Vgl. AUER, hier S.40.

Sprachkompetenz und somit seine Zugehörigkeit zu den spanischen und englischen Sprachgemeinschaften.

Die Hip-Hop Gruppe Akwid weisen das Phänomen Code-Switching in ähnlicher Form auf. Die Brüder Sergio "AK" Gómez und Francisco "Wikid" Gómez sind in Jiquilpan im Bundesstaat Michoacán im Südwesten Mexikos geboren und in Los Angeles, Kalifornien aufgewachsen, wo sie bis heute leben. Die Gruppe ist bekannt dafür, ihren Rap mit regionalen mexikanischen Klängen zu kombinieren.²⁰³ Akwid wechseln in umgekehrter Folge, als bei Lil Rob gesehen, also von englischer in die spanische Sprache.

Interpret: Akwid

Titel: El Principio²⁰⁴

Verse 1

1 [AK Gómez] comenzando desde El Principio/
vine a los Estados Unidos/
como mojado reconocido/
ahí nos reunimos/
5 [...] hablaba en otra idioma la neta que yo me habria/
ni la menor idea de que se trata/
forzado a aprender sin saber lo que me falta/
uno que otro me extendió la mano/
10 paisano, resaltamos como grano/

Refrain

[AK Gómez] you can take me out the hood/
((gesungen)) but you can't take the hood out of me/
'cause I'm 'a be where I come from/
I'm 'a be where I come from. si!/
(2x)

Verse 2

15 [Wikid Gómez] viviendo una mentira, con verguenza, confundido/
y no e^hs comprendido que aqui todos/
[...]

Der Sänger AK Gómez beginnt seine Erzählung in spanischer Sprache (Z.1). Sie handelt von seiner Migration in die USA und den damit verbundenen emotionalen Erlebnisse und Schwierigkeiten, der Fremde und Einsamkeit. Während er über seine persönlichen Erinnerungen in der Vergangenheit erzählt, gebraucht AK Gómez die spanische Sprache, die er sogar explizit thematisiert (Z.6). Am Ende der ersten Strophe (Z.10), im Übergang zum Refrain, wechselt er abrupt in die englische Sprache (Z.11). Dies geht mit dem thematischen Wechsel in die Gegenwartserzählung einher. Der Sänger beschreibt nun seinen soziokulturelle Prägung: [Engl. Slang] *hood* (Z.11/12)

²⁰³ Ausführlicher zur Biographie von Akwid vgl. Anhang II Biographie Chicano Rapper.

²⁰⁴ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.6. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.4.

bedeutet Ghetto und steht hier für die [span.] *barrios*, in denen er aufgewachsen ist. Er verortet seine Identität explizit dort, indem er behauptet: *I'm 'a be where I come from, si!* (Z.14), wobei das *,si!* diese Aussage mit einem knappen, aber bedeutenden erneuten Code-Switching in die spanische Sprache beschließt. *Where I come from* ist also sowohl mit der spanischen als auch mit der englischen Sprache verknüpft. Der erste Wechsel (Z.10-11) ist diskursfunktional zu interpretieren, da er hier vom Sprecher lokal durch den Themenwechsel und Zeitensprung markiert wird. Gleichzeitig ist der sprachliche Wechsel am Ende von Zeile 14 vom Sprecher womöglich intentional eingesetzt und somit in seiner identitätsmarkierenden Funktionen zu verstehen.²⁰⁵ Der Sprecher AK Gómez markiert hier seine inhaltliche Aussage ebenso sprachlich. Damit demonstriert er über seine Sprechweise seine sprachlichen Zugehörigkeiten. Die Tatsache, dass die Verwendung des Spanischen den Anfang des Songs bildet, verweist auf seine mexikanischen Wurzeln, die AK Gómez mit Stolz inszeniert.

Auch in der Sprachpraxis der Rapperin Ms. Krazie, die in Michoacan, Mexiko geboren und aufgewachsen ist und erst als Jugendliche in die USA migrierte,²⁰⁶ ist das Phänomen des Code-Switching gegenwärtig.

Interpret: Ms. Krazie

Titel: Baby is not for real²⁰⁷

Refrain

- 1 [Girl] “baby, baby I’m for real”/
 [MK] is what he said to me/
it was a lie and your (with him)/
but when you l^o(o)ve ‘em you don’t see/
 5 and you thought you had a good thing/
you thought he was the one until he said:/
 [Girl] “baby, baby I’m for real”/
 [MK] lo que me dijo él a mi/
pero va sa^ves lo que dicen/
 10 so, mija, sit back and listen/
so you know why you can’t trust them/
you gotta figure out another way to just say: fuck ‘hem!/

Das Lied handelt von der Beziehung zu einem Mann, von Misstrauen, schwindender Treue und ihrem persönlichen Reinfall. Die Sprecherin spricht im Refrain erst in englischer Sprache bis sie in Zeile 8 plötzlich ins Spanische wechselt, darin fortfährt und in Zeile 10 erneut ein Code-Switching zurück ins Englische vollzieht. Im Vergleich

²⁰⁵ Vgl. BLOM/GUMPERZ, hier S.41.

²⁰⁶ Im Gegensatz zu Beispiel 1: Lil Rob ist in den USA geboren und aufgewachsen; und Beispiel 2: Akwid sind zwar in Mexiko geboren, allerdings im frühen Kindesalter in die USA migriert und dort aufgewachsen. Ausführlicher zur Biographie von Ms. Krazie vgl. Anhang II Biographie Chicano Rapper.

²⁰⁷ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.7. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.5.

zu Zeile 2 setzt die Sängerin nach dem von einer zweiten Stimme gesprochenen “*baby, baby I’m for real*“ diesmal in spanischer Sprache ein. Dies demonstriert ihr hohes Maß an Flexibilität und Kompetenz, denn der zweite Teil des Refrains ist keinesfalls eine übersetzte Wiederholung des Ersten, sondern eine fortlaufende Erzählung der erlebten Erfahrungen.

7.1.2 Code-Shifting

Im Gegensatz zum Code-Switching als abrupter Wechsel, bezieht sich das Phänomen Code-Shifting auf den allmählichen Übergang von einer Sprache/Varietät in die andere.²⁰⁸

Interpret: Ms. Krazie
Titel: I’m Dedicated²⁰⁹

Verse 1

1 [MK] I’m dedicated to the one I love
deja te cuento
desde hace mucho tiempo que yo h´estado en el intento
de poder sacar de mi una simple melodía
5 que pueda repetir todo^h los hechos de mi vida
cuando yo te conocí no te (note) mucha importancia
pensé podría ser otro más bien y se acaba
pero eso no pasó la vida iba lenta
ahora que eres mío ya me siento yo completa
10 mis padres no querían ni que yo me fijara
mas ellos no entendían toda^h las rosas que me dabas
eran para mí mucho mas que un detalle
pues todo estaba escrito, esperandome en la calle
me llevabas a la escuela y al final tu me sacabas
15 juntos en el carro, mil besos que me dabas
yo sabía que tu amor era un amor sincero
y quería que tu fueras en mi vida el primero

Refrain

[Girl] now I’m dedicated to all the moments with you
you got me anxious for your love when your heart comes shinin’
20 through
boy, I’m dedicated to the special moments with you
I just wanna let^{tsh} ou know that I’m dedicated to you

Verse 2

[MK] (...) you make me feel like the special one alli en tu vida
that every night it’s just meⁱ who you wanna be by
25 la vida es dura sin tu amor yo quiero confesarte
que tu eres todo para mi, tu eres importante
(o’le) ´cause you know baby I want you

²⁰⁸ Vgl. S.41.

²⁰⁹ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.8. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.6.

esa es la neta te lo digo desde adentro it's all about you
I don't care about them other fools trying to mac
 30 make up excuses to try to get back but it ain't like that
´cause, baby, you know what I wanted
a crazy fool who love me for me and I love it
te quiero, te amo, and I love it when you tell me what I mean to you
and that you would never play me
 35 y eso es lo que quize y eso es lo que tengo
una gran persona que me ama y es mi cielo
I love you, baby, and I know you do the same
I'm so anxious to live life with you, it's insane
 Refrain
 [Girl] [...]

Verse 3
 [MK] break-up to make-up, but we don't need that
 40 you hold it down for me and our familia
our baby girl, she loves you more than anything
and baby two, on the way, he 's^{sch} your everything
I love to hear when you pull in from working
and I love it when you tell 'em that you're tookin´
 55 our love is real and I know it was meant to be
to sleep wit´^{tsh}ou every night, boy, is heavenly
we have our ups and our downs but it's worth it
you got the key to my heart ´cause you've burned it
I wouldn't change you for any other person
 60 ´cause they don't have what ^{tsh}ou have, that's for cert-ain
you've given me amor y respeto
one of the reasons por eso es que te quiero
just thought I'd let ^{tsh}ou know what ^{tsh}ou really mean to me
I'm dedicated to you, you're dedicated to me
 Refrain
 [Girl] [...]

Die Rapperin Ms. Krazie erzählt in diesem Lied von ihrer Liebe zu ihrem Mann, von den Anfängen, der Entwicklung einer tiefen Verbundenheit und der Gründung ihrer eigenen Familie. In diesem Beispiel ist ein allmählicher Übergang von der spanischen Sprache (Strophe 1) in die englische Sprache (Strophe 3) zu beobachten. Interessant ist, dass die Sprecherin diesen allmählichen Wechsel Hand in Hand mit ihrer erzählten Zeitreise vollzieht: In Spanisch erzählt sie von den ersten Momenten ihrer gemeinsamen Vergangenheit und beschreibt, wie sie sich kennenlernten (Strophe 1), bis sie dann in Englisch von ihrem gegenwärtigen Glück und dem zukünftigen Familienzuwachs erzählt (Strophe 3). Die Strophe 2 nimmt hier eine Art Brückenfunktion für das Code-Shifting von der spanischen Sprache zur englischen Sprache, sprich gleichzeitig von der Vergangenheit zur Gegenwart bzw. Zukunft ein. Zudem ist die Realisierung der Schlüsselwörter wie *familia* (Z.40), *amor y respeto* (Z.61) und *te quiero* (Z.62) in spanischer Sprache auffällig. Damit markiert Ms. Krazie Familie und Liebe als deutlich spanischsprachige Domänen ihrer identitären Verortung.

Interpret: Ms. Krazie
 Titel: Chinga tu madre²¹⁰

- Intro [...]

Verse 1

1 [MK] I once thought I loved ^{tsh}ou, can't believe that I did/

then you left, went away, so I did what I did/

I can't believe it when they told me that they've seen you with

somebody/

5 who's the bitch, let me at her/

so you called up everybody/

and you told them what to say, 'cause I asked you for an alliby/

and what ^{tsh}ou think I'm stupid fool, I'm not the one that's on your mind/

now look at me, why the fuck you tryna hide/

10 I ain' about to waste my time on th^a wordless homicide/

i'm a put ^{tsh}ou to the side, and forget about it all/

but before you go away, let me tell you what I saw/

so you look over your shoulder and everytime like your in town/

and you' around with tha hoe and your girls I've seen around/

15 can't ^{tsh}ou run the rebound, I've seen you walking wi^h her/

now I don't know why you changed me for her, that's a blur/

ugly ass, piece of shit of a rat your dealing with/

but fuck it, I don't care, I'm the one who's (hating it)/

Refrain

[Woman]

[...]

Verse 2

20 [MK] now your happy with her, that's for a limited time/

then my phone rings up and I's ^{tsh}ou on the line/

telling me que te perdone por a verme traicionado/

que me quieres y me extrañas y que mucho me ha^{h ch}orado/

guarda te tus pinches cuentos, I don't believe you/

and maybe this time ill be the one to desceive you/

25 fucken perro desgraciado, vete mucho a la chingada/

y gracias a ti, ahora soy una malandra/

whatchin', picking up vatos y dropping them al suelo/

volviendo los adictos a tiner y al cemento/

arancando con sus vidas como tu con la mia/

30 yo que tanto te quería y tu que no me merecias/

but fuck it, ya lo hecho, está hecho/

and as I'm playing vatos, stab 'n straight en th^a pecho/

that's right, you heard it straight from the mistress of latino rap/

and I'ma always treat you bad like that/

35 you fucken bitch, ese/

Refrain

[Woman]

[...]

Verse 3

[MK] ya no lloro por ti/

algun dia^{io} me di cuenta que con lagrimas de sangre acabava casi

muerta/

ya mis manos mal tratadas llenas de sicatristes/

²¹⁰ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.9. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.7.

40	<u>(...) una estúpida al ver como me fijas</u> <u>ya vendrá ese día en que llegué ese amo´/</u> <u>un vato firme peloncito que no me cause el dolor/</u> <u>tengo un vato loco que conmigo se equovice/</u> <u>el que esté aquí conmigo cuando yo lo necesite/</u>
45	<u>cruisin´ it on a sunday afternoon wi^h him/</u> <u>until then do us apart. I´ma be wi^h him/</u> <u>ain´t no time wasted when we´re in between the sheets/</u> <u>packing clips in between my tits to close his lips/</u> <u>but a till that day comes. I´ma always be your rider/</u>
50	<u>and still down for that clear white fog to take me higher/</u> <u>y va te dije my love was never your fucken toy/</u> <u>so if you have something to say, kiss your mouth homeboy/</u>
Refrain	[...]

In diesem Beispiel von Rapperin Ms. Krazie findet das Code-Shifting in umgekehrter Reihenfolge statt. Die Sprecherin beginnt in der englischen Sprache zu sprechen (Strophe 1) und geht dann allmählich in die spanische Sprache über (Strophe 3, Zeile 36-44). Die letzte Strophe des Liedes schließt sie allerdings nicht in spanischer Sprache ab, sondern wechselt mit einem klaren Code-Switching zurück ins Englische (Z.45-52). Dieses Beispiel veranschaulicht, wie die Sprecherin in ständiger Bewegung zwischen Englisch und Spanisch alterniert, bisweilen in Form von Code-Shifting, manchmal in Form von Code-Switching. Zwischenzeitlich mischt Ms. Krazie die Sprachen/Varietäten so stark, dass man von Code-Mixing sprechen kann (Strophe 2), welches im folgenden Abschnitt 7.1.3 Code-Mixing behandelt wird. Es ist deutlich erkennbar, dass die Wechsel teils kaum noch diskursfunktional bzw. intentional interpretierbar sind, sondern teils habitualisiert erscheinen.

7.1.3 Code-Mixing

Code-Mixing ist bekanntermaßen das habitualisierte Verwenden ein oder mehrerer Sprachen in gemischter Form, in der L₁ und L₂ nicht mehr voneinander getrennt werden, auch intrasententielles Code-Mixing. Dabei rücken pragmatische Funktionen in den Hintergrund und die identitären Merkmale des Sprechers treten hervor.²¹¹ Um an das zuvor behandelte Beispiel von Ms. Krazies „Baby Is Not For Real“ anzuknüpfen,²¹² folgt nun ein Ausschnitt aus der ersten Strophe.

²¹¹ Vgl. S.40.

²¹² Vgl. S.72.

Interpret: Ms. Krazie

Titel: Baby Is Not For Real²¹³

Intro

1 [MK] q-vole mijas/
 this is your homegirl Ms. Krazie right here/
 letting you in on a little something 'bout/
 (you got in) this skanalouz. punk ass. broke ass/
 5 vatos now a days, que no, hahaha/
 seems like their all the same/
 you can't trust a single one/
 and when he tells you "baby I'm for real"...((Pause)) trucha/

Verse 1

[MK] now I know, that ^{tsh}ou know about the vato from around the way/
 10 about all the homegirls saying "daddy come on and lets go play"/
 he's Mr. Sly, Slick and Wicked, always on the crowd/
 you can't deny, he's fine but I'm glad he ain't mine/
 'cause that mijo only wants you for a good time/
 tells you that he loves you, this and that/
 15 mija, las mismas cosas that he tells all the girls en la calle/
 he even gots a couple kids, he don't know when (to buy it)/
 now that fool blew your mind 'cause I know he did mine/
 and when I found out his game, he already knew your name/
 he was quick, mija and I don't blame you 'cause I fell for him too/
 20 bald headed cr³(a)zed up pelón is what I thought I knew/
las cosas cambian and he changed with a quickness/
 [...]

Die Sprecherin trennt hier die verschiedenen Sprachen und Varietäten nicht mehr in aller Deutlichkeit voneinander, sondern mischt diese auch innerhalb einer Aussage (Z.5) bzw. eines Satzes (Z.15, 21). In Zeile 15 spricht Ms. Krazie die Adressatin ihrer Nachricht, die jetzige Partnerin ihres Ex-Freundes, direkt an: *mija*. [Caló] *mijo/-a* oder *mi'jo/-a* bedeutet soviel wie (mein/e) Sohn/Tochter, Junge/Mädchen und ist bereits eine hybride Wortform des Caló, eine Verschmelzung des Pronomens *mi* und des Substantivs *hijo* im Spanischen. Die Sprecherin gebraucht im weiteren Verlauf des Satzes erst die spanische, dann die englische und wechselt schließlich erneut in die spanische Sprache: *mija, las mismas cosas that he tells all the girls en la calle*/. Das Code-Mixing beginnt bereits in der vorherigen Zeile 14, denn [span.] *las mismas cosas* (Z.15) bezieht sich inhaltlich auf all die Dinge [engl.] *this and that* (Z.14), die der Mann seiner Freundin vorgaukelt. Hier ist nicht mehr von einem schnellen, funktionalen Wechsel die Rede, sondern von einem habitualisierten Sprechen im Mixed-Modus. Die Wechsel scheinen für die Sprecherin an pragmatischer Funktion und Bedeutung zu verlieren. Vielmehr artikuliert die multilinguale Sprecherin hier ihre identitären Zugehörigkeiten zu verschiedenen Gruppen: Das spanische *en la calle* (Z.15) verweist

²¹³ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.7. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.5.

auf ihre lokale Zugehörigkeit zum Ghetto, d.h. auf die soziale Identifikation mit der Unterschicht. Ebenso verhält es sich mit dem englischen *homegirl* (Z.1, 10), welches Ausdruck ihrer Zugehörigkeit zu ihrem lokalen Freundeskreis innerhalb einer urbanen Gangkultur ist. Auch die Vulgärausdrücke sind nicht an sprachliche Codes gebunden und alternieren zwischen Englisch, Caló und Spanisch. Mit ihrem rhythmisch und sprachlich hybriden Rap macht die Rapperin Ms. Krazie auf die Instabilität des Lebens und der Beziehungen aufmerksam.

Wie an den folgenden Textstellen exemplarisch gezeigt wird, ist der Diskurs der verschiedenen Sprecher ein Mixed-Code, in dem die mehrfachen Switches, nicht mehr lokal interpretierbar sind. Die Sprecher mischen im Mixed-Code das Spanische mit dem Mexikanischen, mit dem Englischen, mit Slang, mit dem Caló, mit eigenen hybriden Wortformen, etc. in unterschiedlicher Häufigkeit und Intensität.

Interpret: Lil Rob
Titel: Mexican Gangster²¹⁴

Verse 1
1 [LR] and when I fight. I fight mano a mano/
porque simón I'm a down ass chicano/
I'll say it again I'm down for mine, ese/
or laugh at^{tsh} ou if you need a shank over a cuete/
5 and then I'll call you a chavala/

Der Sprecher mixt in diesem Beispiel Caló, Spanisch, Englisch und Slang, was auch in Sueño Blues zu sehen ist.

Interpret: Lil Rob
Titel: Sureño Blues²¹⁵

Verse 1
1 [LR] I jump in my 1963 Chevrolet
watch it lay, óraleⁱ
on the floor, en el suelo
lifts me off the ground just like a leño,
5 que no, simón, pack much power just like mi cuete
tres cincuenta y siete
you're all up in my mix, ese, ya vete
before you get sliced and diced with the machete
no te metas en lo que no te importa. nota pinchi leva
10 meet me wherever whenever 's clever
ponle, homey, turn up the system
I got the Sureño Blues rhythm
ain't nothing quite like it. I like it
[...]

²¹⁴ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.10. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.8.

²¹⁵ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.11. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.9.

Auch in diesem Textausschnitt eines anderen Liedes mischt derselbe Sprecher verschiedene Sprachen/Varietäten und spricht ergo in einem Mixed-Modus, der sich aus spanischen, englischen, Caló- und Slang-Elementen zusammensetzt. Die Präsenz des Caló ist dabei vor allem auf lexikalischer Ebene auffällig.²¹⁶ Da die Wechsel auch hier nicht mehr lokal interpretierbar sind, sind sie für den Fortgang der Erzählung nicht mehr von (diskurs)funktionaler Bedeutung, sondern verweisen auf die Zugehörigkeit des Rappers zu verschiedenen Gemeinschaft, wie hier z.B. auf die Sprachgemeinschaften (Englisch, Spanisch, Caló, Slang), auf die Kulturgruppen (Chicano, Hip-Hop), auf das soziale Umfeld (Ghetto, Drogenkonsum), auf den *style* (Auto, Rapstil, Gang), welche demzufolge die identitäre Dimension des Sprechers zum Ausdruck bringen.

Weitere Sprechbeispiele des Code-Mixing zeigt die Gruppe Delinquent Habits aus L.A., die sich ursprünglich aus dem Trio Kemo the Blaxican, Ives und O.G. Style zusammensetzte. Kemo the Blaxican, als Sohn einer Mexikanerin und eines Afroamerikaners in Los Angeles, Kalifornien geboren und aufgewachsen, ist mittlerweile aus der Band ausgestiegen und erfolgreich als Solokünstler tätig. Seit 2001 hat die Band weibliche Gesangsunterstützung von Michelle bekommen. Delinquent Habits zählen in den USA zu den wichtigsten Vertretern des Chicano Rap.²¹⁷

Interpret: Delinquent Habits

Titel: This is L.A.²¹⁸

Verse 2

[Kemo] [...]

1 and I'm tremendo cuando prendo leños down to the crutch/
so if we hittin' la botella then let's gulp it all down/
and if we hittin' verba buena then let's smoke the whole pound/
the LowerEast back up in this muth^akill^a for reall^a/
5 lo^h Delinquent^h rifan todo Sⁱ(ur) Califa/
nigga no need for hell (...) trigga if they figure (...)/
 [...]

Refrain

[DH] it wouldn't be L.A. without Mexicans/
 (8x)

Die Rapper erzählen in diesem Lied über ihre alltäglichen Lebensinhalte in ihrer Stadt L.A. Als Spiegelbild dessen ist hier auch ihre Sprechweise zu interpretieren. Wieder einmal zeichnet sich in diesem Ausschnitt das Code-Mixing deutlich ab. In Zeile 1 mischt der Sprecher gleich vier Sprachvarietäten (Englisch, Spanisch, Caló, englischer Slang). Die weiteren Zeilen folgen diesem Muster. Auch hier sind die Wechsel

²¹⁶ Ausführlicher vgl. S.91.

²¹⁷ Ausführlicher zur Biographie der Künstlergruppe Delinquent Habits vgl. Anhang II Biographie Chicano Rapper.

²¹⁸ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.12. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.10.

keinesfalls mehr lokal identifizierbar, sondern scheinen habitualisiert. Der Rapper Kemo artikuliert mehrsprachig seine mehrfach dimensionierten Zugehörigkeiten und Abgrenzungen zu sprachlichen, örtlichen, sozialen, kulturellen und nationalen Gruppen, die als Ausdruck seiner Identität zu verstehen sind: Sowohl das englische *L.A.* (Z.7) als auch das spanische *Sur Califa* (Z.5) markieren seine lokale Zugehörigkeit zur Stadt Los Angeles und der Region Südkaliforniens; zudem artikuliert er seine nationale Zugehörigkeit durch das englische *Mexicans* (Z.7); [caló] *leño* (Z.1), [span.] *yerba buena* (Z.3), [engl. Slang] *motherkiller* (Z.4), *nigger* (Z.6) und *trigger* (Z.6) verweisen auf seine Zugehörigkeit zum Ghetto, d.h. seine soziale Identifikation mit der Unterschicht und der untergründigen Gangkultur. An diesem Beispiel wird auch deutlich, dass die Nationalität, hier auf sprachlicher und inhaltlicher Ebene, kein alleiniges Paradigma mehr im Ausdruck von Identität darstellt (*Mexicans* Z.7), sondern von dem stark dominierenden kulturellen Paradigma (Sprachgemeinschaft, sozialen und lokalen Gemeinschaften, Erfahrungsgemeinschaften, etc.) überholt wird.²¹⁹

Das nächste Exempel demonstriert beispielhaft, wie das intrasententielle Code-Mixing durch lexikalische Markierungen gesteigert wird.

Interpret: Delinquent Habits

Titel: Return of the Tres²²⁰

Intro (baile)
 ((Mariachi Sound geschracht))
 Verse 1
 1 [Ives] es la vida cuatro vete pistos pointed/
botella empty first ten rows anointed/
the fiesta 's poppin' and all fingers pointed/
 (Irie) eyed vatos got the whole crowd jointed/
 5 check in with Ives catch me squintin' know why/
I came be let my word fly keep the gleam in your eye/
con mucho drum roll on time let the horn blow/
gas to the pedal like metal at a Korn show/
the rhyme rocka with a shit load of placas/
 10 grab the mic and freak the rhythm till there's no more bala/
still mi palabras fade all boos and ha-ha/
that includes all who go sissy lala/
so do the cha-cha ruca call me po^appa/
guero came for action. hun until mañana/
 15 down for hi-hat crash and whiplash/
city nights, bright lights and herb stash/
 [...]
 Verse 3
 [Kemo] ove muñeca ya mueve la cadera/
sobre el ritmo y las trompetas/
feel the beat kick hard como escopeta/

²¹⁹ Vgl. auf S.36.

²²⁰ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.13. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.11.

- 20 vatos on the prow for the hoochie lookin' fresca/
all you delinquentes vengan para en frente/
hazte para atras si tu eres muy decente/
 'cause I'm chueco 'when contact the hierba/
lo que será será cuando yo vuelva/
 25 [Ives] a little sontin gets your eyes burnt head turnt/
pupils tight back stiff and your neck hurt and then you exert/
check the vibe who got more freaky than Ives/
I survive, dodging hoota tryin' to shoot I/
so I mueva smooth creep and crawl/
 30 take out another batch let it thaw and lace y'all/
won't take fall this here is winner take all/
trick take a flick of the click here to face y'all

Diese sprachliche Darstellung impliziert vermeintlich hohe Anforderungen an das Sprachenmischen sowie an die Sprecherkompetenz, und ist hier doch das kreative Ergebnis habitualisierten, verinnerlichten Sprechens. Der multilinguale Künstler kann auf kreative Weise sein Wortspiel über ein breites Sprachkontinuum hinweg, durch die Reimtechnik entfalten.

- 1 grab the mic and freak the rhythm till there's no more bala/
 still mi palabras fade all boos and ha-ha/
 that includes all who go sissy lala/
 so do the cha-cha ruca call me po^appa/
 5 guero came for action, hun until mañana²²¹

Für den Reim gebraucht Ives hier sowohl Caló (Z.1), englischen Slang (Z.2, 3, 4) und die spanische Sprache (Z.5).²²² Mit der multilingualen Sprachmischung geht auch das facettenreiche *sampling* einher: Die traditionelle Bläserkapelle der Mariachis wird in den Sound eingeflochten und geht damit der sprachlichen Hybridisierung voran.

Die Phänomene Code-Switching und Code-Mixing schließen einander innerhalb einer sprachlichen Interaktion nicht aus, sondern können durchaus vom Sprecher in gemischter Form verwendet werden, wie das nächste Beispiel von Chicano Rapper Juan Gotti zeigt. Mit dem bürgerlichen Namen Juan Ramos wurde er als Sohn mexikanischer Eltern in Eagle Pass, Texas geboren und ließ sich später in Houston nieder.²²³ In dem folgenden Lied „Fear no Evil“ treten South Park Mexican (Houston) und Ronnie Spencer als Gastrapper auf.

²²¹ [Chicano] *bala* bedeutet *Kugel, Geschoss*; [engl. Slang] *ha-ha* heißt wörtlich *Busen* und bedeutet hier *girl*, in Ergänzung zu [engl. Slang] *boos* (*boys*, Z.2); *sissy lala* bezeichnet Personen, die sich wie große Kinder verhalten, einen „Waschlappen“ oder auch Homosexuelle; [engl. Slang] *cha-cha* bezeichnet mexikanische Hausmädchen oder auch das weibliche Geschlechtsorgan; [engl. Slang] *popa* heißt *Pappa, Vater*; und [span.] *mañana* heißt *morgen*.

²²² Zur Reimtechnik vgl. auch Verse 3, Zeilen 30-33.

²²³ Ausführlicher zur Biographie des Künstlers Juan Gotti vgl. Anhang II Biographie Chicano Rapper.

Interpret: Juan Gotti ft. SPM/Ronnie Spencer
 Titel: Fear no Evil²²⁴

Intro
 1 [JG] what's se matter wit' you?/
(you think I'm **fucking** crazy?)/
 [Man] vivir por la raza, hohohio (2x)/
 Verse 1
 5 [JG] padre nuestro/
homeboy, get your head right/
no te muevas/
tumba puertas por libras de hierba/
en la selva what ^{tsh}ou call the jungle/
is my struggle to hustle con muscle/
 10 get my chan'(g)e right, 'cause grin ain't no **punk fool**/
I'm **strap** with the **mack**, and I pack en el gap fool/
only bang(...) 'cause I'm raised de Houston/
I'm the top gun, the pop one and drop one/
padre nuestro que estas en los cielos/
 15 please show love to my brothers and **perros**/
trapped in ghettos viviendo su vida/
everyone praise pa' salirte un dia/
sangre fria, cold **mother fucker**/
from the **gutter**, a mugger and gunner/
 20 straight disaster, yo jale no pasa/
y'all boys know y'all can't **fuck** with my **raza**/
 Refrain
 [R. Spencer]
fear no evil/
my people, **amigo**/
they don't understand, won't ^{tsh}ou tell me/
 25 my people, **amigo**/

Im Intro, Zeile 1, leitet Juan Gotti seinen Rap mit einer Frage in englischer Sprache ein. Im Folgenden switcht er jeweils zu Beginn des neuen Satzes in die spanische bzw. englische Sprache (Z.2 zu Z.4; Z.4 zu Z.5; Z.5 zu Z.6), exemplarisch *homeboy, get your head right. No te muevas*. Diese lokalen Wechsel kehren sich in den folgenden Zeilen zu einem nicht lokal interpretierbaren Wechsel um, sprich zu einem intrasententiellen Code-Mixing, welches habitualisiert scheint: *I'm strap with the mack, and I pack en el gap fool* (Z.11). Der Wechsel von Zeile 13 in Zeile 14 könnte wieder dem Code-Switching zugeschrieben werden, da dem Englischen *I'm the top gun, the pop one and drop one* wieder ein abrupter intersententieller Wechsel (Code-Switching) ins Spanische *padre nuestro que estas en los cielos* folgt. Dem schließt sich in den folgenden Zeilen 15-21 ein erneutes Code-Mixing an: *everyone praise pa' salirte un dia* (Z.17). So gesehen besteht der hier vorliegende Mixed-Modus sowohl im Mischen der

²²⁴ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.14. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.12.

Sprachen/Varietäten als auch im Mischen der Phänomene Code-Switching und Code-Mixing.

Verse 2
 [JG] oraciones. palabras de pobres/
pa' pelones and sobres de entonces/
no te nojes venimo^h de montes/
serving coke es moviendo estos jales/
 30 (core) keys Japanese on the market/
please mi padre me cuidas mi madre/
se conpadre matando no vale/
I'm the pothead so drop dead con hambre/
no me siente, that's cool you don't feel me/
 35 soy hispano that's down for his family/
acting badly with pain in my cora/
that's my right to find change in your bolsa/
fuck a chota, I still gotta eat fool/
right or wrong if your brown they gonna get tshou/
 40 no me aguito chunk duce in your sobres/
it's my pain. it's my life. mis dolores/
 Refrain [...]

Das Code-Mixing kann allein auf Ebene der Präpositionen wie bei *is my struggle to hustle con muscle* (Z.9; auch Z.11, 12) stattfinden oder beispielsweise die Konjunktionen betreffen: *pa' pelones and sobres de entonces* (Z. 27). Die Grenzen sind oftmals fließend, so dass Code-Switching und Code-Mixing auch hier analytisch gar nicht eindeutig voneinander unterschieden werden können: *soy hispano that's down for his family* (Z.35). Dieser kann als inter- oder intrasententieller Wechsel verstanden werden. Wichtig ist dabei, was der Rapper tut und welche Funktion sein Tun hat. Er spricht in Zeile 35 davon, *wer* er ist, nämlich *hispano*, und was ihn charakterisiert, *that's down for his family*. Dabei gebraucht er sowohl die spanische als auch die englische Sprache in einem Mixed-Modus. Ob nun funktional, intentional oder habitualisiert, der Sprecher artikuliert hier seine Zugehörigkeit zum einen auf inhaltlicher Ebene, untermalt durch die Sprachwahl, und zum anderen auf sprachlicher Ebene durch den Gebrauch des Mixed-Code, seiner persönlichen Sprechweise. Die fortgeschrittene Hybridisierung auf sprachlicher Ebene verweist auf seine Zugehörigkeit zu den hier zutreffenden Sprachgemeinschaften, die seinen Code teilen. Er gibt klar zu verstehen, dass seine Identität nicht bloß auf eine Sprache, Varietät oder Ausdrucksweise zu reduzieren ist. Zudem präsentiert Juan Gotti hier seinen *style* und inszeniert sich als *bad guy*, der nichts desto trotz seine Familie (*people* Z.23, *amigo* Z.23, *raza* Z.3) liebt und ehrt. Dieses klassische Hip-Hop Image verweist auch auf seine identitäre Verortung als Rapper der Szene.

7.1.4 Intertwining

Das Intertwining ist ein weiteres sprachgrenzenüberschreitendes Phänomen, bei dem bekanntlich auf grammatikalischer Ebene, morphosyntaktische Strukturen und Lexikon miteinander verflochten werden. Der Sprecher kreiert so völlig neue, hybride Wortformen.²²⁵ Intertwining ist das Ergebnis fortgeschrittener Hybridisierungsprozesse und tritt in Kombination mit den bisher dargestellten Phänomenen Code-Switching, Code-Shifting und Code-Mixing auf.

Die Gruppe Delinquent Habits weist in ihrem Lied „Return of the Tres“ neben anderen das Phänomen Intertwining auf.²²⁶ Eingeleitet durch mexikanische Mariachi Klänge, die in den Hip-Hop Sound eingeflochten werden, erweist sich dieses Beispiel als musikalisch und sprachlich hybrid.

Interpret: Delinquent Habits

Titel: Return of the Tres²²⁷

Intro (baile)
((Mariachi Sound geschracht))

Verse 1

1 [Ives] es la vida cuatro vete pistos pointed/
botellas empty first ten rows anointed/
the fiesta 's poppin´ and all fingers pointed/
(Irie) eyed vatos got the whole crowd jointed/

5 check in with Ives catch me squintin´ know why/
I came be let my word fly keep the gleam in your eye/
con mucho drum roll on time let the horn blow/
gas to the pedal like metal at a Korn show/
the rhyme rocka with a shit load of placas/

10 grab the mic and freak the rhythm till there's no more bala/
still mi palabras fade all boos and ha-ha/
that includes all who go sissy lala/
so do the cha-cha ruca call me po^appa/
guero came for action. hun until mañana/

15 down for hi-hat crash and whiplash/
city nights, bright lights and herb stash/
[...]

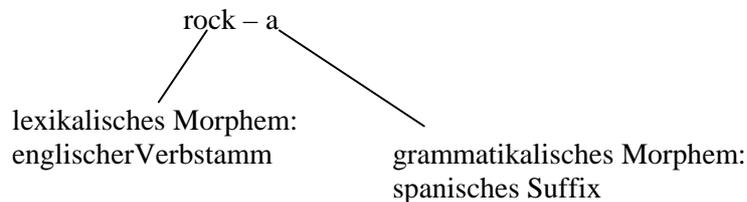
Das Verb *rocka* (Z.9) ist ein verflochtenes Wort nach dem Prinzip des Intertwining. Das englische Verb (*to*) *rock* wird hier mit der spanischen Verb(al)flexion *-ar* verwoben: *rockar*. In dem Beispiel aus Zeile 9 konjugiert der Sprecher das Verb entsprechend dem Nomen (*the rhyme*), *rocka* (3. Person Singular, Präsens), was soviel heißt wie *der Reim rockt*, es ist also ein guter/genialer Reim. Der Rhythmus des Reimens, gemischt mit

²²⁵ Vgl. S.41.

²²⁶ Vgl. auch S.79.

²²⁷ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.13. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.11.

dem Sound reißt auch den Hörer mit. Morphologisch betrachtet ist das Innere des Verbs wie folgt aufgebaut:



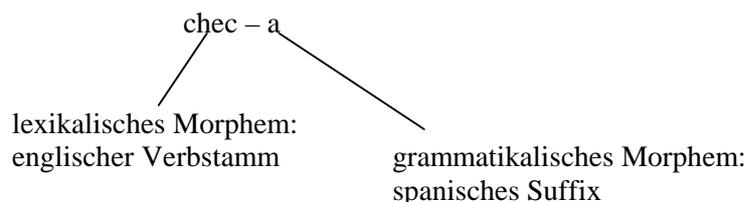
Die Rapperin Ms. Krazie gebraucht ebenfalls Worte, die durch Intertwining entstehen.²²⁸

Interpret: Ms. Krazie
Titel: Los Reyes Urbanos²²⁹

Verse 1

[MK] [...]
1 me comprendes mendez porque así son mis días/
tributo a los grandes con machete que querias?/
feria pa' l'estudio que si fotografias/
checa lo que firmas porque son las tonterias/
5 no te cuesta nada informarte del negocio/
los primeros en chingarte siempre son los tales socios/
[...]

Wie bereits im vorherigen Beispiel gesehen, kombiniert die Sprecherin hier ebenfalls das englische Lexikon mit der spanischen Grammatik:



Die Verflechtung des englischen Lexems *check-* mit dem spanischen Morphem *-ar* zeigt in diesem Fall den Imperativ der zweiten Person Singular an: *checa lo que firmas* (Z.4) und bedeutet hier etwa *prüfe, überprüfe, kontrolliere*. Zudem wurde das Wort *checar* zusätzlich orthographisch angepasst, da es im Spanischen gewöhnlich kein „ck“ gibt. Morphologisch bilden hier die spanischen Endungen mit den englischen Stämmen hybride Wortformen. Morphosyntaktisch gesprochen bilden die spanischen Endungen mit den englischen Verbstämmen hybride Verbformen der Kategorie Verbalphrase.

²²⁸ Vgl. auch S.72.

²²⁹ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.15. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.13.

Ein letztes Beispiel, welches das Phänomen Intertwining bei Verbbildungen darstellt, kommt von den Gruppen Molotov und Delinquent Habits. Molotov ist eine der erfolgreichsten mexikanischen Crossover Bands, die nicht nur in Mittel- und Südamerika, sondern auch in den USA und Europa große Erfolge feiern. Ihr musikalischer Stil ist eine Mischung aus Rock, Hip-Hop, Ska-Rhythmen und Latin Pop. Der Kontakt zu anderen Chicano Rappern und dem englischsprachigen Publikum führt auch in ihrer Sprechweise zu den bislang dargestellten Phänomenen wie Code-Switching, Code-Mixing sowie Intertwining.²³⁰ Im Falle Molotov ist der sprachlich hybride *style* nach Lateinamerika übergeschwappt und beeinflusst dort wiederum den spanischsprachigen Rap.

Interpret: Molotov

Titel: Gimme tha power²³¹

Verse 1

[...]
 1 [M1] no es tu culpa. dale gracias al regente
que arrancará el problema da raíz/
y cambiar al gobierno de nuestro país/
a la gente que esta en la burocracia/
 5 a esa gente que le gustan las migajas/
yo por eso me quejo y me quejo/
porque aqui es donde vivo/
yo va no soy un pen... ((verzerrt))/
que no **watchas** los puestos del gobierno/
 10 hay personas que se están enriqueciendo/
 [...]

Refrain

[Chorus]
dame dame dame dame todo el power
para que te demos en la ma... ((verzerrt))/
gimme gimme gimme gimme todo el poder
so I can come around to jo... ((verzerrt))/
 (2x)
 15 damele damele damele damele todo el poder/
damele damele damele damele todo el power/
 (2x)
 [M1] así es, ohhh ((verzerrt))/

Interpret: Delinquent Habits

Titel: Tres Delinquentes²³²

Verse 3

1 [Kemo] **watcha**, trucha, calmate. escucha/

²³⁰ Ausführlicher zur Biographie der Künstlergruppe Molotov vgl. Anhang II Biographie Chicano Rapper. Zur Gruppe Delinquent Habits vgl. auch S.79.

²³¹ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.16. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.14.

²³² Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.17. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.15.

somos delinquentes tu no quieres lucha/
but we freak it this way seguisendo rev/
O.G. freaks the beat the mariachis play/
 [...]

Beide Sprecher verwenden die hybride Wortform des englischen Verbs (*to*) *watch* kombiniert mit der spanischen Verb(al)flexion *-ar* und konjugieren es entsprechend der jeweiligen Verwendung: *watch-as* (Molotov, Z.9) = *du guckst* (2. Person Singular, Präsens) und *watch-a* (Delinquent Habits, Z.1) = *er/sie/es guck* (3. Person Singular, Imperativ). Die Hybridform *watcha* schreibt sich hier in das subversive Potential von Hybridität ein. Am Beispiel Molotov ist der politische Inhalt brisant. Hier versucht die Gruppe, sprachlich und inhaltlich, die politischen Machtverhältnisse umzukehren: *dame dame dame dame todo el power* (Z.11), *gimme gimme gimme gimme todo el poder* (Z.13). Diese Strategie des *Writing back* (*Re-writing*) beweist sich hier als wichtige kulturelle Äußerungsform postkolonialer subalternen Subjekte (BHABHA). Durch das Invertieren der Hierarchie von Figuren und Machtverhältnisse ergreifen die Rapper Sprachfähigkeit und Handlungsmach. Ebenso subversiv ist das Beispiel der Delinquent Habits. Dem Lied geht das *sampling* eines Wahlwerbesspots voraus (Intro), der als Widmung an verschiedene soziokulturelle Gruppen (*vatos, cholos, gente, women, latinas, mothers, daughters, puerto riceños, californianos, nuyoricans, tejanos, feos, bonitas, alto, americanos, citicens, americans*) und gleichzeitig als Aufforderung des Zusammenhalts (*únanse y voten*) interpretiert werden kann. Diese Subversion geht der hier Sprachlichen voran.

Das folgende Exempel demonstriert Intertwining auf nominaler Ebene.

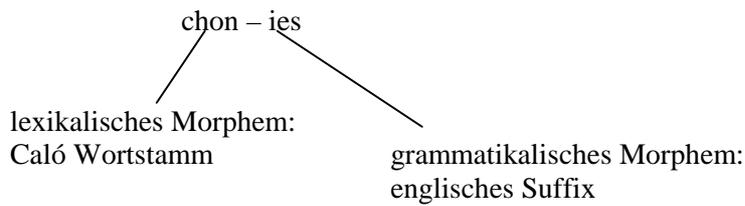
Interpret: Delinquent Habits
 Titel: Southern Accent²³³

Verse 3

[...]
 1 [Kemo] cualquiera que quiera D.H. does it better for cheddar forever/
uieras in the front, chonies wetter and wetter/
tranquilo take my time on every word to the letter/
that little lush. kind a blush everytime that I bust/
 5 and later on she wantin' papi for the way that I thrust/
 [...]

In diesem Fall kombiniert der Sprecher den Wortstamm des Caló-Wortes *chones*, welches selbst eine Derivation des spanischen Wortes *calzón, calzones* ist, mit dem englischen Pluralmarker *-ies*.

²³³ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.18. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.16.



In seiner ursprünglichen Bedeutung, *Unterwäsche*, erhält das Wort durch die folgenden Attribute *wetter and wetter* (Z.2) einen eigenen Sinngehalt. *Wetter* beschreibt eine Person, die illegal die Grenze überquert und sich beim Überqueren des Flusses Rio Grande den Rücken nass gemacht hat.²³⁴ In Bezug auf den Anfang der Zeile 2 *hueras in the front*, was soviel wie *Blondinen voraus* bedeutet, bezeichnet *chonies wetter* hier sinngemäß („begehrenswerte“) *Chicano-Frauen/Chicanas voraus*. In diesem Fall wird einmal mehr deutlich, wie durch sprachliche Markierungen Zugehörigkeiten und Differenz artikuliert werden, denn vermutlich verstünden sprachlich Nicht-Zugehörige und kulturell Differenten diese Aussage nicht. Anders formuliert, der Rapper Kemo drückt hier durch die sprachlich hybriden Markierungen seine Zugehörigkeit zu einer Sprachgemeinschaft sowie zu einer soziokulturell geprägten Gruppe und Erfahrungsgemeinschaft aus, nämlich der (mexikanischer) Migranten in den USA. Seine hybride Sprechweise ist hier Teil seiner hybriden identitären Verortung, die auf die Identifikation mit Minderheiten bzw. die Leidensgeschichte der eigenen kulturellen Gruppe der Chicanos durch Migration verweist.

In all den bisher gezeigten Analysebeispielen von Code-Switching bis Intertwining ist das Konzept der sprachlichen Hybridität gegenwärtig. Die Sprecher überschreiten die Grenzen der einzelnen Sprachen, indem sie durch das Verfahren der Hybridisierung Sprachen, Varietäten und Worte miteinander mischen. Dabei durchbrechen sie die jeweiligen Sprachsystemgrenzen, setzen sie außer Kraft und kreieren sie neu. Die Sprecher positionieren sich dadurch immer wieder neu und anders in den sprachlich-sozialen Räumen des alltäglichen Lebens. Die hybride Dimension ihrer identitären Verortung geht daraus deutlich hervor.

²³⁴ Vgl. Fußnote 151.

7.2 Sprachliche Markierungen

Die sprachliche Dimension identitärer Verortung umfasst neben den eben behandelten Phänomenen auch sprachliche Markierungen auf lexikalischer, phonologischer und morphosyntaktischer Ebene. Im Fokus der weiteren Analyse steht das Lexikon, welches die sprachlichen Markierungen des *chicano* auffällig dominiert. Da die morphosyntaktischen Merkmale bereits in die Untersuchung aufgenommen wurden,²³⁵ werden im Folgenden noch auf einzelne Hybridisierungsprozesse in der Phonetik hingewiesen.

7.2.1 Lexikon

Wie bereits in den vorangegangenen Beispielen augenscheinlich markiert, bewegen sich die Sprecher auf einem breiten Kontinuum lexikalischer Markierungen. Angefangen von einfachen mexikanischen Besonderheiten über das Caló oder das *chicano* Lexikon, dem englischem Slang-Vokabular bis hin zu neuen, hybriden Wortformen.

Als erstes Exempel soll Chicano Rapper Kid Frost herausgegriffen werden, der mit dem Lied „La Raza“ seinen größten Erfolg hatte. Der mexikanischstämmige Amerikaner ist 1964 in East Los Angeles, Kalifornien geboren und aufgewachsen. Teile seiner Kindheit verbrachte er zwischenzeitlich auf Militärbasen in Guam²³⁶ und Deutschland.²³⁷ Der Titel *La Raza* ist hier als explizite identitätsstiftende Bezeichnung der eigenen Gruppe zu verstehen. [Caló, chicano] *raza* hat nicht ausschließlich die buchstäbliche Bedeutung von ethnisch *Rasse*, sondern benennt alle *Latinos* ungeachtet welcher Nationalität²³⁸ und bezeichnet auch allgemein die *Familie, Clan*.

Interpret: Kid Frost

Titel: La Raza²³⁹

Verse 1

1	[KF]	<u>q-vo, aqui estoy, MC Kid Frost/</u> <u>vo soy jefe, matón, yes the Big Boss/</u> <u>my cuete 's loaded, it's full of valas/</u> <u>I put it in your face and you won't say nada/</u>
5		<u>vatos, cholos, you call us what you will/</u> <u>you say we are assassins and we are sent to kill/</u>

²³⁵ Vgl. 7.1.4 Intertwining.

²³⁶ Guam ist die südlichste Insel des Marianen-Archipels im westpazifischen Ozean. Sie ist ein nichtinkorporiertes Territorium der USA, also Außengebiet der Vereinigten Staaten von Amerika.

²³⁷ Ausführlicher zur Biographie des Künstlers Kid Frost vgl. Anhang II Biographie Chicano Rapper.

²³⁸ Vgl. S.53.

²³⁹ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.19. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.17.

it's in my blood to be an aztec warrior/
 go to any extreme and hold no barriers/
 chicano and I'm brown and I'm proud/
 10 guantes, chingazos, simón tu sabes, get down/
 right now, in the dirt/
 what's the matter? you afraid you're gonna get hurt?/
 I'm with my homeboys, my camaradas/
 kicking back (...), y pa' mi no vale nada/
 15 yo soy chingón ese, like Al Capone ese/
controlo a todos solo never try to swept me/
some of you don't know what's happening que pasa/
it's not for you anyway, 'cause this is for the raza/
 Refrain
 [KF] this for the raza, raza/
 20 this for the raza/
 Verse 2
 [KF] the form I'm speaking is known as caló/
y sabes que. loco? yo soy muy malo/
tu no sabes nada y yo vienes halo/
 25 been hit in the head too many times with the ^b(p)alos/
still you trying to act cool, but you should know/
you're so cool that I'm a call you a culo/
you're just a peewee, you can't get it ever/
you're a leva/
your own varrio doesn't back you up/
 30 they just look at your ass and call you a poolbutt/
and so I look and I laugh and say que pasa/
hmh, yeah, this is for the raza/
 [...]

Der Fokus liegt bei dieser Betrachtung vor allem auf den lexikalischen Markierungen durch das Caló, welches der Sprecher neben spanischen und englischen Wörtern verstärkt gebraucht. Er beginnt seine Rede mit einer unter Chicanos bekannten Begrüßungsformel: *Q-vo* (Z.1) für *Hallo* und/oder *na, wie geht's?, was geht?*. Es ist ein altes Wort der Pachucos²⁴⁰, welches von den Jugendlichen heute nicht mehr allzu oft verwendet wird. Dieser lexikalische Einstieg markiert gleich zu Beginn die identitäre Zugehörigkeit von Kid Frost zu seinen Leuten, *la raza: Q-vo, aqui estoy, MC Kid Frost/ yo soy jefe, matón, yes the Big Boss/* (Z.1, 2). Er stellt sich den Zuhörern vor und kehrt die Machtverhältnisse subversiv um, indem er signalisiert *ich bin hier der Boss!*. Gegenüber Zuschreibungen von außen (Z.5) verschafft er sich Autorität (*ich bin euer Vater, [caló] jefe*) und ergreift Handlungsmacht. Die identitäre Botschaft lautet: *Wir sind die raza und wir gestalten unsere Kultur* und geht mit dem Alternieren in Caló, spanischer und englischer Sprache einher. Die weiteren lexikalischen Markierungen betreffen Gegenstände (Z.3, 10, 21, 24), Personenbeschreibungen (Z.2, 5, 10, 15, 18, 18, 20, 28, 32) oder Zustimmungen (Z.10). [Chicano] *cuete* (Z.3) bedeutet *Waffe*,

²⁴⁰ Vgl. Fußnote 171.

Pistole, welches sich aus der phonetischen Vereinfachung (zwei Vokale fallen zu einer Silbe zusammen) von [span.] *cohete*, *Rakete*, ergab. Im gleichen Kontext verwendet der Sprecher [caló] *guantes* und *chingazos* (Z.10), welches beides übersetzt *Kampf/Kämpfe* bedeutet, und *palos* (Z.24) für (*Holz*)*Stöcke*, *Bolzen*. Kid Frost artikuliert hier die symbolische Kampfbereitschaft (Handlungsfähigkeit) der eigenen Gruppe (*raza*) für die kulturelle Gemeinschaft und für marginalisierte Kulturen (BHABHA, *strikes back*). Diese vollzieht sich im Sinne des subversiven Potentials von Hybridität, einer Transformation von innen heraus und geht mit der hier sprachlichen Hybridität einher. Das Wort *simón* (Z.10), auch *simonaca* oder *simón león*, ist eines der Wörter (wie auch die folgenden Personenbezeichnungen), die das Caló als geheime Sprache des Gaunermilieus charakterisieren.²⁴¹ *Simón* ist eine affirmative Zustimmung und heißt soviel wie *ja*, *sicher*, *natürlich*. Die Personenansprachen oder – zu/beschreibungen werden hier fast ausschließlich durch das Caló markiert: *Vatos* (Z.5), auch *bato/s*, bezeichnet umgangssprachlich *Typen*, *Kerle*; ebenso wie *cholos* (Z.5), welches neben *Typen*, *Kerle* auch für die Benennung mexikanischer Migranten oder der Pachucos verwendet wird; *chingón* (Z.10) ist sowohl ein Substantiv in der Bedeutung von *Boss*, *Anführer* als auch ein Adjektiv für *hart*, *schlau*, *gewitzt*; *ese* (Z.10) ist ein Demonstrativpronomen sowie eine Vokabel für *enger Freund*, *guter Kumpel*, oftmals bedingt sich die Funktion des hinweisenden Fürwortes mit der engen Bindung zu einem vorangegangenen Gesprächsgegenstand bzw. –Person wie es bei *like Al Capone ese* (Z.10) der Fall ist; und schließlich *leva* (Z.28), welches einen *Lügner*, *Verräter* bezeichnet. Die Grußformeln und Personenbenennungen können hier als klassische Identitätsmarker²⁴² interpretiert werden. Sie bekommen in Verbindung mit den hier ebenfalls präsenten Phänomenen Code-Switching und Code-Mixing einen unter dem Gesichtspunkt der sprachlicher Hybridität bedeutenden Stellenwert.

Die nächsten Beispiele demonstrieren, dass sich die umfangreichen lexikalischen Markierungen nicht nur auf Ebene der Substantive bewegen, sondern auch die weiteren Wortarten Adjektive, Verben, Pronomen und Interjektionen umfassen.²⁴³

Interpret: Lil Rob
Titel: Sureño Blues²⁴⁴

Verse 1
1 [LR] I jump in my 1963 Chevrolet

²⁴¹ Vgl. Fußnote 170.

²⁴² Vgl. S.42.

²⁴³ Des Umfangs wegen werden folglich nur neu hinzukommende Wörter erklärt und bereits erläuterte Vokabeln nicht mehr genannt.

²⁴⁴ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.11. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.9. Sowie S.78.

		<u>watch it lay, óraleⁱ</u>
		<u>on the floor, en el suelo</u>
		<u>lifts me off the ground just like a leño,</u>
5		<u>que no, simón, pack much power just like mi cuete</u>
		<u>tres cincuenta y siete</u>
		<u>you're all up in my mix, ese, ya vete</u>
		<u>before you get sliced and diced with the machete</u>
10		<u>no te metas en lo que no te importa, nota pinchi leva</u>
		<u>meet me wherever whenever 's clever</u>
		<u>ponle, homey, turn up the system</u>
		<u>I got the Sureño Blues rhythm</u>
		<u>ain't nothing quite like it. I like it</u>
		[...]
		<u>fuck love it's all about the feria</u>
		[...]
15	[LR]	<u>Lil' Rob got a brand new sound ese, called the Sureño blues, baby</u>
		<u>and this is how it gets down on the brownside of town</u>
		<u>Southern Califas style, homeboy, check it out</u>
		<u>simón</u>
	[LR]	<u>now when I slip I dip and hit my switch three pumps to the front</u>
20		<u>and hop the '63 down the calle</u>
	[LR]	<u>drop it to the floor and watch it spark the fuck up</u>
		<u>ponle</u>
Verse 2		
	[LR]	<u>drop the top, watch the cops</u>
		<u>time to go, keep it slow</u>
25		<u>´cause everybody knows it's not hard to spot a pelón</u>
		[...]
Verse 3		
	[LR]	[...]
		<u>you remind me of the Wizard of Oz and that vato made of tin</u>
		<u>no heart, don't start something you can't finish</u>
		<u>´cause when it comes down to it I'm gonna meet business</u>
		<u>and I'm in it to win it and you best believe I'll kill it</u>
30		<u>and I'll witness your quickness to your own fucking finish, ese</u>
		<u>ponle</u>
		<u>haha, Sureño blues</u>
		<u>that's right, simón ese</u>
		<u>that's how we put it down homeboy</u>
35		<u>get down, homey, get down</u>
		<u>show ´em what Sureño blues is all about ese,</u>
		<u>que no ´onle</u>
		<u>that's right, haha</u>
		<u>simón</u>
40		<u>that's my Sureño blues</u>
		<u>get down ese, get down</u>
		<u>get down, homey</u>
		<u>haha, yeah, that's right</u>
		<u>whew</u>
		[...]

Das Substantiv [caló] *leño* (Z.4) bezeichnet einen Marihuana Joint und ist hier neben dem [engl.] *1963 Chevrolet* (Z.1)²⁴⁵ und [caló] *feria* (Z.14) für *Geld* sogleich als identitätsrelevantes Merkmal des Hip-Hop zu interpretieren und verweisen demnach auf die soziale Identität von Lil Rob als Rapper der Hip-Hop Szene. Die sprachlich hybriden Markierungen in Caló und Englisch gehen mit der identitären Verortung im Hip-Hop als hybride Gegenwartskultur einher. [Slang] *pinchi* (Z.9), von [caló] *pinche*, wird teils als Substantiv in der Bedeutung von Küchenjunge oder vulgär-umgangssprachlich²⁴⁶ für das weibliche Geschlechtsteil gebraucht, teils auch als Adjektiv und, wie es hier satzfunktional der Fall ist, als Adjektivattribut im Sinne von *verdammter, gemeiner Lügner (leva)*. *Califas* (Z.17) bedeutet *Kalifornien* und *pelón* (Z.25) meint meist einen mexikanischen *Glatzkopf* oder *glatzköpfig, rau, schwierig*. *Órale* (Z.2), eine Variation von [caló] *hórale*, ist eine Interjektion und bedeutet situationsabhängig *Mach schon!, Pass auf!, Los geht's!, Okay!* oder *Hey!*. Mit *ponle* (Z.11, 22, 31, 37) drückt der Sprecher ebenfalls einen Aufruf aus *Mach!, Mach das!, Los!*. Es kommt von dem Verb *ponerle*, das übersetzt auch *beeilen, sich bewegen* heißt. Die sich wiederholenden Aufforderung gehen hier zum einen mit der musikalischen Dynamik (Z.11, 12), die dem *sureño blues rhythm* und dem Hip-Hop allgemein immanent sind, und zum anderen mit der Dynamik sprachlicher Hybridität einher. Sie erzählen hier die soziale Dynamik des alltäglichen Lebens im Ghetto. Der Mixed-Modus ist auch hier präsent und so markiert der Sprecher lexikalisch auch in amerikanisch-englischer Umgangssprache: *homey* (Z.11, 35, 42) und *homeboy* (Z.17, 34) für *guter Freund, Kumpel*.

Auch die Sprecherin Ms. Krazie markiert lexikalisch ihre identitäre Verortung, indem sie in hybrider Form Spanisch, Englisch und Caló gebraucht.

Interpret: Ms. Krazie

Titel: Los Reyes Urbanos²⁴⁷

Verse 1

[MK] [...]

1 me comprendes Mendez porque así son mis días/
tributo a los grandes con machete que querias?/
[...]

Verse 2

[MK] cuando se llegue el tiempo, listos pa' la batalla/
listas con mis güeyas no te pases de la raya/

5 vienen desde lejos, I don't know where they came from/

²⁴⁵ Der 1963 Chevrolet Impala ist ein beliebtes Auto unter (Gangster-)Rappern von der Westküste der USA.

²⁴⁶ Vgl. S.53.

²⁴⁷ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.15. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.13. Sowie S.85.

ready to attack on the serio puro redrum/
this is for the gente that's been down for this ^{sch}ruca/
 [...]

Me comprendes Mendez (Z.1) oder auch *me entiendes Mendez* ist eine häufig gebrauchte Phrase unter den Chicanos, in der *Mendez* keinen eigenen Bedeutung trägt, sondern lediglich den Reim bedingt, ggf. der Emphase dient.²⁴⁸ Diese Phrase identifiziert Ms. Krazie sogleich als Caló-Sprecherin und markiert ihre Zugehörigkeit zur Chicano Sprach- und Kulturgruppe und grenzt sich gleichzeitig von anderen ab. Auch die beiden Wörter [caló] *güeyas* (Z.4) und *ruca* (Z.7) sind hier als klassische Identitätsmarker zu verstehen. Ersteres in der affirmativen Bedeutung von vulgär-umgangssprachlich *bitch* bzw. *Schlampe*,²⁴⁹ Letzteres in der Bezeichnung von *girlfriend* bzw. *Freundin*. Im Kontext des Rap, in dem das Wortspiel ein wichtiger Bestandteil ist, wird hier einmal mehr die kreative Leistung der Sprecherin deutlich: [Hybrid] *redrum* (Z.6) gibt erst rückwärts gelesen einen Sinn, nämlich [engl.] *murder*. Dieses kreative Wortspiel entstammt dem Buch *The Shining* von Stephen King. Im gleichnamigen Film, unter der Regie von Stanley Kubrick, schreibt der junge Protagonist das Wort *redrum* an die Tür eines spukenden Hotels. Als die Mutter erwacht, sieht sie in einem Spiegel am Ende des Raums *murder* geschrieben. Dieser intertextuelle Verweis markiert ebenfalls Zugehörigkeit und Differenz: Zugehörigkeit zum *American Cinema*, dem Genre Horrorfilm, zu einem besonderen Publikum/Personenkreis, die das gleiche Wissen teilen. Denn anders als im Film wird die Kodierung hier nicht aufgehoben. Diese Referenz auf die Massenkultur des Films unterstützt dennoch den eigenen Kultstatus, da die Botschaft lautet: *Wir sprechen andersrum, weil wir anders sind* (kulturelle Differenz). Die sprachliche Hybridität wird hier zusätzlich durch die Intertextualität gestützt.

Die Sprecher von Molotov verzeichnen viele lexikalische Markierungen des Caló, des *chicano* und sogar des Nahuatl, welches an zwei Fälle exemplarisch gezeigt werden soll.

Interpret: Molotov
 Titel: Here We Kum²⁵⁰

Verse 1

1 [M1] si tu no aguantas vara en la carrilla que se carga/
te cagas en la leche y somos peor que leche amarga/
y juntos celebramos si te enchilas o te ardes/
no es que no nos importe sino que nos vale madres/

²⁴⁸ Vgl. S.54.

²⁴⁹ Zu der Verwendung von Schimpfwörtern, insbesondere in der weiblichen Chicano Sprache vgl. CARRO-KLINGHOLZ (2005). S.176-188.

²⁵⁰ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.20. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.18.

- 5 el pongase flojito mientras yo lo pendejeo/
usted no diga frío no diga papa soy feo/
tiramos puro carro a ver a quien le queda el saco/
y si fumamos el tapete es porque se acabó el tabaco, ¡guey!/
- Refrain
- [All] here we kum and we don't care mucho/
 10 [M1] if you know what they wanna/
they just want your tepalcuana mana/
 [All] here we kum and we don't care nacha/
 [M1] let's make varo varo hacer varo varo varo hacer/
 [M2] (here comes la bomb so... how you gonna stop it now?/)
- Verse 2
- 15 [M1] vamos a hacerte el varo haciendo un disco no muy caro/
venimos decididos a quedarnos con tu varo/
vender miles de albums a los fresas we just wanna
ravarles sus ropitas y quedarnos con su lana/
 [Voices] ((lachen))
 [M1] (...) reraderazos de bajada y sin frenos/
 20 somos los feos y malos somos amigos del bueno/
somos los que en la playa chingan los planes chingones/
somos los superchilangos entre tu y tus vacaciones, ¡guey!/
 [...]

Molotov gebrauchen in Zeile 3 das transitive bzw. reflexive Verb [chicano] *enchilar* (Z.3), welches *jemanden (mit scharfem Essen) den Mund verbrennen* bzw. *sich selbst verbrennen* bedeutet. Diesem Ausdruck folgt das spanische Wort dergleichen Bedeutung: *arder* (Z.3). Demzufolge markiert der Sprecher seine Aussage zuerst in *chicano* und anschließend noch einmal in Spanisch. Diese Verdopplung dient, nach GUMPERZ, der Emphase. Zugleich schöpft der Sprecher aus seinem mehrsprachigen Wortschatz und kombiniert diesen gemäß sprachgrenzenüberschreitender Phänomene. Eine Steigerung lexikalisch hybrider Markierungen erfolgt im Refrain: *tepalcuana* (Z.10). Hybridisierungsprozesse des ursprünglichen Wortes [nahuatl] *tlapalcatlcuani* kennzeichnen heute Orthographie und Semantik. In prehispanischer Zeit bedeutete *tlapalcatl* etwa *Stück eines Lehmgefäßes* oder *Lehmgegenstandes* und *-cuani* soviel wie *er/sie, der/die isst*. Im übertragenen Sinne bezeichneten die Azteken damit einen *Nimmersatt* oder *Vielfraß*. Durch den Sprachkontakt in der Kolonialzeit wandelte es sich orthographisch in *tepalcuana* und erhielt eine zweite kultivierte Bedeutung: *Konkubine*. Im Wandel der Zeit erlangte das Wort im postkolonialen Mexiko vor allem eine vulgär-umgangssprachliche Bedeutung für *Hintern* und *Busen*. Das darauf folgende Wort [caló] *mana* für *Schwester* verweist hier auf letztere vulgäre Bedeutung. Die lexikalischen Markierungen in ihrer gesamten hybriden Form weisen Molotov als Sprecher einer hybriden Sprachform aus, die sich in ihrem *style* sowohl am *chicano* (Verwendung des Caló) als auch an der autochthonen Sprache des Nahuatl bedienen. Dadurch treten sie als mexikanische Rapper mit den Chicano Rappern in den USA in

den Dialog, anhand dessen sie auf ihre gemeinsamen kulturellen Ressourcen zurückgreifen. Sie drücken auf diese Weise ihre Solidarität unter den Hip-Hoppern aber auch zwischen Mexiko und den USA aus.

Ebenso hybrid ist das folgenden Beispiel der Gruppe Delinquent Habits.

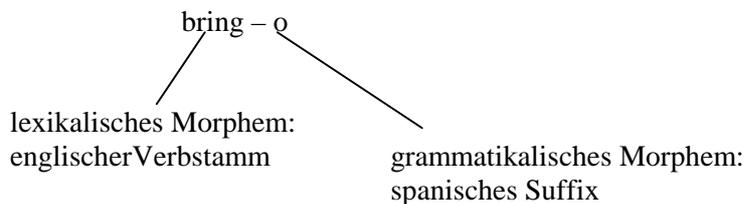
Interpret: Delinquent Habits

Titel: This is L.A.²⁵¹

Verse 2

1 [Kemo] now everybody checkin' the lingo you know I bringo/
 [Man] strong arm tactics
 [Kemo] represento fresco raw through the (weso)/
y digo trucha con (tususia) cuando entro con el latin lingo/
 5 collecting masa across the map like Desperado steelo/
now you can bust and I can bust but who got that gold in they clutch?/
 [...]

Der Sprecher gebraucht in Zeile 1 das hybride Wort *bringo*, welches hier zweideutig in Form und Bedeutung interpretiert werden kann. Zum einen könnte es sich um das Phänomen Intertwining handeln, indem der Sprecher den englischen Verbstamm und das spanische Suffix kombiniert:



In diesem Fall würde es wortwörtlich übersetzt *seht meine Sprache, die ich euch bringe* heißen, welches sinngemäß soviel wie *checkt meine Worte/Reime, die ich euch erzähle* bedeutet. Zum anderen könnte es sich hier auch um eine hybride Substantivform handeln, die sich aus den Worten [engl.] *beaner* und [span.] *gringo* zusammensetzt und einen Jungen mexikanisch-amerikanischer Herkunft bezeichnet. In diesem Fall würde der Sprecher sinngemäß *checkt meine Worte/Sprache, ihr wisst ich bin ein mexican-american* ausdrücken. Auch wenn für letzteren Fall das Verb (*to be*) fehlt, welches ggf. sprachökonomische oder rhythmusbedingte²⁵² Gründe haben kann, stellen beide Deutungsmöglichkeiten hybride Wortformen dar. Die Doppeldeutigkeit ist hier möglicherweise sogar von Delinquent Habits intendiert. Die zweite lexikalisch hybride Markierung *steelo* (Z.5) setzt sich aus den Worten [span.] *estilo* und [engl.] *style* zusammen und kreierte unabhängig orthographischer Vorlagen ein neues, hybrides

²⁵¹ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr. 12. Gesamter Korpus Vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr. 10. Sowie S.79.

²⁵² um den *flow* nicht zu unterbrechen.

Wort mit gleicher Bedeutung. Diese Hybridform verweist wiederum auf den buchstäblich ganz eigenen *style* des Chicano Rappers Kemo und seine grenzgängerische Identität.

Das folgende Beispiel zeigt hybride Wortformen, deren Grad an Komplexität durch einen zweistufigen Hybridisierungsprozess gesteigert wird.

Interpret: Ms. Krazie

Titel: Baby is not for real²⁵³

[...]
 1 [MK] he was quick, mija and I don't blame you 'cause I fell for him too/
bald headed crⁱ(a)zed up pelón is what I thought I knew/
las cosas cambian and he changed with a quickness/
 [...]

Das Adjektiv *crazed up* (Z.2) ist eine Wortkreation der Sprecherin, die sie durch einen zweistufigen Hybridisierungsprozess erschafft. [Hybrid] *crazed up*, bedeutet soviel wie *zur gleichen Zeit verrückt, betrunken und bekifft sein* und ist eine Verschmelzung der Wörter [engl. Slang] *crunk* und [engl. Slang] *blazed* (*unter Drogen stehen, bekifft sein*). *Crunk* ist hier bereits eine hybride Form der englischen Wörter *crazy* (*verrückt*) und *drunk* (*betrunken*) und wird von der Sprecherin nochmals kombiniert. [Engl.] *bald headed* (Z.2) wie auch [hybrid] *crazed up* (Z.2) funktionieren hier als Adjektivattribute für das Substantiv [caló] *pelón* (Z.2). Die Rapperin Ms. Krazie bewegt sich in ständiger Fluktuation zwischen und der Verschmelzung von verschiedenen Sprachvarietäten. Hier wird es schwierig, ihre Zugehörigkeiten zu dem ein oder anderen Sprachsystemen festzulegen, denn sie werden von ihr konstant durchbrochen und überschritten. Vielmehr verweist ihre hybride Sprechweise auf ihre hybride Identität, da Ms. Krazie verschiedene soziokulturelle Zugehörigkeiten in sich zusammenführt: sie verknüpft hier ihre Zugehörigkeit zur mexikanischen bzw. mexikanisch-amerikanischen Kultur (*pelón, meist mexikanischer Glatzkopf*) mit ihrer lokalen Verortung im Untergrund/Ghetto (Drogenkonsum, Rauschzustand). Auf der Suche nach Authentizität (*Baby is not for real*) – nicht im Sinne von Ursprünglichkeit, sondern von Wahrhaftigkeit – positioniert sich Ms. Krazie, sprachlich und thematisch, im Spannungsfeld zwischen Herkunfts- und Aufnahmesprache, zwischen Wahrheit und Lüge. Durch diesen Aushandlungsprozess erschafft sie sich einen neuen Raum, in dem sie über die bisherigen Grenzen hinaus, neue Formen ihrer hybriden identitären Verortung kreiert.

²⁵³ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr. 7. Gesamter Korpus Vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr. 5. Sowie S.72 und S.77.

7.2.2 Phonetik

Die phonetischen Markierungen sind ebenfalls auf einem breiten Kontinuum angesetzt und jeweils in mexikanisch-spanischer oder englischer Sprache/Varietät als auch in kombinierter, hybrider Form zu beobachten.

Das erste Exempel verweist auf die phonetischen Besonderheiten *seseo* (Z.3) und *yeísmo* (Z.2), die hier exemplarisch ausgewählt wurden.

Interpret: Ms. Krazie
Titel: Baby Angels²⁵⁴

Verse 3

[MK] [...]

1 llenos de ternura en el invierno son calor/

para mi, mi Alessandra, be^yeza concentrada/

toda una prin^s(c)esa, realeza dorada/

mi morenita, mi reina, mi dueña/

5 Cassandra, "Mommy's Little Girl", esa te encanta/

my melody, mis ganas para seguirle dando

my drive to succeed in this world es tu llanto/

[...]

Im Unterschied zum peninsularen Spanisch entfällt beim *seseo* die Unterscheidung zwischen dem stimmlosen dentalen Frikativ [θ] und dem stimmlosen alveolaren Frikativ [s] zugunsten Letzterem. Ebenso geläufig und hier phonetisch markiert ist der *yeísmo*, der den Diagraphen *ll* nicht als stimmhaften lateralen palatalen Approximanten [ʎ], sondern als stimmhaften palatalen Approximanten [j], entsprechend dem Diagraph *y*, realisiert. Diese phonetischen Markierungen identifizieren Ms. Krazie an dieser Stelle als mögliche mittel- bzw. südamerikanische Spanischsprecherin.²⁵⁵

Des Weiteren ist die Sprechweise von Rapperin Ms. Krazie von weiteren dialektalen sowie soziolektalen Charakteristika gekennzeichnet, wie das folgenden Beispiel zeigt.

Interpret: Ms. Krazie
Titel: I'm Dedicated²⁵⁶

Verse 3

[MK] break-up to make-up, but we don't need that

you hold it down for me and our familia

our baby girl, she loves you more than anything

and baby two, on the way, he 's^{sch} your everything

5 I love to hear when you pull in from working

and I love it when you tell 'em that you're tookin'

²⁵⁴ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.21. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.19.

²⁵⁵ Der *seseo* ist auch auf dem Festland Spaniens in den Gebieten Andalusien, Extremadura und den Kanarischen Inseln festzustellen.

²⁵⁶ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.8. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.6. Sowie S.73.

10 our love is real and I know it was meant to be
to sleep wit^{ts}ou every night, boy, is heavenly
we have our ups and our downs but it's worth it
you got the key to my heart 'cause you've burned it
I wouldn't change you for any other person
'cause they don't have what^{ts}ou have, that's for cert-ain
you've given me amor y respeto
 15 one of the reasons por eso es que te quiero
just thought I'd let^{ts}ou know what^{ts}ou really mean to me
I'm dedicated to you, you're dedicated to me
 [...]

Die phonetische Realisierung des englischen Personalpronomens *you* ([ju:],) entsprechend dem Phonem /j/ als stimmhafter palataler Approximant, wird hier von der Sprecherin als stimmloses alveolares Plosiv in Verbindung mit einem stimmlosen postalveolaren Frikativ [tʃu:] (Z.8, 12, 15) realisiert. Diese soziokulturelle Markierung im Englischen deutet darauf hin, dass die Sprecherin aus einer bestimmten soziokulturellen Schicht kommt, die der (afroamerikanischen) Jugend- und Gangkultur zugeschrieben ist. Diese phonetische Markierung ist auch bei Künstlern wie Lil Rob (vgl. S.70) und Juan Gotti (vgl. S.82) sowie bei weiteren Sprechbeiträgen von Ms. Krazie (vgl. S.75, S.97) zu beobachten.

Da diese phonetische Besonderheit des englischen Diskurses auch in der spanischen Rede der Sprecherin auftritt, ist auch ihr Spanisch durch Hybridisierung gekennzeichnet.

Interpret: Ms. Krazie
 Titel: Chinga tu madre²⁵⁷

Verse 2
 1 [MK] now your happy with her, that's for a limited time/
then my phone rings up and i's^{ts}ou on the line/
telling me que te perdona por a verme traicionado/
que me quieres y me extrañas y que mucho me ha^htsorado/
 5 guarda te tus pinches cuentos, I don't believe you/
 [...]

Entsprechend der bekanntlich amerikanisch-spanischen Realisierung des Diagraphen *ll* (*llorado*, Z.4) als [j], realisiert die Sprecherin hier, gleich der zuvor aufgeführten Besonderheit des englischen Diagraphen *y* (= [j] als [tʃ]), auch das spanische Phonem /j/ als stimmloses alveolares Plosiv in Verbindung mit dem stimmlosen postalveolaren Frikativ: [tʃo'raðo] (Z.4). Folglich ist die Sprechweise von Ms. Krazie aufgrund der phonetischen Markierung als hybrid zu verzeichnen, da sie auch auf phonetischer Ebene, die Lautgrenzen der Sprachsysteme durchbricht und neu zusammensetzt.

²⁵⁷ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.9. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.7.

7.3 Hybrid!

Abschließend werden zwei längere Sprechbeiträge dargestellt, welche die sprachliche Hybridität der Chicano Rapper, hier Juan Gotti und Ms. Krazie, in gesteigerter Form sehr deutlich machen. Alle dieser Arbeit zugrundeliegenden Phänomene kommen zudem in alternierender Form vor und lassen sich teils nicht eindeutig voneinander unterscheiden. Ihre Zugehörigkeiten zu den ein oder anderen Sprachsystemen festzulegen ist kaum mehr möglich, denn sie werden von der Sprechern nahezu ausnahmslos durchbrochen und überschritten. Ihre sprachliche Hybridität kennzeichnet ihre hybride Identität, da sie verschiedene kulturelle und soziale Zugehörigkeiten in sich vereinen und ihre Position im Spannungsfeld zwischen Herkunfts- und Aufnahmekultur ausloten und sich somit einen neuen, individuellen Raum ihrer Identität schaffen.

Interpret: Juan Gotti

Titel: Mira lo que pasa²⁵⁸

Intro	[...]
Refrain	
1	[All] <u>mira lo que pasa</u> <u>when your messin' with my raza</u>
	[Man] <u>va get close I'll get your casa</u>
	[All] <u>mira lo que pasa</u>
5	<u>when your messin' with my raza</u>
	[Man] <u>'cause you hoes no tienen chanca</u> (2x)
Verse 1	
	[JG]] <u>viven the vatos ramo^h</u> <u>bustin' on two soldados</u> <u>crimen a piano</u>
10	<u>vamos Mexicanos y Hispanos</u> <u>hittin' them like granoso</u> <u>escucha a los dos babosos</u> <u>whatchin' the maricones, haters, suckers, and chingos</u>
	<u>es la rocha tu vida</u>
15	<u>do you feel th' embidia?</u> <u>no hay, no hay salida</u> <u>when you'r hooked on the liña</u> (echale ondo al paro)
	<u>porque cargas el (palo)</u>
20	<u>steelin' from your own familia</u> <u>now you jackin the carros</u> <u>rollin', I'm drivin'</u> <u>whatchin' the raza go robbin'</u> <u>got the bullet revolving 'cause I'm solvin' the problem</u>
25	<u>te envenenan la pena</u> <u>si te ponen te truenan</u> <u>es la vida en la pinta</u>

²⁵⁸ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.22. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.20.

when you movin' arena
 so you up in your ride
 30 whatchin' hard from the jura
 'cause your blown on a (toce)
 y transportas la pura
 es lo que pasa en el dia
 está dura la vida
 35 keep my hand on my heat^a
 pack a clap for la cita
 day, (...) ((verzerrt)) arranque
 hay tensión en mi tanque
 whatchin' the markas en placas
 40 feelin' like Pedro Infante
 while my ladie and baby are livin' hard in the mundo
 my Mercedes is faded
 and I'm missing my gordo
 me lo envarro en el pecho
 45 animal mi derecho
 hay muy pocos de pesos
 y no pagan el techo
 Mexicano came up
 hittin' hard on these licks
 50 treating haters like chicks
 they had me jackin' real quick

Interpretin: Ms. Krazie ft. Sleepy Loca

Titel: Mas vale sola²⁵⁹

Intro

1 [MK] pinches viejas, culeras y vatos vale madre/
 hablando nada mas porque tienen osicos/
 a la chingada con todo queriendo ser como estás locas en el micro/

Refrain

5 [MK] mas vale sola que mal acompañada/
 [SL] me mantengo loca while i'm smokin' marijuana/
 [MK] say fuck a bitch 'cause they all the same/
 [SL] you know, I don't play no games/
 [MK] put this hoes to shame/
 mas vale sola que mal acompañada/
 10 [SL] me mantengo loca while i'm smokin' marijuana/
 [MK] I'm dealin' business like a brown soldada and when we're out doin' our
 thing/
 [SL] bitch, you ain't doin' nada/

Verse 1

15 [MK] mas vale sola que mal acompañada/
 no ando con amistades es que un minuto dan la espalda/
 they say got your back when they ain't doing nada/
 y rapido se apuntan when they smell that marijuana/
 [SL] chavalas/
 [MK] quickly try and say when they needed clear su nombre/
 20 they don't even know you when you got it down y pobre/
 [SL] sobres/

²⁵⁹ Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.23. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.21.

- [MK] have been through it all cause i've seen it/
see it then I call it. talk about you probably/
 25 les abristes el osico y ahí andas de (mitotero)/
deja te agarro solo pa' dejarte otro abujero/
 [SL] chale/
 [MK] talk about me dale. sigue con los homies pa' dejarte ya sin madre/
 [SL] me vale/
 [MK] estoy loca que no es lo que dijistes que ya se te olvido los nombres que
 30 tu me pusistes/
 [SL] carajo/
 [MK] si quieres. deja te lo recuerdo crazy ass bitch que no. no voy al suelo/
 Refrain [...]
 Verse 2
 [MK] y tu que miras aquí a la Ms. Krazie callin' nombres/
no sé porque te espantas. chales, we were never homies/
 35 o a caso te dije que anduvieras platicando/
cosas de mi vida anduvieras divulgando/
so what, si tengo lo que tu siempre soñastes/
spending all your vida watchin' mine te la rayastes/
 [SL] Gracias
 40 [MK] querido público aquí les presento a la jefa de jefas, eh Ms. Krazie
represento/
les cuento I got too many rucas on my caso/
vatos también pero ellos mas por mi placaso/
they wanna know how krazie I get and if I regret/
 45 a night with them alone. fuck that mi vato es.....((Auslassung))/
so ask him pinche bola de ratas andantes/
you know what, mejor chingen a su puta madre/
¿cause fuck that and what anybody gotta say/
nomas no andes^{tsh} orando when I come out to play, que no?/
 Refrain [...]
 Verse 3
 50 [SL] too many motherfuckers que se meten en mi vida/
moviendo mucho osico que se limpien la saliva/
te enseñó quien es loca and you know you got it coming/
de tanto los putasoz de your face is what I'm numming/
see me better feel me cause I'm losing my paciencia/
 55 ya no tengo amigos. you can play me for a mensa/
seen to many fools tryna break the fucking rules/
disque son mis pinches homies but they rather see me lose/
man fuck that y por eso ando sólo/
me miras diferente porque soy yo una chola
 60 del barrio contrario a todas las demas/
si te cruzo en mi camino no te dejo yo empaz/
soy capaz de lo peor y eso es enserio/
te (rumbo) yo los cielos y te subo el infierno/
y eso te pasa por meterme en tus chismes/
 65 te acabo regulando y sigo haciendo business/

Beide Rapper demonstrieren in den abschließend genannten Beispielen ihre kulturelle Differenz und sprachliche Hybridität, die Ausdruck ihrer jeweiligen hybriden Identität sind: Zu beobachten ist die Identifikation mit der Chicano Sprach- und

Kulturgemeinschaft [*raza, familia, homies*], das Sich-Berufen auf die Hip-Hop Community mit ihrem Leben im untergründigen Milieu [Drogen, Gewalt, Geschäfte, Betrug] und die Solidarität mit den Marginalisierten der sozialen Unterschicht [Ghetto]. Das Motiv des Kampfes bei Juan Gotti (*mira lo que pasa*, Z.1) und Ms. Krazie (*brown soldada*, Z.11) signalisiert Präsenz, Selbstbestimmung und Handlungsbereitschaft: *Jetzt kommen wir und sagen/zeigen euch wie es läuft*, vermitteln die Rap-Texte der Songs. Das subversive Potential von Hybridität als Rebellion gegen sprachlich-kulturelle Ausgrenzung wird vom Standpunkt der Marginalisierten aus zu eigen gemacht,²⁶⁰ um sich zunächst sprachlich-kulturell abzugrenzen und somit Widerstand gegen Fremdzuschreibungen, aber auch gegen die Einsprachigkeitspolitik von außen zu leisten. Juan Gotti und Ms. Krazie bedienen sich derselben Strategie, um gesetzte Sprach- und Kulturgrenzen von innen heraus zu transformieren und den rassistischen Diskurs zu durchbrechen. Sie entziehen sich der Macht der dominanten Sprache, indem sie sich selbst als hybrid definieren. Somit unterlaufen sie fremden Stereotypisierungen und treten aus dem Objektstatus heraus, um als marginalisierte Gruppe schließlich handlungsmächtig und sprachfähig zu werden (*self-empowerment*).

Die sprachlich alternierenden Vulgärausdrücke kennzeichnen bei beiden Rappern den *style* der Gemeinschaft, die sich selbst als *raza* definiert. Ihr *business* (Ms. Krazie, Z.11, 65) ist das Anderssein. Gleich der rebellischen Botschaft *break the fucking rules* (Ms. Krazie, Z.56) gestalten und passen sie ihre Sprache und Kultur den alltäglichen Lebensbedingungen ihrer hybriden Identität an. Denn sie bewegen sich stets zwischen Herkunfts- und Aufnahmesprache (*chicano*), zwischen Herkunfts- und Aufnahmekultur (Mexiko, USA), zwischen Sub- und Massenkultur (Chicano Hip-Hop) und zwischen Globalem und Lokalem (kulturelle Praktiken des Hip-Hop). Sie eröffnen sich einen „Dritten Raum“ mit fließenden Übergängen, in dem sie ihre hybride Identität in einem stetigen Prozess immer wieder neu aushandeln. Der Hip-Hop als hybride Gegenwarts-kultur geht in seiner grenzüberschreitenden, dynamischen, gesellschaftskritischen Funktion mit der subversiven Strategie des *subaltern* im Sinne BHABHAS einher: Die Peripherie rückt ins Zentrum, was auch daran erkennbar ist, dass der Chicano Hip-Hop einen weltweiten Absatzmarkt bedient, eine große Fangemeinschaft hat und inzwischen zum Großteil von namhaften Plattenfirmen vertreten wird (Delinquent Habits/Warner Brothers). Damit rückt das Genre aus seiner Marginalität heraus. Vielmehr jedoch stellt Hybridität für die Rapper und deren Hörergemeinschaft einen authentischen Lebensentwurf in einer dynamischen Welt dar. Der *lifestyle* des Chicano Hip-Hop lässt die pluralen und hybriden identitären Verortungen der Chicano Rapper in ihrer Differenz bestehen, was zu immer neuen Identitätsverknüpfungen und -entwürfen führt.

²⁶⁰ Im Rap vielfach inszeniert.

Schlussbetrachtung

Ergebnisse

Wie diese Untersuchung gezeigt hat, finden infolge der sprachlich-kulturellen Kontaktsituation in den USA Hybridisierungsprozesse statt, die sich besonders im Hip-Hop als Subkulturgenre manifestieren. Alle hier diskutierten Erscheinungsformen – Code-Switching, Code-Shifting, Code-Mixing, Intertwining, lexikalische, phonetische und morphosyntaktische Markierungen – sind Ausdruck einer hybriden Sprechweise und Sprachpraxis, die von den Chicano Rappern bewusst als *style* integriert werden. Die Sprecher unternehmen in unterschiedlichem Ausmaß keine klare Differenzierung der Sprachsysteme vor, sondern unterlaufen diese, indem sie spanische und englische Sprachpolaritäten aufbrechen, sich über ihre Sprachsystemgrenzen hinwegsetzen und sie wieder neu und kreativ zusammensetzen. Dabei sind sie auf unterschiedliche Weise vorgegangen. Manchmal wechselten sie abrupt (Code-Switching) oder auch in einem allmählichen Übergang (Code-Shifting) zwischen der ein oder anderen Sprache/Varietät. Dann mischen sie die Sprachen/Varietäten in ständiger Fluktuation (Code-Mixing), andere Male verknüpften sie morphosyntaktische Elemente der jeweiligen Sprachen/Varietäten miteinander (Intertwining). Unter der Einbeziehung all dieser Formen kombinierten sie teils phonetisch-phonologische Merkmale der einen und der anderen Sprache/Varietät und kreierten völlig neue, hybride Wort- und Sprechformen. Diese ließen mit gesteigerten Hybridisierungsgrad keinerlei Zugehörigkeit zu dem ein oder anderen Sprachsystem mehr zu.

Wie in Kapitel 3 hergeleitet, ist Sprache ein wesentliches Element sozialer Identität, und wird in den verschiedensten Ausprägungen des konkreten Sprechens vom Menschen verwirklicht. Daraus folgte der Gedanke, dass die Wahl der Sprechform, also die Art und Weise, wie der Sprecher Sprachvarietäten gebraucht, Ausdruck seiner jeweiligen Identität ist. Dies belegten die hier untersuchten Sprechgesangsbeispiele. Die jeweiligen Beispiele zeigten, dass die Chicano Rapper über das ‚Wie‘ ihrer individuellen Sprechform, ihre Zugehörigkeiten zu und Abgrenzung von den beteiligten Sprachen/Varietäten, den Sprachgemeinschaften und den entsprechenden kulturellen Gruppen artikulieren. Diese Markierungen kennzeichneten somit über die sprachstrukturelle Ebene hinaus die identitäre Verortung der jeweiligen Sprecher. Ihre jeweilige augenblickliche hybride Identität spiegelt sich in der kreativen Hybridisierung der beteiligten Sprachen/Varietäten wider. Folglich kann die zuvor aufgestellte These, hybrides Sprechen ist Ausdruck einer hybriden Identität im Falle der Chicano Rapper in den USA bestätigt werden. Die Chicanos bewegen sich in einem plurikulturellen Raum, in dem ihre multiplen Zugehörigkeiten und ihre kulturelle Differenz als ein „sowohl-als-

auch“ bestehen können und vielmehr noch ein „darüber-hinaus“ ermöglichen. Durch Hybridisierung kreieren und positionieren sich die Chicanos in der Interaktion, in einem dynamischen Prozess immer wieder neu und (er)schaffen und gestalten neue, soziale Räume. Der Hip-Hop erwies sich in der vorliegenden Arbeit als ein solcher Raum.

Wie in Kapitel 5 dargestellt, lebt der Hip-Hop als performative Kunstform von der wesentlichen De- und Rekontextualisierung sprachlicher, musikalischer, gestischer und visueller Zeichen, durch die in einem ständigen Prozess Positionen immer wieder neu ausgehandelt werden. Die Analyse zeigte, dass die generell gültigen sprachlichen Hybridisierungsprozesse (CS, CM, Intertwining, etc.) der Chicano Sprecher besonders in der hybriden Gegenwartskultur Hip-Hop einen Raum der persönlichen Entfaltung und der sprachlich-kulturellen Repräsentation erschaffen haben. Die Repräsentation der eigenen Identität ist in feststehenden Gesellschaftsordnungen oft nicht leicht. Hybridisierung beweist sich hier als eine brisante Strategie, solche gesetzten Ordnungen aufzubrechen und eine Transformation von innen heraus einzuleiten. Dieses subversive Potential von Hybridität – hier in sprachlicher und kultureller (Hip-Hop) Form – ermöglicht den Chicano Rappern das Heraustreten aus dem Objektstatus und verhilft ihnen zu Artikulationsfähigkeit, Handlungsmacht (*agency*) und Selbstrepräsentation.

Mein Vorhaben in dieser Arbeit war es, den in der Sprachwissenschaft relativ neuen Hybriditätsbegriff – unter Rückgriff auf den kulturwissenschaftlichen Ansatz – zunächst theoretisch und konzeptionell zu erfassen.

Die Darstellung des Diskurses der kulturellen Differenz in Kapitel 1 war hier insbesondere für das grundlegende Verständnis des Konzepts von Hybridität wegweisend und für die spätere Analyse und Interpretation sprachlicher Hybridität erforderlich. Denn der Perspektivwechsel der kulturtheoretischen Wende ebnete überhaupt erst den Weg für ein dynamisches Verständnis von Kultur jenseits essentieller Vorstellungen. Die fortan grundsätzliche Annahme kultureller Differenz eines jeden Menschen – wie in Kapitel 1.3 von BHABHA hergeleitet – und die Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die gespaltenen Erfahrungen postkolonialer Subjekte, auf die Momente des Bruchs und des Übergangs, auf jene Augenblicke und Prozesse, in denen kulturelle Differenz produziert wird, erforderten neue Analyse- und Beschreibungskategorien, wie den hier behandelten Hybriditätsbegriff.

Das Kapitel 2 Hybridität präzisierte die theoretische Grundlage, auf der die Arbeit errichtet ist. Die Darstellung des Konzepts der Hybridität in seiner allgemeinen Definition und Verwendung sowie in den jeweiligen Wissenschaftszweigen der Kulturanthropologie und der Linguistik steckten den Ausgangspunkt der späteren Analyse ab. Die Ausführungen der begriffsgeschichtlichen Entwicklung schildern den diametralen Wertewandel des Terminus Hybridität, der von einem pejorativen,

angstbesetzten, rassistischen Begriff (Antike bis ins 20. Jahrhundert) hin zu einem Modell unbegrenzter, innovativer Möglichkeiten und schließlich zu *der* kulturellen Dominante schlechthin aufgestiegen ist. Nicht die Existenz von Hybridität an sich, sondern die Reform der Perspektive, die Umwertung und positive Neuwertung von Hybridität ist hier das grundsätzlich Neue und unter dieser Erkenntnis wurde auch die hier sprachwissenschaftliche Fragestellung betrachtet.

Die zunächst theoretische Darstellung des Konzepts von Hybridität in den Kulturwissenschaften diene als Vorlage für das sprachwissenschaftliche Verständnis von Hybridität. Die Ausführungen weisen die zentralen Aspekte von Hybridisierungsprozessen auf: Statische Polaritäten werden unterlaufen, Grenzen aufgebrochen und überschritten. Während dieser Prozesse entstehen (Zwischen-)Räume, in denen kulturelle Werte und Identitäten neu verhandelt und geschrieben werden. Diese endlosen Prozesse des Aushandelns und des Neueinschreibens verhindern die Vorstellung einer homogenen, monolithischen und ursprünglichen Kultur. Im Modell der Hybridität können Identitäten in ihrer Differenz bestehen bleiben. Es entspricht dem tatsächlichen Lebensentwurf und dem Sein in ständiger Transformation.

In Anlehnung an das kulturwissenschaftliche Konzept von BHABHA, folgte die sprachwissenschaftliche Auslegung und Verwendung des Konzepts, welches besonders in der Kontaktlinguistik und sprachwissenschaftlichen Migrationsforschung Eingang gefunden hat. Die zentralen Elemente sprachlicher Hybridität konzentrieren sich auf das Aufbrechen von Sprachpolaritäten und das Überschreiten von Sprach(system)grenzen. Dabei entstehen neue Sprachräume, in denen Sprachen/Varietäten sich mischen, verflechten, überlappen, neu ausgehandelt und wieder neu zusammengesetzt werden. Das innovative Moment sprachlicher Hybridität wird hier ebenfalls in der positiven Neuwertung solcher Sprachmischungs- und Verflechtungsprozesse gesehen. Der Sprecher wird als sprachlicher Akteur verstanden, der auf der Basis seiner bi- und multilingualen Kompetenz unterschiedliche Elemente verschiedener Sprachen kreativ kombiniert und sie so für seine individuellen kommunikativen und identitätsorientierten Ziele einsetzt. Die Analyse hat dies bestätigt. Die Chicano Rapper verwerten sprachliche Hybridisierungsprozesse für ihre kommunikativen Absichten, um etwa die *message* des Raps an die entsprechende Zielgruppe ‚Publikum‘ zu bringen und/oder für ihre identitätsorientierten Zwecke, um etwa Zugehörigkeiten auszudrücken. Dies zeigt auch den tatsächlich strategischen bzw. reaktiven Charakter von Hybridität, der hier belegt wurde.

Neben der theoretisch-konzeptuellen Aufbereitung der vorangegangenen Abschnitte wurde in Kapitel 7 Sprachanalyse letztendlich demonstriert, dass das Hybriditätsparadigma ein geeignetes Konzept für die Untersuchung und Interpretation sprachlicher

Verflechtungsprozesse darstellt. Anhand der verschiedenen hybriden Sprachphänomene und hybriden sprachlichen Markierungen, die den Verlauf sprachlicher Vermischungsprozesse beschrieben haben, schufen die Untersuchungsergebnisse zudem Interpretationsansätze hinsichtlich der Funktion sprachlicher Hybridität.

Das Hybriditätskonzept beschließt das lang gültige Kultur- und Sprachverständnis als statisches, in sich geschlossenes, homogenes System und vollzieht letzten Endes die Ablösung der Einsprachigkeits-Ideologie. Die zuvor gültige Annahme sprachlich-kultureller Verunreinigung durch Kontaktsituationen und Mischungsprozesse wird zurückgelassen, schließlich sogar begrüßt und bewusst inszeniert. Die zunehmende Entwicklung plurikultureller und multilingualer Gesellschaftsräume und das damit einhergehende wachsende Selbstverständnis erfordert neue Konzepte, wie das der Hybridität, welches der gegenwärtigen kulturellen und sprachlichen Dynamik gerechter wird. Das Konzept der Hybridität – wie es heute gebraucht wird – bewertet die Verflechtung von Sprachen und Kulturen positiv. Dies wird als ein kreativer Prozess verstanden, durch den die Sprecher ihre Sprache an die ständig neuen Anforderungen angleichen und sich somit neue Perspektiven verschaffen. Besonders im Hip-Hop – wie hier bei den Chicano Rappern gesehen – erfährt die sprachlich-kulturelle Hybridität als Voraussetzung für die persönliche Entfaltung und Kreativität einen hohen Stellenwert und verweist anschaulich auf das innovative Moment sprachlicher Hybridität. Das Augenmerk auf die sprachlich-kulturellen Zwischenräume bedeutet daher nicht zuletzt eine Aufwertung des soziokulturellen Status' hybrider Kontaktvarietäten im Bereich der Mündlichkeit, wie es beim *chicano* der Fall ist.

Ausblick

Die Dynamik der sprachlichen Hybridität zeugt von der Aktualität des Moments. Die stetigen Bewegungen zwischen und über die sprachlich-kulturellen Spannungsfelder hinaus, negieren den Stillstand. Das Denken in Prozessen impliziert stets etwas Unabschließbares. Somit sind auch die Ergebnisse der hier vorliegenden Arbeit als ein nach vorne gerichtetes, offenes, aktives Resultat zu verstehen.

Derart kann auch die hier vorgenommene linguistische Untersuchungen des Chicano Hip-Hop begriffen werden, die sicherlich noch viele Interpretationsmöglichkeiten erkennen lässt – ebenso wie es noch zusätzliches Liedmaterial dieser und anderer Chicano Hip-Hop Gruppen gäbe. Zudem könnte die hier vorliegende Studie durch empirische Belege der qualitativen Interviewführung im Feld zusätzlich gestützt werden, was mir leider nicht möglich war. Diese könnten auf die Frage hin ausgewertet werden, ob die hybride Sprachpraxis und deren kommunikativen und identitäts-

orientierten Funktionen mit der eigenen Wahrnehmung der Chicano Rapper übereinstimmen.

Hinsichtlich weiterer möglicher Forschungsansätze in diesem Bereich könnte in verschiedene Richtungen verwiesen werden. So könnte die linguistische Analyse ausgeweitet werden, indem beispielsweise die Sprachpraxis der Kontaktvarietät auf mexikanischer Seite vergleichend herangezogen wird (wie hier bereits ansatzweise durch die Gruppe Molotov gezeigt), um zu untersuchen, welche Formen sprachlicher Hybridisierungsprozesse sich dort entwickeln und, wie sie verwendet werden. Denn das *chicano* ist letztlich auch eine Kontaktvarietät, die in der Grenzregion zwischen Staats- und Sprachgrenzen entstanden ist. Die geographischen, sozioökonomischen und alltäglichen Umstände fördern den Kontakt der Menschen auf beiden Seiten und beschleunigen die sprachlich-kulturellen Hybridisierungsprozesse.

Bliebe man im musikalischen Genre Hip-Hop, ist bereits im Rahmen der Recherche aufgefallen, dass auch U.S.-amerikanische, englisch-monolinguale Rapper – wie exemplarisch The Game – sich dem *chicano* und der sprachlichen Hybridisierungsstrategie bedienen, um ihre Zuhörer zu erreichen.²⁶¹ In diesem Zusammenhang wäre sicherlich interessant, den Fokus auf die Kommunikation unter den Rappern und dem mehrsprachigen Handeln als interaktiven *style* bzw. Austausch von unterschiedlichen sprachlichen Ressourcen zu richten. Dabei könnte das Thema des intertextuellen bzw. intermedialen Potentials im Hip-Hop ausgeweitet werden. Hier könnte aber auch der Frage nach den ökonomischen Verwertungsinteressen sprachlicher Hybridität nachgegangen werden.

Sicherlich ließen sich weiterhin auch gattungsübergreifende Analysen vornehmen. Beispielsweise könnten vergleichend andere Musikgenres, wie Rock oder Pop, untersucht werden, um die Bandbreite der kulturellen Produktionen der Chicanos unter dem Aspekt der sprachlichen Hybridität zu erfassen. Dies gilt ebenso für den nicht-musikalischen Bereich, der hinsichtlich einer linguistischen Analyse viele Forschungsfelder bietet. Chicano Slam Poetry beispielsweise ist eine Form literarischer Kommunikation, die unter dem Aspekt der kreativen Verwertung sprachlicher Hybridität ein interessantes Untersuchungsfeld darstellen würde.

²⁶¹ Der U.S.-amerikanische Rapper The Game ist am 29. November 1979 in Compton, Kalifornien geboren und auch unter den Namen *Hurricane Game*, *Chuck Taylor* oder *Murda Game* bekannt. The Game war ehemals Mitglied der G Unit Crew um 50 Cent, wurde aber, nach dessen Angaben, aufgrund „mangelnder Loyalität“ zur Crew und zu 50 Cent wieder entlassen. Seither ist er Solo erfolgreich. Vgl. <http://thisizgame.ning.com> (Zugriff am 25.01.09). Seine *messages* überliefert er in englischer Sprache. Der Song „Spanglish“ ist jedoch in sich mehrsprachig. Es finden sich dort Chicano-Markierungen sowie die hier diskutierten sprachliche Hybridisierungsphänome. Vgl. Anhang IV CD-Material Track Nr.24. Gesamter Korpus vgl. Anhang VI Transkriptionen Nr.22.

RAP IS POETRY – and its spoken essence is central to the popularization of poetry. Rap is taking its place, aloud, as a new poetic form, with ancient griot roots. Hip hop is a cultural throughline for the Oral Tradition. Word goes public! Poetry has found a way to drill through the wax that had been collecting for decades! Poetry is no longer an exhibit in a Dust Museum. Poetry is alive; poetry is allowed (HOLMAN 1994: 1-2).

Hip-Hop als ein subkultureller Untersuchungsgegenstand wird sich künftig sicherlich noch durchsetzen müssen. Sein poetischer Wert darf hier jedoch keinesfalls abgewertet werden, nur weil er im Bereich der Mündlichkeit verortet ist.

Das nach vorne gerichtete Ergebnisse der hier vorliegenden Arbeit ließe also in den hier angedachten Forschungsansätzen, die in verschiedene Richtungen verweisen, eine Vielzahl an weiteren Ergebnissen zu.

Bibliographie

- ALGARÍN, MIGUEL/ HOLMAN, BOB (EDS.) (1994): *Aloud! Voices from the Nuyorican Poets Cafe*. New York: Holt.
- ANDERSON, BENEDICT (1993): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt/Main u.a.: Campus Verlag.
- ANDROUTSOPOULOS, JANNIS (2003): *HipHop: Globale Kultur – Lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript.
- ANZALDÚA, GLORIA (1987): *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- APPEL, RENÉ/MUYSKEN, PIETER (1988): *Language contact and bilingualism*. London: Arnold.
- AUER, PETER (1986): „Konversationelle Standard/Dialekt-Kontinua (Code-Shifting)“, in: *Deutsche Sprache. Zeitschrift für Theorie, Praxis, Dokumentation*. Berlin: Erich Schmidt. S.97-124.
- (1999): „From code-switching via language mixing to fused lects: Toward a dynamic typology of bilingual speech“, in: *International Journal of Bilingualism*, Vol. 3, Nr. 4. S.309-332.
- BACHMANN-MEDICK, DORIS (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.
- BARRERA, MARIO (1988): *Beyond Aztlán. Ethnic Autonomy in Comparative Perspective*. New York u.a.: Praeger.
- BAXMANN, INGE (2007): *Mayas, Pochos und Chicanos. Die transnationale Nation*. München: Wilhelm Fink.
- BECHERT, JOHANNES/WILDGEN, WOLFGANG (1991): *Einführung in die Sprachkontaktforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BELGRAD, JÜRGEN (1992): *Identität als Spiel. Eine Kritik es Identitätskonzepts von Jürgen Habermas*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- BENASSY, MARIE-CECILE (1975): *La sociedad colonial hispanoamericana*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- BHABHA, HOMI K. (ED.) (1990): *Nation and Narration*. London: Routledge.
- (1996): „Postkoloniale Kritik. Vom Überleben der Kultur“, in: *Das Argument* 215. S. 345-359.
- (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg.
- BHABHA, HOMI K./RUTHERFORD, JONATHAN (1990): „Interview with Homi Bhabha. The third space“, in: RUTHERFORD, JONATHAN (ED.) (1990): *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart. S.207-221.

- BIERBACH, CHRISTINE/BIRKEN-SILVERMANN, GABRIELE. (2003): „*Italienische und spanische Migranten in Südwestdeutschland: ‚Vicini, ma diferentes‘*“, in: ERFURT, JÜRGEN/BUDACH, GABRIELE/HOFMANN SABINE (EDS.) (2003): *Mehrsprachigkeit und Migration: Ressourcen sozialer Identifikation*. Frankfurt/Main: Peter Lang. S.77-99.
- BLOM, JAN-PETTER/GUMPERZ JOHN J. (1972): „*Social Meaning in Linguistic Structures: Code-Switching in Norway*“, in: GUMPERZ, JOHN/HYMES, DELL (EDS.) (1972): *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of communication*. New York u.a: Holt, Rinehart and Winston. S.407-434.
- BRINKER, KLAUS/SAGER, SVEN F. (2006): *Linguistische Gesprächsanalyse: Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt.
- BRONFEN, ELISABETH/MARIUS, BENJAMIN/STEFFEN, THERESE (EDS.) (1997): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg.
- BURCIAGA, JOSÉ ANTONIO (1993): *Drink Cultura. Chicanismo*. Santa Barbara: Joshua Odell.
- CANCLINI, NESTOR GARCIA (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.
- CARRO-KLINGHOLZ, LAURA R. (2005): *El Cuento Chicano. Identitätsfindung in den zeitgenössischen Chicano-Kurzgeschichten auf Spanisch*, in: http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online/phil_fak/2005/carro-klingsholz_laura/index.htm (Zugriff am 13.11.08).
- COSERIU, EUGENIO (1988): „*Die Sozio- und die Ethnolinguistik. Ihre Grundlagen und Aufgaben*“, in: ALBRECHT, JÖRN/LÜDTKE, JENS/THUN, HARALD (EDS.) (1988): *Energieia und Ergon. Sprachliche Variation – Sprachgeschichte – Sprachtypologie. Studia in honorem Eugenio Coseriu*, Band 1. Tübingen: Gunter Narr. S.63-79.
- DARWIN, CHARLES (1899): *Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl oder die Erhaltung der begünstigten Rassen im Kampfe um's Dasein*. 9. Auflage. Stuttgart: Schweitzerbart'sche Verlagsbuchhandlung.
- ELÍAS-OLIVARES, LUCÍA (1976): *Language Use in a Chicano Community: A sociolinguistic Approach*. Austin: Social Science Research Council.
- ERFURT, JÜRGEN/BUDACH, GABRIELE/HOFMANN, SABINE (EDS.) (2003): *Mehrsprachigkeit und Migration: Ressourcen sozialer Identifikation*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- ERFURT, JÜRGEN (ED.) (2003): „*Multisprech*“: *Hybridität, Variation, Identität*. Bremen: Obst.
- (2005): „*de même I hope j'te bother pas: Transkulturalität und Hybridität in der Frankophonie*“, in: DERS. (ED.) (2005): *Transkulturalität und Hybridität. L'espace francophone als Grenzerfahrung des Sprechens und Schreibens*. Frankfurt/Main u.a.: Lang. S.9-26.

- ERIKSON, ERIK H. (1981 [1966]): *Identität und Lebenszyklus*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- ETTE, OTTMAR (2001): *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Verlbrück Wissenschaft.
- GATES JR., HENRY LOUIS (1988): *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York u.a.: Oxford University Press.
- GEERTZ, CLIFFORD (1987 [1983]): „*Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*“, in: DERS. (1987): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- GLISSANT, ÉDOUARD (1993): *Tout-monde*. Paris: Gallimard.
- (1997): *Traité du tout-monde. Poétique IV*. Paris: Gallimard.
- GOETSCH, PAUL (1997): „*Funktionen von ‚Hybridität‘ in der postkolonialen Theorie*“, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30, 2 (1997). S. 135-145.
- GOFFMANN, ERVING (1967): *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- GONZÁLES, GUSTAVO (1988): „*Chicano English*“, in: BIXLER-MÁRQUEZ, DENNIS J./ORNSTEIN-GALICIA, JACOB (EDS.) (1988): *Chicano speech in the bilingual Classroom*. New York u.a.: Peter Lang. S.71-81.
- GUGENBERGER, EVA (1995): *Identitäts- und Sprachkonflikt in einer pluriethnischen Gesellschaft. Eine soziolinguistische Studie über Quechua-Sprecher und – Sprecherinnen in Peru*. Wien: WUV.
- (2004): „*Sprache – Identität – Hybridität. Das Beispiel der Galicier/innen in Galicien und in Argentinern*“, in: *Grenzgänge* 22. S.114-149.
- (2005): „*Der dritte Raum in der Sprache. Sprachliche Hybridisierung am Beispiel galicischer Migrant/inn/en in Buenos Aires*“, in: CHICHON, PETER ET.AL. (EDS.) (2005): *Entgrenzungen. Für eine Soziologie der Kommunikation. Festschrift für Georg Kremnitz zum 60. Geburtstag*. Wien: Edition Praesens. S.354-376.
- (2006): *Migrationslinguistik. Akkulturation, Sprachverhalten und sprachliche Hybridität am Beispiel galicischer Immigranten und Immigrantinnen in Argentinien*. Habilitationsschrift. Universität Bremen. (Noch nicht publiziert).
- „*Der ‚Dritte Raum‘ in der Sprache: Sprachkontakt und Hybridisierungsprozesse in der Romania*“, in: DOLLE, VERENA/ HELFRICH, UTA (EDS.): *Der „Spatial Turn“ in der Romanistik: Möglichkeiten und Grenzen seiner Anwendung*. München: Meidenbauer. (Noch nicht erschienen).
- GUGUTZER, ROBERT (2002): *Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

- GUMPERZ, JOHN J. (1975): *Sprache, lokale Kultur und soziale Identität*. Düsseldorf: Schwann.
- HA, KIEN NGHI (2003): „Hybride Bastarde. Identitätskonstruktionen in kolonial-rassistischen Wissenschaftskonstruktionen“, in: KIMMINICH, EVA (ED.) (2003): *Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- (2004): „Kolonial-rassistisch-subversiv-postmodern: Hybridität bei Homi Bhabha und in der deutschsprachigen Rezeption“, in: HABERMAS, REBEKKA/MALLINCKRODT V., REBEKKA (EDS.) (2004): *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*. Göttingen: Wallstein Verlag. S.53-69.
 - (2005): *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: Transcript.
- HALL, STUART (1997): „Wann war ‚der Postkolonialismus‘“? Denken an der Grenze, in: BRONFEN, ELISABETH/MARIUS, BENJAMIN/STEFFEN, THERESE (EDS.) (1997): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg. S.219-246.
- (2000): *Cultural Studies. Ein politisches Theorienprojekt. Ausgewählte Schriften 3*. Hamburg: Argument.
 - (2000): *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument.
 - (2003): „Creolization, Diaspora, and Hybridity in the Context of Globalization“, in: ENWEZOR, OKWUI ET.AL. (EDS.) (2003): *Créolité and Creolization*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. S.185-198.
 - (2004): *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg: Argument.
- HANNERZ, ULF (1996): *Translational connections. Culture, people, places*. London, New York: Routledge.
- HARRIS, WILSON (1999): *Selected essays of Wilson Harris: The unfinished genesis of the imagination, expeditions into cross-culturality*. London, New York: Routledge.
- HENZE, KIRSTIN (2000): *Anglo-hispanische Sprachwege durch New York: Ethnographie der Kommunikation einer globalisierten Kulturlandschaft*. Tübingen: Gunter Narr.
- HERDER, JOHANN GOTTFRIED VON (1989 [1784-91]): „Aus den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“, *Ideen II* 7, IV, in: BOLLBACH, MARTIN ET.AL. (EDS.) (1989): *Johann Gotfried Herder. Werke in zehn Bänden. Band 6*. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag. S.270-279.
- HERMS, DIETER (1983): „Die Literatur des Chicano Movement: Identitätssuche, Kulturkonflikt und Protest“, in: OSTENDORF, BERNDT (ED.) (1983): *Amerikanische Gattoliteratur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S.294-322.
- HILL, JANE H./HILL, KENNETH C. (1986): *Speaking Mexicano. Dynamics of Syncretic Language in Central Mexico*. Tucson: The University of Arizona Press.

- HINNENKAMP, VOLKER/MENG, KATHARINA (EDS.) (2005): *Sprachgrenzen überspringen. Sprachliche Hybridisierung und polykulturelles Selbstverständnis*. Tübingen: Gunter Narr.
- JANICH, NINA/THIM-MABREY, CHRISTIANE (EDS.) (2003): *Sprachidentität – Identität durch Sprache*. Tübingen: Gunter Narr.
- JUNGWIRT, INGRID (2007): *Zum Identitätsdiskurs in den Sozialwissenschaften. Eine postkolonial und queer informierte Kritik an George H. Mead, Erik H. Erikson und Erving Goffman*. Bielefeld: Transcript.
- KABATEK, JOHANNES (1996): *Die Sprecher als Linguisten. Interferenz- und Sprachwandelphänomene dargestellt am Galicischen der Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer.
- KEUPP, HEINER (1996): „Bedrohte und befreite Identitäten in der Risikogesellschaft“, in: BARKHAUS, ANNETTE ET.AL. (EDS.) (1996): *Identität, Leiblichkeit, Normativität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S.380-403.
- KEUPP, HEINER ET.AL. (1998): *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork in der Spätmoderne*. Frankfurt/Main: Rowohlt.
- KIMMINICH, EVA (2003): „„Lost Elements’ im ‚MikroKosmos’. Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und Hip-Hop-Kultur“, in: DERS. (EDS.) (2003): *Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen*. Frankfurt/Main: Peter Lang. S.45-88.
- (2003): „Tanzstile der Hip-Hop-Kultur. Bewegungskult und Körperkommunikation“, in: <http://www.3sat.de/nano/cstuecke/51986/dvd.pdf> (Zugriff am 30.11.08).
- (ED.) (2004): *Rap: More than Words*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- KRAPPMANN, LOTHAR (1993): *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- KRESIC, MARIJANA (2006): *Sprache, Sprechen, Identität*. München: Iudicium.
- KRISTEVA, JULIA (1990): *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- LEHRNDORFER, ANNE (1996): *Kontrolliertes Deutsch. Linguistische und sprachpsychologische Leitlinien für eine (maschinell) kontrollierte Sprache in der Technischen Dokumentation*. Tübingen: Gunter Narr.
- LIPSKI, JOHN M. (1996): *El Español de America*. Madrid: Cátedra.
- LIPSKI, JOHN M. (2006): „Too close for comfort? The genesis of ‚Portuñol/Portunhol’“, in: FACE, TIMOTHY/KLEE, CAROL (EDS.) (2006): *Selected Proceedings of the 8th Hispanic Linguistics Symposium*. Somerville: Cascadilla Proceedings Project. S.1-22.
- LUTTNER, CHRISTINA/MUSNER, LUTZ/WUNBERG, GOTTHART (EDS.) (2001): *Cultural Turn: Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*. Wien: Turia und Kant.
- LUTTNER, CHRISTINA/REISENLEITNER, MARKUS (1998): *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien: Turia und Kant.

- MALUKA, MUSTAFA (2007): „*Hip-Hop in Algiers: The microphone that broke the silence*“, in: STEMMLER, SUSANNE/SKRANDIES, TIMO (EDS.) (2007): *Hip-Hop und Rap in romanischen Sprachwelten. Stationen einer globalen Musikkultur*. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang. S.111-120.
- MARQUARD, ODO (1979): „*Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz – Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion*“, in DERS./STIERLE, KARL-HEINZ (EDS.) (1979): *Identität*. München: Fink. S.347-369.
- MARTÍNEZ, GLENN A. (2006): *Mexican Americans and Language. Del dicho al hecho*. Tucson: University of Arizona Press.
- MEAD, GEORGE H. (1973): *Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- MENDEL, GREGOR (1866) : *Versuche über Pflanzenhybride. Zwei Abhandlungen 1866 und 1870*. TSCHERMAK-SEYSENEGG V., ERICH (ED.) (1995) Frankfurt/Main u.a.: Harri Deutsch.
- ORTEGA, ADOLFO (1991): *Caló Orbis. Semiotic Aspects of a Chicano Language Variety*. New York u.a.: Peter Lang.
- ORTIZ, FERNANDO (2002): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. Madrid: Cátedra.
- PEÑALOSA, FERNANDO (1980): *Chicano sociolinguistics*. Rowley: Newbury House.
- PIHEL, ERIC (1996): „*A Furified Freestyle: Homer and Hip-Hop*“, in: *Oral Tradition*, Vol. 11, Nr. 2. S.249-269.
- PISARZ-RAMIREZ, GABRIELE (2005): *MexAmerica. Genealogien und Analysen postnationaler Diskurse in der kulturellen Produktion von Chicanos/as*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- POPLACK, SHANA (1988): „*Contrasting patterns of codeswitching in two communities*“, in: HELLER, MONICA (ED.) (1988): *Codeswitching. Anthropological and sociolinguistic perspectives*. Berlin u.a.: Mouton de Gruyter. S.215-244.
- RIEMENSCHNEIDER, DIETER (ED.) (2004): *Postcolonial Theory: The emergence of a critical discourse. A selected and annotated bibliography*. Tübingen: Stauffenburg.
- ROCA, ANA/JENSEN, JOHN B. (EDS.) (1996): *Spanish in Contact. Issues in Bilingualism*. Somerville: Cascadilla Press.
- ROSE, TRICIA (1994): *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.
- SÁNCHEZ, ROSAURA (1994): *Chicano Discourse. Socio-historic Perspectives*. Houston: Arte Público Press.
- SANTA ANA, OTTO (1993): „*Chicano English and the Nature of the Chicano Language Setting*“, in: *Hispanic Journal of Behavioral Sciences*, Vol. 15, Nr. 3. S.3-35. Oder: <http://hjb.sagepub.com/cgi/content/abstract/15/1/3> (Zugriff am 21.11.08).

- SAWYER, JANET B. (1959): „*Aloofness from Spanish Influence in Texas English*“, in: *Word. Journal of the Linguistic Circle of New York*, Vol. 15. S.270-281.
- SCHAEFFER, NORBERT (1979): *Transkription im Zeilenblocksystem. Ein Verfahren zur Erforschung und Lehre gesprochenener Sprache*. Diss. Saarbrücken.
- SCHARLAU, BIRGIT (EDS.) (1994): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Gunter Narr.
- SCHIFFAUER, WERNER (2004): „*Der cultural turn in der Ethnologie und der Kulturanthropologie*“, in: JÄGER, FRIEDRICH/STRAUB, JÜRGEN (EDS.) (2004): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Paradigmen und Disziplinen*. Band 2. Stuttgart: J.B. Metzler. S.502-517.
- SELINKER, LARRY (1972): „*Interlanguage*“, in: *International review of applied linguistics in language teaching*, Vol. 10, Nr. 3. S.209-231.
- SHAW, ROSALIND/STEWART, CHARLES (EDS.) (1994): *Syncretism/Anti-syncretism. The politics of religious synthesis*. London u.a.: Routledge.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY (2008 [1988]): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia und Kant.
- STEFFEN, THERESE (ED.) (2000): *Crossover. Cultural Hybridity in Ethnicity, Gender, Ethics*. Tübingen: Stauffenburg.
- STEMMLER, SUSANNE/SKRANDIES, TIMO (EDS.) (2007): *Hip-Hop und Rap in romanischen Sprachwelten. Stationen einer globalen Musikkultur*. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang.
- STEPHENS, THOMAS M. (2003): *A game of mirrors. The changing face of ethno-racial constructs and language in the Americas*. Lanham u.a.: Univ. Press of America.
- THELEN-SCHÄFER, IRENE (1996): *Mythos und Realität der Chicanos*. Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag.
- THOMASON, SARAH GREY/KAUFMAN, TERRENCE (1988): *Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics*. Berkley u.a.: University of California Press.
- UECKMANN, NATASCHA (2005): „*Mestizaje – Hibridación – Créolisation – Tranculturación. Kontroversen zur Kulturmoderne*“, in: SOLLTE-GRESSER CHRISTIANE/STRUVE, KAREN/UECKMANN, NATASCHA (EDS.) (2005): *Von der Wirklichkeit zur Wissenschaft. Aktuelle Forschungsmethoden in den Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften*. Münster: Lit Verlag. S.227-252.
- VASCONCELOS, JOSÉ (1997 [1925]): *The cosmic race. La raza cósmica*. Baltimore, London: John Hopkins University Press.
- VILLANUEVA, TINO (1980): *Chicanos. Antología histórica y literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WALD, BENJI (1984): „*The status of Chicano English as a dialect of American English*“, in: ORNSTEIN-GALACIA, JACOB (ED.) (1984): *Form and Function in Chicano English*. Rowley u.a.: Newbury House Publishers Inc. S.14-31.

- WEINREICH, URIEL (1974 [1953]): *Languages in Contact*. The Hague, Paris: Mouton.
- WELSCH, WOLFGANG (1997): „*Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen*“, in: SCHNEIDER, IRMELA/THOMSEN CHRISTIAN W. (EDS.) (1997): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand. S.67-90.
- (2002): *Netzdesign der Kulturen*, in: <http://www.ifa.de/pub/kulturaustausch/archiv/zfk-2002/der-dialog-mit-dem-islam/welsch> (Zugriff am 07.10.08).
- WHINNOM, KEITH (1971): „*Linguistic hybridization and the ‚special case‘ of pidgins and creoles*“, in: HYMES, DELL (ED.) (1971): *Pidginization and creolization of Languages*. Cambridge: Cambridge Univ. Press. S.91-116.
- YOUNG, ROBERT J.C. (2001): *Postcolonialism. An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- ZIMMERMANN, KLAUS (1992): *Sprachkontakt, ethnische Identität und Identitätsbeschädigung. Aspekte der Assimilation der Otomí-Indianer an die hispanophone mexikanische Kultur*. Frankfurt/Main: Vervuert.

Lexika

- Deutsches Universalwörterbuch*. 6. Auflage. Mannheim u.a.: Dudenverlag. 2007.
- Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. COROMINAS, JOAN/PASCUAL JOSÉ A. (EDS.) (1981): Madrid: Editorial Gredos.
- Diccionario de la Lengua Española. Tomo II*. Segunda Edición. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- El Libro de Calo. The Dictionary of Chicano Slang*. Revised Edition. POLKINHORN, HARRY/VELASCO, ALFREDO/LAMBERT, MALCOLM (EDS.) (1986). Oakland: Floricanto Press.
- Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. KLUGE, FRIEDRICH (ED.) (2002). Berlin u.a.: De Gruyter.
- Metzler Lexikon Sprache*. 3. Auflage. GLÜCK, HELMUT (ED.) (2005). Stuttgart u.a.: J.B.Metzler.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. NÜNNING, ANSGAR (ED.) (2008): Stuttgart u.a.: J.B.Metzler.
- The Dictionary of Chicano Spanish. El Diccionario del Español Chicano. The Most Practical Guide to Chicano Spanish*. Second Edition. GALVÁN ROBERTO A. (ED.) (1996). Lincolnwood: NTC Publishing Group.

Internetquellen

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Mexico_1824-10_to_1824-11-18.png
(Zugriff am 14.11.08).

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Mexico_1848-02_to_1848-08.png (Zugriff
am 14.11.08).

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:US_map_-_states.png (Zugriff am 14.11.08).

http://farm3.static.flickr.com/2209/2299770377_9a84a765b6.jpg?v=0 (Zugriff am
04.12.08).

<http://hiphopclub.biz/bands/consafos2.JPG> (Zugriff am 04.12.08).

<http://lilrob.ning.com> (Zugriff am 09.01.09).

[http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewProfile&friendID=3673146
98](http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewProfile&friendID=367314698) (Zugriff am 09.01.09).

<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=46905663>
(Zugriff am 09.01.09).

<http://thisizgame.ning.com> (Zugriff am 25.01.09).

<http://web.archive.org/web/20010228171255/www.apple.com/thinkdifferent> (Zugriff am
13.09.08).

<http://www.akwid.com/akwid/english/index.html> (Zugriff am 09.01.09).

<http://www.bsasstencil.com.ar> (Zugriff am 30.11.08).

<http://www.census.gov/main/www/popclock.html> (Zugriff am 13.11.08).

<http://www.census.gov/population/cen2000/atlas/censr01-111.pdf> (Zugriff am
13.11.08).

<http://www.conmo.to> (Zugriff am 01.10.08).

<http://www.delinquenthabits.net> (Zugriff am 09.01.09).

<http://www.generation-n.com> (Zugriff am 09.01.09).

http://www.keeneurope.eu/hybrid_life_intro.aspx (Zugriff am 04.10.08).

<http://www.latinrapper.com/featurednews16.html> (Zugriff am 09.01.09).

<http://www.molotov.com.mx> (Zugriff am 09.01.09).

<http://www.mskrazie.com> (Zugriff am 09.01.09).

<http://www.uebervart.de> (Zugriff am 01.10.08).

Anhang

I Transkriptionskonventionen

[...]	Auslassungen in eckigen Klammern eingeschlossen
(hallo)	schwer verständliche Passagen kursiv in runden Klammern eingeschlossen
(...)	unverständliche Passagen in runden Klammern eingeschlossen
(())	Bemerkungen des Transkribenten in doppelten runden Klammern eingeschlossen
<u>blau unterstrichen</u>	Englisch
<u>rot unterstrichen</u>	Spanisch
<u>doppelt unterstrichen/gelb hinterlegt</u>	hybride Form (wird jeweils erklärt)
grau hinterlegt	Caló (bzw. mexikanische Regionalismen/ <i>chicano</i> Besonderheiten)
rosa hinterlegt	spanischer Slang/Umgangssprache
türkis hinterlegt	englischer Slang/ <i>urban street slang</i>
ha:llo	Dehnung von Vokalen folgt ein Doppelpunkt, das Wort ist kursiv gesetzt
^h ochgestellte Buchstaben	phonetische Markierung in Form der modifizierten orthographischen Transkription
ein ^j (g)eklammerte Buchstaben auf einen hochgestellten Buchstaben folgend	phonetische Markierung in Form der korrigierten orthographischen Transkription
˘Apostroph am Anfang oder Ende eines Wortes˘	verkürzte phonetische Realisierung eines Wortes

II Biographie Chicano Rapper

Akwid

Die Chicano Hip-Hop Gruppe Akwid besteht aus den Brüdern Sergio Gómez und Francisco Gómez. Sie sind in Jiquilpan im Bundesstaat Michoacán im Südwesten Mexikos geboren. Mit drei und fünf Jahren migrierten sie nach Kalifornien, USA, wo sie sich mit ihrer Familie im südlichen Zentrum von Los Angeles niederließen. Als Kinder der sogenannten Generation Ñ, der neuen Generation bilingualer und bikultureller Latinos in den USA,²⁶² verkörperten sie das neue Gesicht und Sound Amerikas Metropolen des 21. Jahrhunderts. Als Jugendliche gründeten sie die DJ Crew Juvenile Style und übernahmen die Spitznamen „Wikid“ (Sergio) und „AK“ (Francisco). Getrieben von den Beats und der *attitude* des amerikanischen Hip-Hop begannen sie ihren Rap mit regionalen mexikanischen Klängen zu kombinieren. Mit einem Plattenvertrag bei Univision's Music veröffentlichten Akwid 2003 ihr erstes großes Debütalbum *Proyecto Akwid*. Bereits im Dezember erhielten sie für 200.000 verkaufte Alben Platin und gewannen den Latin Grammy für das „Beste Latin Rock/Alternative Album“. Seither knüpfen die Rapper an ihren Erfolg an und brachten weitere CD-Alben und Compilations auf den Markt: *Crossover* (2-k Sounds, 2004), *Hoy, Ayer, and Forever* (Univision, 2004), *Siempre* (Banyan, 2004), *KOMP 104.9 Radio Compa* (Univision, 2004), *Los Aguacates De Jiquilpan* (Univision, 2005), *Kickin' It Juntos* (with Jae-P, Univision, 2005), *Still Kickin' It* (Univision, 2005), *Live in Japan* (Univision, 2006), *Dos En Uno* (Univision, 2006), *E.S.L. [English as second Language]* (Univision, 2006), *Greatest Exitos* (Univision, 2007), *La Novela* (Univision, 2007) und *No Hay Manera y Muchos Exitos Mas: Linea de Oro* (Univision, 2007).

For the Gómez brothers, "where I'm from" is a truth that brings together two cultural and linguistic realities: the over there and the here, the "I came from there" - from Mexico - and the "I grew up and live here" - the United States. This is what they proclaim and sing on all their recordings: "they can take me out of the barrio, but they can't take the barrio out of me".²⁶³

Delinquent Habits

1991 formierte sich in Los Angeles, Kalifornien die Gruppe Delinquent Habits, die sich zu jener Zeit aus dem Trio Rapper Kemo the Blaxican, Rapper Ives und DJ O.G. Style zusammensetzte. Der Leader der Gruppe Kemo the Blaxican ist als Sohn einer Mexikanerin und eines Afroamerikaners geboren und in L.A. aufgewachsen. In der

²⁶² Vgl. exemplarisch <http://www.generation-n.com> (Zugriff am 09.01.09).

²⁶³ <http://www.akwid.com/akwid/english/index.html> (Zugriff am 09.01.09).

zweiten Hälfte der 90er Jahre zählten sie zu der Spitze des Latino Hip-Hop. In ihrem Crossover-Stil verarbeiten sie Elemente des Hip-Hop, Blues, Alternative und Classic Rock. Sie kombinieren Beats, Funk und Mariachi-Klänge mit ihren Texten in einer Mischung aus spanisch-englischer Sprache. Mit ihrem ersten Album *Delinquent Habits (s/t)* feierten sie 1996 weltweiten Erfolg. Es folgten weitere Alben: *Here Come The Horns* (PMP / Loud / BMG, 1998), *Merry Go Round* (Ark 21 Records, 2001), *Freedom Band* (Ark 21 Records, 2003) und *New and improved* (PW Records, 2006). Nach *Freedom Band* verließ Kemo the Blaxican die Band und debütierte 2004 erfolgreich als Solokünstler mit seinem Album *Simple Plan*. Sängerin Michelle, die bereits seit 2001 die Band begleitete, ist fortan festes Mitglied der Delinquent Habits.²⁶⁴

Juan Gotti

Der Chicano Rapper Juan Gotti, mit bürgerlichem Namen Juan Ramos, ist als Sohn mexikanischer Eltern in Eagle Pass, Texas geboren. Nach einer kurzen Etappe in Galveston, ließ er sich später im berühmten Süden von Houston nieder. Er wuchs in dem rauen Alltag seines Viertels und der dort herrschenden Gangs auf, versuchte sich durchzusetzen und entdeckte sich derweil als Künstler. Er widmete sich dem Airbrushing und Tätowieren, spielte Schlagzeug und Bassgitarre und beherrschte die Techniken des Dj-ing. Nach einer fünfjährigen Haftstrafe im Texas Department of Criminal Justice traf Ramos 1997 die Gruppe South Park Mexican (SPM), von wo an seine Musikkarriere unter der Ausbildung von SPM und Dope House Records begann. Seine erste Single *Mira Lo Que Pasa* folgten weitere Singles und schließlich 2002 sein erstes Album *No Set Trippin'* (Dope House, 2002), wofür er bei den Latin Grammy Awards eine Nominierung erhielt. Neben weiteren Singleauskopplungen und „underground mixtapes“ veröffentlichte Juan Gotti die Alben: *John Ghetto* (WEA International, 2005), *Raza Ville* (Warner Music Latina, 2007) und *The Chronicles of Juan Ramos* (Jake, 2008).²⁶⁵

Kid Frost

Chicano-Rapper Kid Frost ist am 31. Mai 1964 als Sohn mexikanischer Eltern im Osten von Los Angeles, Kalifornien geboren und aufgewachsen. Teile seiner Kindheit verbrachte er zwischenzeitlich auf Militärbasen in Guam und Deutschland. 1982 begann er eigens als Rapper und gab sich den Namen Kid Frost als Anerkennung an Ice T, mit dem er sich zu jener Zeit oft Rap-Battles lieferte. Als Solokünstler wechselte er in den 80er Jahren zu dem Label Virgin Records, mit denen er seine erste Mainstream Single

²⁶⁴ Vgl. auch <http://www.delinquenthabits.net> (Zugriff am 09.01.09).

²⁶⁵ Vgl. auch <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewProfile&friendID=367314698> (Zugriff am 09.01.09).

La Raza veröffentlichte, welche den mexikanisch-amerikanischen Stolz thematisiert. Sein Debütalbum *Hispanic Causing Panic* wurde 1990 auf den Markt gebracht. Bis heute folgten neun weitere Alben: *East Side Story* (1992), *Smile Now, Die Later* (Relativity, 1995), *When Hell.A. Freezes Over* (Ruthless Profit Split, 1997), *That Was Then, This Is Now Vol.I* (Thump, 1999), *That Was Then, This Is Now Vol.II* (Thump, 2000), *Still Up In This Shit!* (Koch, 2002), *Welcome To Frost Angeles* (Thump, 2005) *Till the Wheels Fall Off* (Aries Music Ent., 2006) und *Blunts N Ballerz* (Thump, 2007). Auf seinen Alben treten viele hochrangige Rapper, wie Baby Bash, Mr. Sancho, Xzibit, Mellow Man Ace, Cisco und viele mehr, auf. Seine ersten Musikproduktionen lassen sich dem Electro Funk, einem Subgenre des Hip-Hop, zuordnen. Später wurde er von den Stilen Gangsta-Rap und G-funk beeinflusst. Er leistete Pionierarbeit auf dem Gebiet des Latin Hip-Hop und war nicht nur der erste, sondern ist immer noch einer der populärste und anerkanntesten Chicano Rapper.²⁶⁶

Lil Rob

Lil Rob ist in San Diego, Kalifornien geboren und in der Nachbarschaft La Colonia, heute Eden Gardens, aufgewachsen. Dies ist eine der ältesten Wohngegenden von Solana Beach, einer Gemeinschaft, die mexikanische Farmer in den 1920er Jahren gründeten, damit ihre Familien nahe ihrer Arbeitsstätten leben konnten. Seine Jugend verbrachte Lil Rob mit Freunden in seinem Viertel, wo sie sich mit Breakdance die Zeit vertrieben und oft mit ihren Rädern oder Skateboards den Sirenen der Polizei folgten, die unterwegs zu einem neuen Drogenopfer waren. Mit 18 Jahren fand er sich selbst in verbitterten Straßenkämpfen wieder und stieg nach einer Schussverletzung aus der Gang aus. Nach seinen zwei Platten *Crazy Life* (1997) und *Natural High* (1998), die von unabhängigen Labels veröffentlicht wurden, unterzeichnete Lil Rob 2002 einen Plattenvertrag bei Upstairs Records und brachte folgende Alben auf den Markt: *The Album* (2002), *Can't Keep a Good Man Down* (2003), *Neighborhood Music* (2004) *Twelve Eighteen, Pt. 1* (2005) und *Twelve Eighteen, Pt. 2* (2008). Heute ist er nicht nur Rapper, sondern auch Produzent.²⁶⁷

Its rap, man, know what I mean. I'm a Chicano so you can label me what you want to. Stereotypes... It's cool and everything, but nowadays you get a little older, you get shot for your neighborhood, you look at things differently. Chicanos gotta step up their game. (...) I gotta be as good as the next guy getting played after me. You get played in the radio, you better be good as

²⁶⁶ Vgl. auch <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=46905663> (Zugriff am 09.01.09).

²⁶⁷ Vgl. auch <http://lilrob.ning.com> (Zugriff am 09.01.09).

the next artist. It's a different ballgame, homes, just trying to keep up. Don't get me wrong, I'm proud to be Chicano, but its just rap. (LIL ROB: 2004)²⁶⁸

Molotov

Molotov ist eine der erfolgreichsten mexikanischen Crossover Bands, die nicht nur in Mittel- und Südamerika, sondern auch in den USA und Europa große Erfolge feiern. Die Biographie der einzelnen Bandmitglieder verweist auf keine Chicano-Identität im engeren Sinne.²⁶⁹ Dennoch gleicht die kulturelle Zusammensetzung der Band eben dem Sprach- und Kulturkontakt der Chicanos in den USA. Die Band wurde 1995 in Mexiko Stadt einst von Micky „Huidos“ Huidobro (Gesang/Bass), Tito Fuentes (Gesang/Gitarre), Javier de la Cueva (Bass/Gitarre) und La Quesadillera (Schlagzeug) gegründet. Schon bald ersetzte Randy „El Gringo Loco“ Ebright (Gesang/Schlagzeug) Letzteren. Randy Ebright ist neben seinen mexikanischen Bandmitglieder, der Amerikaner in der Gruppe. Er ist in Michigan als Sohn eines später in Mexiko stationierten DEA-Agenten (Drug Enforcement Administration) geboren. Auch Javier de la Cueva verließ kurz darauf die Band und wurde 1996 von Paco Ayala (Gesang/Bass) ersetzt. Mit dieser neuen Zusammensetzung veröffentlichten sie nur ein Jahr später ihr erstes Album *¿Donde Jugarán las Niñas?*. Ihr musikalischer Stil ist eine Mischung aus Hip-Hop, Rock, Ska-Rhythmen und Latin Pop. Ihre Texte, die meist politische Themen, wie beispielsweise das Verhältnis zwischen Mexiko und den USA behandeln, werden kontrovers diskutiert. Ihr Titellied wurde für den Grammy in der Kategorie „Best Latin Rock/Alternative Song“ nominiert und erhielt in den USA Goldstatus. Es folgten weiteren Platten: *Molomix* (Universal Latino, 1998) *Apocalypshit* (Universal Latino, 1999), *Dance And Dense Denso* (Universal Latino, 2003), *Con Todo Respeto* (Universal Latino, 2004) und *Eternamente* (Universal Latino, 2007).²⁷⁰

Ms. Krazie

Die Chicano Rapperin Ms. Krazie ist am 31. Januar 1985 in Michoacan, Mexiko geboren und aufgewachsen. Als Jugendliche migrierte die Familie in die USA, wo sie sich in Downey, Kalifornien niederließen. Bereits mit 13 Jahren fing sie an Musik zu machen. Ihr Vater, der selbst Musiker ist, unterstützte sie auf dem Weg sich im Musikgeschäft zu etablieren. Nach Jahren in der untergründigen Rapszene schaffte es die junge Künstlerin 2004, ihre ersten offiziellen Rap-Erfahrungen zu sammeln. Als weibliche Rapperin in der von Männern dominierten Szene fand sie kein leichtes

²⁶⁸ Interview mit LatinRapper.com vom 15. September 2004 (<http://www.latinrapper.com/featurednews16.html>, Zugriff am 09.01.09).

²⁶⁹ Einen in den USA lebenden Menschen mexikanischer Herkunft bzw. seine Nachkommen.

²⁷⁰ Vgl. auch <http://www.molotov.com.mx> (Zugriff am 09.01.09).

Durchkommen und zog nach Südkalifornien. Dort knüpfte sie wichtige Kontakte und wurde Teil des unabhängigen Labels Urban Kings Inc. 2007 erschien ihr erstes eigenes Album *Brown is Beautiful*, mit dem sie sich als weibliche Rapperin in der Szene etablierte und den Musikmarkt eroberte. Es folgten bislang drei weitere Alben: *Firme Homegirl Oldies* (2007) und *Smile Now Cry Never* (2008).²⁷¹

²⁷¹ Vgl. auch <http://www.ms-krazie.com> (Zugriff am 09.01.09).

III Verzeichnis CD-Tracks

Nr.1	Akwid – Sifi Ofo Nofo
Nr.2	Lil Rob – No Soy De Ti
Nr.3	Sugarhill Gang – Rapper’s Delight
Nr.4	Public Enemy – Can’t Truss It
Nr.5	Mellow Man Ace – Mentirosa
Nr.6	Akwid – El Principio
Nr.7	Ms. Krazie – Baby Is Not For Real
Nr.8	Ms. Krazie – I’m Dedicated
Nr.9	Ms. Krazie – Chinga Tu Madre
Nr.10	Lil Rob – Mexican Gangster
Nr.11	Lil Rob – Sureño Blues
Nr.12	Delinquent Habits – This is L.A.
Nr.13	Delinquent Habits – Return of the Tres
Nr.14	Juan Gotti – Fear No Evil
Nr.15	Ms. Krazie – Los Reyes Urbanos
Nr.16	Molotov – Gimme Tha Power
Nr.17	Delinquent Habits – Tres Delinquentes
Nr.18	Delinquent Habits – Southern Accent
Nr.19	Kid Frost – La Raza
Nr.20	Molotov – Here We Kum
Nr.21	Ms. Krazie – Baby Angels
Nr.22	Juan Gotti – Mira Lo Que Pasa
Nr.23	Ms. Krazie – Mas vale sola
Nr.24	The Game – Spanglish

IV CD-Material



Die CD befindet sich auf der letzten Seite dieser Arbeit.

V Verzeichnis Transkriptionen

Nr.1	Akwid – Sifi Ofo Nofo
Nr.2	Lil Rob – No Soy De Ti
Nr.3	Mellow Man Ace – Mentirosa
Nr.4	Akwid – El Principio
Nr.5	Ms. Krazie – Baby Is Not For Real
Nr.6	Ms. Krazie – I´m Dedicated
Nr.7	Ms. Krazie – Chinga Tu Madre
Nr.8	Lil Rob – Mexican Gangster
Nr.9	Lil Rob – Sureño Blues
Nr.10	Delinquent Habits – This is L.A.
Nr.11	Delinquent Habits – Return of the Tres
Nr.12	Juan Gotti – Fear No Evil
Nr.13	Ms. Krazie – Los Reyes Urbanos
Nr.14	Molotov – Gimme Tha Power
Nr.15	Delinquent Habits – Tres Delinquentes
Nr.16	Delinquent Habits – Southern Accent
Nr.17	Kid Frost – La Raza
Nr.18	Molotov – Here We Kum
Nr.19	Ms. Krazie – Baby Angels
Nr.20	Juan Gotti – Mira Lo Que Pasa
Nr.21	Ms. Krazie – Mas vale sola
Nr.22	The Game – Spanglish

VI Transkriptionen

#Nr.1#

Akwid Sifi Ofo Nofo

Intro

[Gomez1] haha/
ke ondas nena/
di-fi me-fe Si-fi kie-fe-re-f es-/
ke-fe no-fo??/
haha/

Verse 1

[Gomez1] para comenzar con este rollo que traigo aqui/
pues algo diferente/
poner en orden las muchachas que traigo en la mente/
y luego no pregunten que por que soy así/
que soy el unico y me quieren solo a mi/
desde hace mucho yo tengo mi rutina en no volverme a
enamorar/
pues el amor arruina/ a unos que viven vidas diferentes/
quizas somos distintas gentes entre veces/
me pongo a refinar las ideas y con quien quisiera estar esta
noche/
sin guardar ningún reproche/ mira nena si te digo que te amo/
tal vez por el momento y luego vienen los reclamos/
para evitarnos peleas y desengaños/
llévatela fácil y que decidan los años/
así se me hace que podemos convivir/
y disfrutar de todo aquello que te hace derretir/

Refrain

[Gomez1] Si-fi Tu-fu Kie-fe-Re-f es-/ Ha-fa-Ce-fer Co-fo-Sa-f as- Ma-fa-
La-fas-
Co-f on- Mi-fi-Go-fo/ E-fen Mi-fi Ca-fa-Ma-fa So-fo-Lo-fo
Lla-fa-Me-fe
Pa-fa-Ra-fa Ke-fe Te-fe De-fe Lo-fo Kie-fe-Re-f es-/
Pe-fe-Ro-fo Si-fi Tu-fu Kie-fe-Re-f es- Ke-fe Yo-fo Te-fe Rue-
fe-Gue-fe/
No-fo Va-fa Su-fu-Ce-fe-De-Fe
Po-forofo Ke-fe Yo-fo No-fo Le-fe Rue-fe-Go-fo A-fa
Na-fa-Die-fe/

Verse 2

[Gomez2] manejando con kompas a mi lado/
buscando a donde y con quien/
vamos a ponernos briagos/
el tercer ojo abierto wachando pa´ las chicas/
es lo que nos trae bien inquietos/
es buen día para encontrarme a una nueva/
así es que escuinclas/ salgan de sus cuevas/
mi estándar no es tan alto/
simplemente que me atraiga de sus nalgas y sus pechos no le

		<p>falto/ para mayor explicación/ que me haga sentir como la melodía de esta canción/ gordas, flacas, feas también necesitan/ o si no se aguitan/ no discrimino/ sigo el camino que me encanta y la prueba/ haber si me aguantan/ y el pegue lo traigo como goma/ si no entendiste, ay, te va en otro idioma:/'</p>
Refrain	[Gomez1]	<p>Si-fi Tu-fu Kie-fe-Re-f es-/ Ha-fa-Ce-fer Co-fo-Sa-f as- Ma-fa- La-fas- Co-f on- Mi-fi-Go-fo/ E-fen Mi-fi Ca-fa-Ma-fa So-fo-Lo-fo Lla-fa-Me-fe Pa-fa-Ra-fa Ke-fe Te-fe De-fe Lo-fo Kie-fe-Re-f es-/ Pe-fe-Ro-fo Si-fi Tu-fu Kie-fe-Re-f es- Ke-fe Yo-fo Te-fe Rue- fe-Gue-fe/ No-fo Va-fa Su-fu-Ce-fe-De-Fe Po-forofo Ke-fe Yo-fo No-fo Le-fe Rue-fe-Go-fo A-fa Na-fa-Die-fe/'</p>
Verse 3	[Gomez1]	<p>pues hablando con la neta/ siempre se llega a algún acuerdo y no tener que hacer inventos/ no más pa´ darse besos/ cuando tu quieras simplemente me lo dices/ si se puedo bueno y si no pues te lo debo/ creo que así no anduviéramos con broncas/ viviendo cosas que sin querer provocas/ so que ondas nena que vas a hacer a hoy/ le hacemos como quieras y si no pos por Detroit/'</p>
	[Gomez2]	<p>esto es para las chicas pongan atención/ esta es su invitación pa que se salgan del calzon/ para las que tienen duda quien sabe y les guste/ lo que yo digo no es pa´ que se asusten/ es por si, si quieres jalar conmigo/ no tengas pena y quitate el abrigo/ aquí estoy yo/ listo para calentarte/ parece que me quedas como un guante/'</p>
Refrain	[Gomez1]	<p>Si-fi Tu-fu Kie-fe-Re-f es-/ Ha-fa-Ce-fer Co-fo-Sa-f as- Ma-fa- La-fas- Co-f on- Mi-fi-Go-fo/ E-fen Mi-fi Ca-fa-Ma-fa So-fo-Lo-fo Lla-fa Me-fe Pa-fa-Ra-fa Ke-fe Te-fe De-fe Lo-fo Kie-fe-Re-f es-/ Pe-fe-Ro-fo Si-fi Tu-fu Kie-fe-Re-f es- Ke-fe Yo-fo Te-fe Rue- fe-Gue-fe/ No-fo Va-fa Su-fu-Ce-fe-De-Fe Po-forofo Ke-fe Yo-fo No-fo Le-fe Rue-fe-Go-fo A-fa Na-fa-Die-fe/'</p>

#Nr.2#

Lil Rob
No soy de ti

Verse 1

[LR] you know ever since you've been gone/
 i find myself unable to sleep at night/
 to some people it's just another day/
 but the Lord knows down insida, i just don't feel right/
 love gets a hold on me, think I'm about to fall baby/
 but i can't let you see all the things you're doing to me/
 remember when you told me how you wanted to be free, and you left
 me/
 y te olvidaste de mi/
 what about me and all of my pain, times i thought i was going insane/
 calling your name, you're no where around, no where to be found/
 nobody cared, nobody was there it was just me sad and lonely, broken
 homey/
 i smile for my friends and cry later for you just like the oldie told me/
 remember how you treated me, you said you never needed me/
 spent all your time deceiving me, why couldn't you just believe in me/
 now all of my sueños are pesadillas/
 and i can't wake up from this state i mean i can't take the heartbreak
 again/
 what would happen if I took you in, i would lose and you would win
 again/
 you want your cake and eat it too, what would happen if i cheated you/
 gee i can only imagine all the things that i would be/
 i belonged to you but you never belonged to me, no soy de ti, no soy de
 ti/

Refrain

[Ralfi Pagan/Original]
 no soy de ti/
 tu no eres la mujer para mi/
 acuerdate que te fuiste/
 y te olvidaste de mi/

Verse 2

[LR] come a little closer, look at me, what do you see/
 the tracks of my tears because of you and wasted years/
 after all the times you lied to me/ all the fake tears you cried for me/
 now you wanna try to be/ something that you denied to be/
 reality didn't live up to my dream/ i never thought that you'd leave me/
 torture and sadness these things you left me, paired when i'm lonely/
 drives me insane, i'll never be the same as before you/
 girl i live for you, please say it isn't so/
 the one in love is always the last to know/
 remember when you'd write that fool up in the pin/
 and asked me if i cared and i said of course i did but you went and did it
 again/
 said he was just a friend, but then it was someone you went out to see/
 while i'm standing underneath this streetlamp wondering who is the girl
 for me/

i never knew that when you said "I love you" it was just for a little while/
 when we get married we'll have a big celebration/
 send invitations to all our friends and relations/
 that's what i wanted/ i wanted to make you my wife/
 but now i want you to stay out of my life(my life, my life)/

Refrain

[Ralfi Pagan/Original]

no soy de ti/
 tu no eres la mujer para mi/
 acuerdate que te fuiste/
 y te olvidaste de mi/

Verse 3

[LR]

everytime i find another love and try to settle down/
 and build my castle to the sky, you come and tear it down/
 i treated you like a queen, how come i didn't feel like a king/
 i told you if you lose me, that you would be losing a good thing/
 i'll always remember that day in September, cold as December/
 leaving behind a fool such as i, teary-eyed/
 i guess you had your mind made up, now you've got your fools mixed up/
 tore off our legs and throw them on the ground for me to pick up/
 that's the night you laughed at me, threw your little past at me/
 never thought i'd see the day that you would see the last of me/
 fears of losing you kept me holding on, but i got strong/
 you never know what you got until it's gone/
 cuando te quería, no me quisiste/
 cuando te fuiste, me dejaste triste y te reíste de mi/
 ain't it funny/ now you want me/
 vete con su hombre y olvidáte de mi/
 no soy de ti/

Refrain

[Ralfi Pagan/Original]

no soy de ti/
 tu no eres la mujer para mi/
 acuerdate que te fuiste/
 y te olvidaste de mi/

Abspann

[Ralfi Pagan/Original]

porque me dejaste?
 cuando menos lo esperaba,
 porque me dejaste?
 yo que todo a ti te daba,
 porque me dejaste?
 nunca te perdono por dejarme,
 porque me dejaste?
 solo con tristeza me dejaste,
 porque me dejaste?
 algun dia la pagaras
 porque me dejaste?
 el maldito dia que me dejaste

#Nr.3#

**Mellow Man Ace
Mentirosa**

Intro

[Chorus] ain't got nobody, baby.....baby

Verse 1

[MMA] check this out baby/
tenemos tremendo lio/
last night you didn't go/
a la casa de tu tio/

[Girl] ha?

[MMA] resulta ser, hey, you were at a party/
higher than the sky/
emborrachada de bacardi/

[Girl] no i wasn't/

[MMA] i bet you didn't know/
que conocia al cantinero/

[Girl] what?/

[MMA] he told me you were drinking/
and wasting my dinero/
talking about/
come in and enjoy/

what a women gives a hombre/

[Girl] but first of all see, i have to know your nombre/

[MMA] but i really wanna ask ya que si es verdad/

[Girl] would i lie?/

[MMA] and please por favor tell me la verdad/
because i really need to know, yeah/
necesito entender if you're gonna be a player/
or be my mu^her/
cause right now you're just a liar/
a straight mentirosa/

[Girl] who me?/

[MMA] today you tell me some^hn /
y manana e^h otra cosa/

Refrain

[Chorus] ain't got nobody, baby.....baby/

Verse 2

[MMA] i remember the day que tu me decia^h/
time and time again que tu me queria^h/

[Girl] i do/

[MMA] and at the time hey yo te creia/
porque no sabia that you were a relambia/
con fulanito y menganito, joseito y fernandito/
larry and joey y ven his brother chico/

[Girl] aha/

[MMA] mucho que frentera that's a straight skeezer/
si quiere^h un pedazito go^h her way/
cause she's a pleaser/
but i tell ya straight up porque brother me di de cuenta/
that on main street her cuerpo estaba a la venta/
now get some el que quiera/

- get some cualquiera/
 hey yo she don't care man/
 she's a tremenda fiera/
 yeah you're hot to trying how to get what i got/
 pero ya que te cono^hzco what i got i guess not/
 porque?/
 [Girl]
 [MMA] causeyou're just a mentirosa con tu lengua venenosa/
 today you tell me something y manana es otra cosa/
 Verse 3
 [MMA] girl, i can't believe it/
 you know/ my mother 's talking about me/
 my friends are talking about me/ not me/ about you/
 about me?/
 [Girl]
 [MMA] you're nothing but a skeezer/
 [Girl] a skeezer? don't be calling me no skeezer!/
 [MMA] tu tienes mucho flojera mami si, ah hah, la verdad/
 [Girl] ah hah, eso es lo que tu te crees/
 [MMA] i bet you go to church and you're scared to confess/
 [Girl] no, i do confess baby, i do confess/
 [MMA] ah hah, do you tell the truth, though?/
 [Girl] yeah i do/
 [MMA] yeah right/
 [Girl] do you?/
 [MMA] you're nothing but a skeezer/
 you know what?/
 i got some other stories to say about you/
 and it goes like this/
 Verse 4
 [MMA] un dia e^hstaba en tu casa y rⁱng there goes the phone/
 recogni^hste y diji^hste/
 [Girl] call me back/ i'm not alone/
 [MMA] el queria tu direccion/ yeah just your address/
 y antes que colga^hste i heard u say/
 [Girl] i'll wear a dress/
 [MMA] alabao que descarada is what ran through my mind/
 so i say lets go out tonight/ she says/
 [Girl] we go out all time/
 [MMA] oh, oh man!/
 ella no sabia that yo i knew her plan/
 de que iba a salir with that other man/
 so i told the girl in spanish/ i said hey ya me voy/
 pero porque?/
 [Girl]
 [MMA] 'cause you ain't treating me like i'm some sucker toy/
 'cause who needs you anyway/
 [Girl] i need you!/
 [MMA] con tu lengua venenosa/
 [Girl] no te vaya^h mellow, no te vaya^h! yo te necesito!/
 [MMA] today you tell me something y manana es ^jotra cosa/
 [Girl] tsk! but?!
 [MMA] mentirosa!/
 Refrain
 [Chorus] ain't got nobody/

#Nr.4#

Akwid
El Principio

Verse 1

[AKA Gómez] comenzando desde El Principio/
vine a los Estados Unidos,/
como mojado reconocido,/
ahí nos reunimos,/
los pocos que pasamos con hambre medio sufridos/
reconocer mi beneficio/
al edad de cinco años viviendo un edificio/
en un departamento sencillo/
perdido como una liebre entre la nieve/
eramos siete/
bueno, menos mi jefe/
no supo ser so mi jefa le dijo vete/
mis hermanos y mi carnala nadie supo nada/
mi jefa la que lloraba/
sin tener idea íbamos a clases/
extranjero hasta la madre haciendo pases/
gente desconocida/
hablaba en otra idioma la neta que yo me habria/
ni la menor idea de que se trata/
forzado a aprender sin saber lo que me falta/
uno que otro me extendió la mano/
paisano, resaltamos como grano/

Refrain

[AKA Gómez] you can take me out the hood/
((gesungen)) but you can't take the hood out of me/
'cause i'm 'a be where i come from/
i'm 'a be where i come from. si!/
(2x)

Verse 2

[Wikid Gómez] viviendo una mentira, con verguenza, confundido/
y no e^hs comprendido que aqui todos/
parecen ser paisanos/
equivocado, todos son extranos/
pensando que para todos era igual/
comiendo tacos de tortilla con sal/
me siento solo en lo obscuro/
lo mas que aprendo lo mas que torturo/
a copiar a ser igual que los demas/
hechando mentiras que mi madre no anda en bus/
escondo la verdad/
y poco a poco me doy cuenta que todo esta normal/
en la casa historia diferente/
pueda ser que hasta seamos parientes/
por nacidos aqui/ se creen gabachos/
y humillado quedo yo por ser del rancho/

Refrain

[AKA Gómez] you can take me out the hood/

((gesungen)) but you can't take the hood out of me/
'cause i'm 'a be where i come from/
i'm 'a be where i come from. si!/
(3x)

Verse 3

[AKA Gómez] me preguntan que quien soy yo/
de donde vengo/
con dos idiomas/
que es lo que pretendo/
iniciando los jales/
aprovechando y picudo como nopales/
yo no me quejo esta es mi pinche vida/
como mi jefa buscando la salida/
no soy politico tampoco menso/
nos han querido hechar desde el comienzo/
[Wikid Gómez] arrepentido porque mi personalidad es un engano/
y pasa ano tras ano y sin pensarlo una vez/
que estoy viviendo una vida al revez/
y se me quita el ignorante/
mande la vida falsa, a la chingada en un instante/
me pueden sacar del rancho a pasos/
pero a mi, el rancho no me lo sacan ni a madrazos/

Refrain

[AKA Gómez] you can take me out the hood/
((gesungen)) but you can't take the hood out of me/
'cause i'm 'a be where i come from/
i'm 'a be where i come from. si!/
(2x)

#Nr.6#

**Ms Krazie
I'm Dedicated**

Verse 1

[MK]

i'm dedicated to the one i love
 deja te cuento
 desde hace mucho tiempo que yo h´estado en el intento
 de poder sacar de mi una simple melodía
 que pueda repetir todo^h los hechos de mi vida
 cuando yo te conocí no te (*note*) mucha importancia
 pensé podría ser otro más bien y se acaba
 pero eso no pasó la vida iba lenta
 ahora que eres mío ya me siento yo completa
 mis padres no querían ni que yo me fijara
 mas ellos no entendian todas las rosas que me dabas
 eran para mí mucho mas que un detalle
 pues todo estaba escrito, esperandome en la calle
 me llevabas a la escuela y al final tu me sacabas
 juntos en el carro, mil besos que me dabas
 yo sabía que tu amor era un amor sincero
 y quería que tu fueras en mi vida el primero

Refrain

[Girl]

now i'm dedicated to all the moments with you
 you got me anxious for your love when your heart comes shinin´
 through
 boy, i'm dedicated to the special moments with you
 i just wanna let you know that i'm dedicated to you

Verse 2

[MK]

(...) you make me feel like the special one alli en tu vida
 that every night it's just me ¹who you wanna be by
 la vida es dura sin tu amor yo quiero confesarte
 que tu eres todo para mi, tu eres importante
 (*o le*) cause you know baby i want you
 esa es la neta te lo digo desde adentro it's all about you
 i don't care about them other fools trying to mac
 make up excuses to try to get back but it ain't like that
 ´cause, baby, you know what i wanted
 a crazy fool who love me for me and i love it
 te quiero, te amo, and i love it when you tell me what i mean to you
 and that you would never play me
 y eso es lo que quize y eso es lo que tengo
 una gran persona que me ama y es mi cielo
 i love you, baby, and i know you do the same
 i'm so anxious to live life with you, it's insane

Refrain

[CHORUS:]

now i'm dedicated to all the moments with you
 you got me anxious for your love when your heart comes shinin´
 through
 boy, i'm dedicated to the special moments with you
 i just wanna let you know that i'm dedicated to you

Verse 2

[MK]

break-up to make-up, but we don't need that
you hold it down for me and our familia
our baby girl, she loves you more than anything
and baby two, on the way, he 's your everything
i love to hear when you pull in from working
and i love it when you tell 'em that you're tookin'
our love is real and i know it was meant to be
to sleep with you every night, boy, it's heavenly
we have our ups and our downs but it's worth it
you got the key to my heart cause you've burned it
i wouldn't change you for any other person
'cause they don't have what you have, that's for certain
you've given me amor y respeto
one of the reasons por eso es que te quiero
just thought I'd let you know what you really mean to me
i'm dedicated to you, you're dedicated to me

Refrain

[CHORUS:]

now i'm dedicated to all the moments with you
you got me anxious for your love when your heart comes shinin'
through
boy, i'm dedicated to the special moments with you
i just wanna let you know that i'm dedicated to you
(2x)

#Nr.7#

Ms. Krazie
Chinga tu madre

Intro

[KM] [...]

Verse 1

[MK] i once thought i loved you, can't believe that i did/
 then you left/ went away/ so i did what i did/
 i can't believe it when they told me that they've seen you with
 somebody/
 who's the bitch/ let me at her/
 so you called up everybody/
 and you told them what to say/ 'cause i asked you for an alliby/
 and what chu think i'm stupid fool/ i'm not the one that's on your mind/
 now look at me/ why the fuck you tryna hide/
 i ain' about to waste my time on tha wordless homicide/
 i'm a put chu to the side/ and forget about it all/
 but before you go away/ let me tell you what i saw/
 so you look over your shoulder/ and everytime like your in town/
 and you' around with tha hoe and your girls i've seen around/
 can't chu run the rebound/ i've seen you walking wih her/
 now i don't know why you changed me for her/ that's a blur/
 ugly ass, piece of shit of a rat your dealing with/
 but fuck it/ i don't care/ i'm the one who's (*hating it*)

Refrain

[Woman] but i don't give a fuck about you/
 and if i ever did/ vale verga my reaction/
 i went through hell and back wih chu/
 seperated from reality/
 pues i don't think i can remember wut the fuck i saw en ti/
 now i don't give a fuck about chu/
 and if i ever did/ vale verga my reaction/
 i went through hell and back wih chu/
 seperated from reality/
 but now i'm gone/ chinga tu madre, guey/
 no creo en ti/

Verse 2

[MK] now your happy with her/ that's for a limited time/
 then my phone rings up and i's chu on the line/
 telling me que te perdone por a verme traicionado/
 que me quieres y me extrañas y que mucho me ha^h chorado/
 guarda te tus pinches cuentos/ i don't believe you/
 and maybe this time ill be the one to desceive you/
 fucken perro desgraciado/ vete mucho a la chingada/
 y gracias a ti/ ahora soy una malandra/
 whatchin', picking up vatos y dropping them al suelo/
 volviendo los adictos a tiner y al cemento/
 arancando con sus vidas como tu con la mia/
 yo que tanto te quería y tu que no me merecias/
 but fuck it/ ya lo hecho/ está hecho/
 and as i'm playing vatos/ stab 'n straight en tha pecho/
 that's right/ you heard it straight from the mistress of latino rap/

- and i´ma always treat you bad like that/
you fucken bitch, ese/
- Refrain
[Woman] but i don´t give a fuck about you/
and if i ever did/ vale verga my reaction/
i went through hell and back wih chu/
seperated from reality/
pues i don´t think i can remember wut the fuck i saw en ti/
now i don´t give a fuck about chu/
and if i ever did/ vale verga my reaction/
i went through hell and back wih chu/
seperated from reality/
but now i´m gone/ chinga tu madre, guey/
no creo en ti/
- Verse 3
[MK] ya no lloro por ti/
algun diaio me di cuenta que con lagrimas de sangre acabava casi
muerta/
ya mis manos mal tratadas llenas de sicatristes/
(...)una estúpida al ver como me fijes
ya vendrá ese día en que llegué ese amo´/
un vato firme pelóncito que no me cause el dolor/
tengo un vato loco que con migo se ecovike/
el que esté aqui con migo cuando yo lo nececite/
cruisin it on a sunday afternoon wih him/
until then do us apart/ i´ma be wih him/
ain´t no time wasted/ when we´re in between the sheets/
packing clips in between my tits to close his lips/
but a till that day comes/ i´ma always be your rider/
and still down for that clear white fog to take me higher/
y ya te dije my love was never your fucken toy/
so if you have something to say/ kiss your mouth homeboy/
- Refrain
[Woman] but i don´t give a fuck about you/
and if i ever did/ vale verga my reaction/
i went through hell and back wih you/
seperated from reality/
pues i don´t think i can remember what the fuck i saw en ti/
now i don´t give a fuck about you/
and if i ever did/ vale verga my reaction/
i went through hell and back wih you/
seperated from reality/
but now i´m gone/ chinga tu madre, guey/
no creo en ti/

#Nr.8#

Lil Rob
Mexican Gangster

Intro

[Man] ESE, CHOLO!
 [LR] orale, holmes, this is Lil' Rob/
 comin' after you from San Diego, Southern Califas/

Verse 1

[LR] mexican gangster, yeah that's the name of the jam/
 and it's to all those locos that like to gangbang/
 because I do it when I have to when it's every fuckin' week
 and always kickin it with my homies/
 but (*could swear*) they're always tweaking/
 but the only drug i use is marijuana/
 people tell me not to smoke it/
 but i'll smoke it if i wanna/
 'cause right now living in the fast lane/
 so tell me what's wrong with smoking a little bit of Mary Jane/
 and when i fight/ i fight mano a mano/
 porque simon i'm a down ass Chicano/
 i'll say it again i'm down for mine, ese/
 or laugh at chu if you need a shank over a cuete/
 and then i'll call you a chavala/
 as i rock over the jam in my '62 Impala/
 and if you shoot you better kill/
 'cause if you don't and you won't/
 but then i will/
 you won't rest in peace you'll rest in pain/
 why, because my mind clicks/
 to be insane in the brain/
 simon, i'm fuckin bad to the bone/
 and all i could say is don't fuck around, holmes/
 cause i'm a:/

Refrain

[Man] mexican gangster/
 [LR] simon, simon/
 [Man] mexican gangster/
 [LR] sixteen with a bullet/
 [Man] mexican gangster/
 [LR] born with tha what?/
 [Man] mexican gangster/ born with tha badness
 (2x)

Verse 2

[LR] kickin' that Cisco, smokin' and tokin' we heard a blast/
 you should 've seen how fast we jumped off all 'r ass/
 we ran outside/ just to check out what it was/
 it's a Mexicano thang/
 i ain't no Crip or Blood/
 dark in the garden so I couldn't see/
 though I looked to the light and i saw my primo/
 layin' there, moaning, that's all I hear/
 but right now Lil' Rob ain't got time to shed a tear/

we picked him up, we took him home and called the ambulance/
 those vatos fucked up good/
 ´cause now they're gambling with their lives/
 and it's about time they lose/
 never fuck with the vato in the Sureño blues/
 to the Mexicana Madre, let's pull a drive-by/
 so when we lose one, that's when they seem to lose about five/
 but we're not satisfied, holmes, until they all die/
 so, orale, let's jump in my lowride/
 dame las llaves i threw 'em in the ignition/
 orale now we're on another fuckin´ mission/
 turn on the radio on came the rollas/
 homeboys in the back loading up the pistolas/
 orale they're loaded/
 it's time to do it/
 i just got my drivers license ´cause i'm sixteen with a bullet/
 not alone, my homeboy's in his bomb/
 and to you puto's/ you won't last long/
 see i'm with my homies and all of them are packin´/
 you vatos fucked up now the shells will be stackin´/
 sixteen with a bullet pero bad to the bone/
 don't fuck around, holmes, ´cause i'm a:/

Refrain

[Man] mexican gangster/
 [LR] simon, simon/
 [Man] mexican gangster/
 [LR] sixteen with a bullet/
 [Man] mexican gangster/
 [LR] born with tha what?/
 [Man] mexican gangster/ born with tha badness

Verse 3

[LR] now as we're driving away/ i hear a youngster say/
 "yo Lil' Rob let me blow that mothafucker away"/
 i said "chale, jump out the ride"/
 he opened up the door and then he jumped outside/
 he said "orale", "arrato"/
 i said "hey we'll be back little vato"/
 so off we go to the other barrio/
 not cruising too fast we're always cruising slow/
 we saw somebody started running ´cause they took a glance/
 they didn't have time to shit their pants/
 take a look over there, damn, some fine hynas/
 too bad they're playing dice throwing their signs at us/
 but it's alright/ we're looking for the fool who shot my primo/
 cruisin´ slow and guess who we see so/
 we crept up in the bomba and took a look/
 so Lil' Rob said "que onda"/
 i said fuck it jumped out the bucked he had a bat/
 so he swung and so i duck and i saw his face/
 so i stuck it with a right, left, right/
 i let him suffer, holmes/
 and then i put the nine milli to his backbone/
 i said "hey mothafucker don't breathe/
 ´cause right now Lil' Rob really wants to see you bleed"/

i flipped him over put the gun between his eyes/
 i said "you fucked up once and i hope that's what chu realize/
 now how the fuck does it feel/
 you played at your own risk and now you found out I'm for real"/
 boom boom back in the raffla i'm reminiscing/
 with a tear in my eye 'cause it's my raza that i'm killing/
 looking at him dead in the face i shot him twice/
 now fuck that shit for sure will get 7-25 to life/
 but fuck that shit it's time to go home/
 no longer cruising sloaw i'm rushing to my canton/
 i'm thinking what my primo wanted me to do/
 you think he'd want me to serve life for a punk or two/
 or even cry over him for a couple of days/
 damn raza we've got to change those evil ways/
 though soy chingon cabron/
 like Al Capone always holding my own/
 walking alone in the S-D anger zone/
 simon bad to the bone/
 not the one to talk shit over the telephone/
 and San Diego is the place where all my homeboy's roam/
 and all i could say is don't fuck around, holmes/
 cause i'm a:/

Refrain

[Man] mexican gangster/
 [LR] simon, simon/
 [Man] mexican gangster/
 [LR] sixteen with a bullet/
 [Man] mexican gangster/
 [LR] born with tha what?/
 [Man] mexican gangster/ born with tha badness
 (3x)

[Man] Mexican Gangster/
 gangster gangster gangster
 ((Echo))

#Nr.9#

**Lil Rob
Sureño Blues**

Verse 1

[LR] i jump in my 1963 Chevrolet
 watch it lay, órale
 on the floor, en el suelo
 lifts me off the ground just like a leño,
 que no, simon, pack much power just like mi cuete
 tres cincuenta y siete
 you're all up in my mix, ese, ya vete
 before you get sliced and diced with the machete
 no te metas en lo que no te importa nota pinchi leva
 meet me wherever whenever 's clever
 ponle, homey, turn up the system
 i got the Sureño Blues rhythm
 ain't nothing quite like it, i like it
 something to bump to, get drunk to
 i'm down for smoking and drinking and deep thinking
 deep conversations gets me in like invitations
 imitations everywhere like a Dayton without a stamp
 but my shit's so tight when it comes out the speakers it gives you ear
 cramps
 perhaps you've met me, perhaps you've never had the pleasure
 it never rains in sunny Southern California, you homeboy
 never ever cross the wrong homeboy's path and expect to get the last
 laugh
 nuh-huh, not here
 you talk shit about me, but you refuse to look at yourself in the mirr´(or)
 peek a boo, disappear, and nobody want chu here
 surprised? i'm revived
 resurrected from this overdose of thoughts
 making my ears ring like gunshots
 fuck love it's all about the feria
 that's what makes this world go round
 you try not to believe that
 but that's the only feedback, i get from living life my way
 not a surfer, but i used to ride the crime waves
 used to live life sideways, wicked slick and sly ways
 driving thirty down tha highways
 and I still can't wait for fridays

[LR] hey homeboy
 [Man] what's up
 [LR] haven't chu heard the news?
 [Man] what's that?
 [LR] Lil' Rob got a brand new sound ese, called the Sureño blues, baby
 and this is how it gets down on the brownside of town
 Southern Califas style, homeboy, check it out
 simon
 [LR] now when i slip i dip and hit my switch three pumps to the front
 ((gesungen)) and hop the '63 down the calle

- [LR] drop it to the floor and watch it spark the fuck up
ponle
- Verse 2
- [LR] drop the top, watch the cops
time to go, keep it slow
´cause everybody knows it's not hard to spot a pelon
cruising an old Chevy convertible
it's incredible, serious, serio, all in your stereo
keep it original, imagine the video
goddamn that'd be bomb
everybody begging me to make my song three hours long
bubble up like a bong, it shouldn't belong
while the rest of you vatos keep talking shit about each other
going back and forth like ping pong, and that's wrong
say you're gonna do it, then do it
say you're gonna pull it, then pull it
got a point to prove ese, then prove it
what you waiting for homeboy, you ain't shit and i fucking knew it
walk down to the old liquor store
to grab me a bottle of that old funky wine
i'm gonna drink it all by myself
ain't nobody's business but mine
whew
- Verse 3
- [LR] catch me drinking funky wine down by the riverside
south, watch your fucking mouth or you'll be floating up the river
pescados having you for dinner
claiming that you're badder ´cause you're bigger
homeboy how the fuck you figure?
i'm chopped down trees and brought bigger enemies to their knees
so please, please, please
get gone with the breeze or gone with the wind, whichever one comes in
you remind me of the Wizard of Oz and that vato made of tin
no heart, don't start something you can't finish
´cause when it comes down to it i'm gonna meet business
and i'm in it to win it and you best believe i'll kill it
and i'll witness your quickness to your own fucking finish, ese
ponle
haha, Sureño blues
that's right, simon ese
that's how we put it down homeboy
get down, homey, get down
show ´em what Sureño blues is all about ese,
que no ´onle
that's right, haha
simon
that's my Sureño blues
get down ese, get down
get down, homey
haha, yeah, that's right
whew
that's my Sureño blues (8x)
haha, that's right, oh yeah
this is my, Sureño blues

#Nr.10#

**Delinquentes Habits
This is L.A.**

Intro

[Man] (...)

[Chorus] it wouldn't be L.A. without Mexicans

(4x)

Verse 1

[Ives] it's time to amount an enormous amount of muscle move in/

like 5th batalian while woofers gonna bring trouble/

que quieries a mia moving to make me a little somethin'/

won't catch me chasin' the dragon adrenelin got me pumpin'/

stop take a breath collect my thoughts/

release defenses and check senses, pull jacks in dope spots/

puff boom muthafucka i swirve and hit the center/

hit it silver star style while others afraid to enter/

bravery in the battle, homes, i ain't no doubt/

we stand alone usually we left the third click out/

that's why we moved on cause mental spirits was gettin' broken/

by some leech muthafuckas best kill 'em because we chokin'/

send a heat seeker to take a section of the industry/

no paranoia, you really think they feelin' me?/

i cut their finger from hand and cut their hand from wrist/

shit light another joint time to get lit/

Refrain

[Chorus] it wouldn't be L.A. without Mexicans

(8x)

Verse 2

[Kemo] now everybody checkin' the lingo you know i bringo/

[Man] strong arm tactics

[Kemo] represento fresco raw through the weso/

y digo trucha con tususia cuando entro con el latin lingo/

collecting masa across the map like Desperado steelo/

now you can bust and i can bust but who got that gold in they clutch?/

and I'm tremendo cuando prendo lenos down to the crutch/

so if we hittin' la botella then let's gulp it all down/

and if we hittin' yerba buena then let's smoke the whole pound/

the LowerEast back up in this muthakilla for realla/

los Delinquentes rifan todo Sur Califa/

nigga no need for hell (...) trigga if they figure (...)/

like freshing, my DNA is everlasting/

Refrain

[Chorus] it wouldn't be L.A. without Mexicans

(8x)

#Nr.11#

**Delinquent Habits
Return of the Tres**

- Intro (baile)
((Mariachi Sound gescracht))
- Verse 1
[Ives] es la vida quatro vete pistos pointed/
botella empty first ten rows anointed/
the fiesta's poppin and all fingers pointed/
Irie eyed vatos got the whole crowd jointed/
check in with Ives catch me squintin know why/
i came be let my word fly keep the gleam in your eye/
con mucho drum roll on time let the horn blow/
gas to the pedal like metal at a Korn show/
the rhyme rocka with a shit load of placas/
grab the mic and freak the rhythm till there's no more balas/
still mi palabras fade all boo's and ha ha/
that includes all who go sissy la la/
so do the cha cha rucca call me poppa/
huero came for action hun until mañana/
down for hi-hat crash and whiplash/
city nights bright lights and herb stash/
- Refrain
[Chorus] (baile)
((Mariachi Sound gescracht))
- Verse 2
[Kemo] que ondas mucho arriba las manos/
gavacho, moreno penetra tu barrio/
rolas that will rock back frente/
RRRRRR, Blexican esto pa' la gente/
like chanclaso deep like fregadaso/
still got the Coke and Rum and flex the brasos/
then I hit you from a different angle/
leg sweep cheap shot bird s(...) straight cops/
soy el twin pistollero guerrero don't be afraid of that/
matter of fact I got like ten thousand maniacs/
in the crowd on a very good night/
but keep it hype for a fraction of that to get the ferry like that/
chronica en el aire todos quieren vile/
plus my sick Latin sty'le/
quile chuecko as they come/
i could feel the drum don't know the words, well you can hum/
- Refrain
[Chorus] (baile)
((Mariachi Sound gescracht))
- Verse 3
[Kemo] oye muñeca ya mueve la cadera/
sobre el ritmo y las trompetas/
feel the beat kick hard como escopeta/
vatos on the prowl for the hoochie lookin fresca/
all you delincuentes vengan para en frente/

hazte para atras si tu eres muy decente/
´cause i'm chueco bent contact the hierba/
lo que será será cuando yo vuelva/
[Ives] a little sontin gets your eyes burnt head turnt/
pupils tight back stiff and your neck hurt and then you exert/
check the vibe who got more freaky than Ives/
i survive, dodging hootta trying to shoot i/
so i mueva smooth creep and crawl/
take out another batch let it thaw and lace y'all/
won't take fall this here is winner take all/
trick take a flick of the click here to face y'all/
Refrain
[Chorus] (*baile*)
(*(Mariachi Sound gescracht)*)

#Nr.12#

Juan Gotti
Fear no Evil

Intro

[JG] what's some matter wit'chu?
(you think I'm fucking crazy?)
 [Man] vivir por la raza, hohohio (2x)

Verse 1

[JG] padre nuestro/
 homeboy, get your head right/
 no te muevas/
 tumba puertas por libras de hierba/
 en la selva, what'chu call the jungle/
 is my struggle to hustle con muscle/
 get my change right, cause grin ain't no punk fool/
 i'm strap with the mack, and I packin el gap fool/
 only bangful cause i'm raised de Houston/
 i'm the top gun the pop one and drop one/
 padre nuestro que estas en los cielos/
 please show love to my brothers and perros/
 trapped in ghettos viviendo su vida/
 everyone praise pa' salirte un dia/
 sangre fria cold mother fucker/
 from the gutter, a mugger and gunner/
 straight disaster, yo jale no pasa/
 y'all boys know y'all can't fuck with my raza/

Refrain

[R. Spencer] fear no evil/
 my people/ amigo/
 they don't understand/ won't chu tell me/
 My people/ amigo/

Verse 2

[JG] oraciones, palabras de pobres/
 pa' pelones and sobres de entonces/
 no te nojes venimos de montes/
 serving coke es moviendo estos jales/
(core) keys Japanese on the market/
 please mi padre me cuidas mi madre/
 se conpadre matando no vale/
 i'm the pothead so drop dead con hambre/
 no me siente, that's cool you don't feel me/
 soy hispano that's down for his family/
 acting badly with pain in my cora/
 that's my right to find change in your bolsa/
 fuck a chota, i still gotta eat fool/
 right or wrong if your brown they gonna get chu/
 no me aguito chunk duce in your sobres/
 it's my pain, it's my life, mis dolores/

Refrain

[R. Spencer] fear no evil/
 my people/ amigo/
 they don't understand/ won't chu tell me/

My people/ amigo/

Verse 3

[South Park Mexican]

tengo hambre igual que el tigre/
say Juan Gotti let ´em know quien sigue/
todos firmen no se que decirte/
but your bitch on my nuts like some chicle/
on the streets selling diamonds and nicles/
stay strapped homeboy no te aguitas/
quick reflex S to the P Mex/
make you hoes extinct like the T-Rex/
i'm an animal gun packing illegal/
con Corona y Limon pero sin sal/
La La Na Na Na Na Na/
don't trip asi se va/
i'm high i can't explain/
i'm standing in the rain/
this song was made from pain/
so here we go again/

Refrain

[R. Spencer]

fear no evil/
my people/ amigo/
they don't understand/ won't chu tell me/
My people/ amigo/
(2x)

#Nr.13#

Ms. Krazie
Los Reyes Urbanos

Intro

[MK] Ms. Krazie for (...) raza making moves/
tryna be somebody in this rap game/
y a mis perros de la linea bien centrados controlando el escenario/
Urban Kings, Lady of Rage, en tu estereo/

Verse 1

[MK] desde el comienzo los pies fijos en la tierra/
siempre a continuar lo que empeze por vez primera/
influencia de mi padre, sonidos de la calle/
actitud de marta pues a mi nada me falta/
casi ocho anos en la lucha mil sorpresas/
cuatro de la mañana rompiendome la cabeza/
la vida de una artista en busca de una disquera/
y si te crees de marcharte, volviste una culera/
estava por suerte, te toca si te toca/
a.k.a. Ms.Krazie pero en español Ms.Loca/
me comprendes Mendez porque así son mis días/
tributo a los grandes con machete que querias?
feria pa´ l´estudio que si fotografias/
checa lo que firmas porque son las tonterias/
no te cuesta nada informarte del negocio/
los primeros en chingarte siempre son los tales socios/

Refrain

[MK] este es para todos mis soldados/
todos mis guerrilleros mexicanos, mis hermanos/
y desde California con el sueño americano/
una rima en la cabeza y el micrófono en la mano/
este es para todos mis soldados/
todos mis guerrilleros mexicanos, mis hermanos/
y desde California con el sueño americano sueño/
este es dedicada para mis Reyes Urbanos/

Verse 2

[MK] cuando se llegue el tiempo, listos pa´ la batalla/
listas con mis gueyas no te pases de la raya/
vienen desde lejos, i don't know where they came from/
ready to attack on the serio puro redrum/
this is for the gente that's been down for this ^{sch}ruca/
lore with them (*jaló*) wrapped up with the fooska/
i always kepted it real no matter what the situation/
you talk shit, you handle it/ here comes retaliation/
“it´s a must if you fuck with us” dicen los homies/
so if you see me on street don't act like you don't know me/
because i handle mine with them wicked ways/
i bets your mom don't wanna know why your lost for days/
but anyway show love and continue with them gadgets/
porque de uno por uno taxing all them fucking fagets/
aqui representando mi familia de la calle/
con los que escupo versos y comienzo mi desmadre/

Refrain

[CHORUS] este es para todos mis soldados/
 todos mis guerrilleros mexicanos, mis hermanos/
 y desde California con el sueño americano/
 una rima en la cabeza y el micrófono en la mano/
 este es para todos mis soldados/
 todos mis guerrilleros mexicanos, mis hermanos/
 y desde California con el sueño americano sueño/
 este es dedicada para mis Reyes Urbanos/

Verse 3

[MK] el escuadron ya esta aqui, los traigo marchando lento/
 cada vez que llegan ven temblar el pavimento/
 alto en el micro represento mi bandera/
 verde, blanco y rojo, orgullosa de mi tierra/
 respeta ya tu sabes que yo vengo con realeza/
 todo lo que hago viene por naturaleza/
 from the Urban Kings, this is the Reyna Urbana/
 tengo a mis fieles seguidores, pues yo no soy tan mala/
 i put it down Brown is Beautiful/
 [Woman] on the serio side/
 and i'm a show you how my perros staying high Till I Die/
 soy mexicana and i'm showing love to everybody/
 and to my upcoming rappers keep on making steady money/

Refrain

[CHORUS] este es para todos mis soldados/
 todos mis guerrilleros mexicanos, mis hermanos/
 y desde California con el sueño americano/
 una rima en la cabeza y el micrófono en la mano/
 este es para todos mis soldados/
 todos mis guerrilleros mexicanos, mis hermanos/
 y desde California con el sueño americano sueño/
 este es dedicada para mis Reyes Urbanos/

#Nr.14#

**Molotov
Gimme tha power**

Verse 1

[M1] la policia te esta extorcionando
 [Man] dinero/
 [M1] pero ellos viven de lo que tu estas pagando
 y si te tratan como a un delincuente
 [Man] ladrón/
 [M1] no es tu culpa, dale gracias al regente
 que arrancará el problema da raíz/
 y cambiar al gobierno de nuestro pais/
 a la gente que esta en la burocracia/
 a esa gente que le gustan las migajas/
 yo por eso me quejo y me quejo/
 porque aqui es donde vivo/
 yo ya no soy un pen... ((verzerrt))/
 que no watchas los puestos del gobierno/
 hay personas que se están enriqueciendo/
 [M2] gente que vive en la pobreza/
 nadie hace nada porque a nadie le interesas/
 la gente de arriba te detesta/
 hay mas gente que quiere que caigan sus cabezas/
 si le das mas poder al poder/
 mas duro te van a venir a co... ((verzerrt))/
 [M3] porque fuimos potencia mundial/
 somos pobres nos manejan mal/

Refrain

[Chorus] dame dame dame dame todo el power
 para que te demos en la ma... ((verzerrt))/
 gimme gimme gimme gimme todo el poder
 so i can come around to jo... ((verzerrt))/
 (2x)
 damele damele damele damele todo el poder/
 damele damele damele damele todo el power/
 (2x)
 [M1] así es, ohhh ((verzerrt))/
 Verse 2

[M1] porque no nacimos donde no hay que comer/
 no hay porque preguntarnos:
 [All] "como le vamos a hacer?"
 [M1] si nos gritan como a unos gu... ((verzerrt))/
 no lo somos
 [All] Viva México, cabrones/
 [M1] si se sienta el power mexicano/
 que sienta todos juntos como hermanos/
 porque somos mas/ jalamos mas parejo/
 porque estan siguiendo a una bola de pen... ((verzerrt))/
 que los llevan por donde les conviene/
 y es nuestro sudor lo que los mantiene/
 los mantiene comiendo pan caliente/
 ese pan, es el pan de nuestra gente/

Refrain

[Chorus] dame dame dame dame todo el power
para que te demos en la ma... ((verzerrt))/
gimme gimme gimme gimme todo el poder
so i can come around to jo... ((verzerrt))/
(4x)

[Chorus] dame dame dame dame el poder/
dame dame dame dame todo el power/
(2x)

[All] el pueblo unido jamas sera vencido/
(...)

[Chorus] dame dame dame dame el poder/
dame dame dame dame todo el power/
(3x)

#Nr.15#

**Delinquent Habits
Tres Delinquentes**

Intro [...]

Verse 1

 [Ives] i flex my brasos hard core down for the clicka'/

 who's that emanating funk through the speaka'/

 bass gets to thumpin' ruckas get to pumpin'/

 who's that rockin' got the party start jumpin'/

 blastin' through hah no need for the booyaa/

 right hammer with the one knuckle eye-shot through ya/

 step to the crowd i feel the strain'/

 throw chingasos in the mosh pit feel the pain/

 so don't get in my way baby/

 because the huero loco came in here to play baby/

 my shit will pump up this jam hot damn it's the baddest/

 tres Delinquentes step into the madness/

Refrain

 [Chorus] get funk it (6x)

 ((Mariachi Sound gescracht))

Verse 2

 [O.G. Style] que ondas muchacho i vienes te miro/

 si me tries bronca me enloco deatiro/

 me paro te tumbo no es tu rumbo/

 y con el lingo talvez te confundo/

 [Kemo] oh shit it's the attack of the five foot ten/

 the blaxican once again with the cocked hair pin/

 as I emerge from the depths of the realm my son/

 i got the black gat fat track coke and rum/

 otra vez ya lo vez and the crew somos tres/

 one blaxican on the squad you don't test/

 hittin' hard like an Aztec swift like a Zulu/

 that's what it's like with a palm shot through you/

 my mannerism mild still the punks get piled/

 my number one assassin flips the mad funk styles/

 me I play the back role but I'm delinquente/

 this is how I freak it when I'm speaking to the gente/

Refrain

 [Chorus] get funk it (6x)/ entro la gente (4x)

 ((Mariachi Sound gescracht))

Verse 3

 [Kemo] whatcha trucha calmate escucha/

 somos delinquentes tu no quieres lucha/

 ut we freak it this way seguisendo rey/

 O.G. freaks the beat the mariachis play/

 [Ives] fade it in with snare from ASR-10/

 producer mas mejor it's O.G. Style again/

 freak it bump it bass out the caro/

 O.G. he's got more BOOM BOOM than charo/

 third of tres brings cuts to your face bro/

 hold down the needle with a penny or a peso/

 see all our style used to create/ with

[alle] one turntable and a broken 808/
((verzerrt))

Refrain

[Chorus] get funk it (6x)/ entro la gente (7x)
((Mariachi Sound gescracht))

#Nr.16#

Delinquent Habits
Southern accent

Verse 1

[Ives] sure as the hurra smoke buddha after searchin your ride/
 ure as you ain't even trippin cause they lettin you slide/
 i'm gonna let you feel what's within Ives/
 why don't you listen if you trippin I ain't bablin high/
 of course I show nuff 'cause people count on me/
 i've worn Adidas on the same stage as D.M.C/
 i smoke nugs flown magic rugs hung with thugs/
 show love if this here's dove you dreamed of/
 add 1 plus 2 somos tres fillin the place/
 with a cold style funky to death use a space/
 only skin that won't be tatted will be my face/
 and i'll be ridin my life to the death at own pace/
 good luck, long life blessed senses walk in the light/
 absorbin positive tonight me know me won't lose fight/
 so kick bad thoughts fuera, fiestas en fuego/
 rolas for your cara, funky like de-e-oh...

Refrain

[Kemo] when we step into the place y'all
 [Chorus] know what's happening
 [Kemo] ain't nobody trippin on the
 [Chorus] southern accent
 [Kemo] hour and a quarter we
 [Chorus] rock the mic
 [Kemo] south of the border like
 [Chorus] is that alright?
 (2x)

Verse 2

[Kemo] now i've been all around the world Japan to Amsterdam
 Argentina Uruguay Chile Brazil and still
 i stay paid value every dollar made/
 i'm emergin' from the depths of the realm where I've stayed/
 cuando entro entro chueco y ya te dije me conocen/
 El Delincuente que no repite tumbo casa/
 deajo testigo sin hiridos para que cuenten toda la historia en su gloria/
 tres chosen tres hostin tres scorchin mic's/
 with some SL 12's in abundance/
 the one armed bandit with the lyrical air raids/
 bombas rolas can you maintain?/
 smoked filled pits no glamour no glitz/
 got the funky Latin grammar over funky Latin hits/
 everytime i spit surely the crowd is gettin lit/
 yes y'all stand tall and losen bricks on the wall/

Refrain

[Kemo] when we step into the place y'all
 [Chorus] know what's happening
 [Kemo] ain't nobody trippin on the
 [Chorus] southern accent
 [Kemo] hour and a quarter we

[Chorus] rock the mic
 [Kemo] south of the border like
 [Chorus] is that alright?
 (2x)

Verse 3

[Ives] i just wanna little sontin to light/
 it's a good night tonight for y'all avoid fight/
 please take what i'm sayin' in tight and feel right/
 chinky eyed and high givin' 'em feelin' a new sight/
 now that eyes ain't blind i'm gon help find/
 a way to put y'all mind in time to feel mine/
 [Kemo] i hit the stage sportin' sneakers, chelas and guayaberas/
 cualquiera que quiera D.H. does it better for chedder forever/
 gueras in the front, chonies wetter and wetter/
 tranquilo take my time on every word to the letter/
 that little lush, kind a blush everytime that i bust/
 and later on she wantin' papi for the way that i thrust/
 [Ives] so go ahead and dawn armor/
 hit you with the good karma/
 breaka breaka Mr. Police me no want drama/
 don't want no loud bangs, palos or cold shanks/
 keep away me with them, wrist chains and cell clanks/

Refrain

[Kemo] when we step into the place y'all
 [Chorus] know what's happening
 [Kemo] ain't nobody trippin on the
 [Chorus] southern accent
 [Kemo] hour and a quarter we
 [Chorus] rock the mic
 [Kemo] south of the border like
 [Chorus] is that alright?
 (2x)

#Nr.17#

**Kid Frost
La Raza**

Intro [Man]

okay (4x)
((lautes Rufen))

Verse 1

[KF]

q-vo, aqui estoy, MC Kid Frost/
 yo soy jefe, matón, yes the Big Boss/
 my cuete's loaded, it's full of valas/
 i put it in your face and you won't say nada/
 vatos, cholos, you call us what you will/
 you say we are assassins and we are sent to kill/
 it's in my blood to be an aztec warrior/
 go to any extreme and hold no barriers/
 chicano and i'm brown and i'm proud/
 guantes, chingazos, simon tu sabes, get down/
 right now, in the dirt/
 what's the matter? you afraid you're gonna get hurt? /
 i'm with my homeboys, my camaradas/
 kicking back (...), y pa' mi no vale nada/
 yo soy chingón ese, like Al Capone ese/
 controlo a todos solo never try to swept me/
 some of you don't know what's happening que pasa/
 it's not for you anyway, cause this is for the raza/

Refrain

[KF]

this for the raza, raza/
 this for the raza/

Verse 2

[KF]

the form i'm speaking is known as calo/
 y sabes que, loco? yo soy muy malo/
 tu no sabes nada y yo vienes halo/
 been hit in the head too many times with the palos/
 still you trying to act cool, but you should know/
 you're so cool that i'm a call you a culo/
 you're just a peewee, you can't get it ever/
 you're a leva/
 your own varrio doesn't back you up/
 they just look at your ass and call you a poolbutt/
 and so i look and i laugh and say que pasa/
 hmh, yeah, this is for the raza/

Refrain

[KF]

raza/

Verse 3

[KF]

cruising in the calle, headed for the volo/
 no want to go with me, so I had to go solo/
 and when I go out alone I'm packed/
 i touch all that chavalas when they know that I'm strapped/
 everytime that I pack my piece/
 i pull it out quick all the nonsense disease/
 just like the song when you're eighteen with a bullet/
 got my finger on a trigger, I'm not afraid to pull it/
 if it gets out of hand I know some mafiosos/

quick to pull out cuetes on some stupid ass baboso/
sitting there wondering what's happened, que pasa/
yeah, this is for the raza/

Refrain

[KF]

this for the raza/
this for the raza, ((Pause)) raza/

#Nr.19#

**Ms. Krazie
Baby Angels**

Refrain

[Girl]

you know that i love you, your my baby angels/
 always thinking of you, your my baby angels/
 put no one above you, your my baby angels/
 give you all my world, won't stop loving you, loving you, loving you/

Verse 1

[MK]

i was blessed to have you come in to mi vida/
 now i can't imagine life without you/
 i couldn't breathe without you/
 your the one to keep me going keep my heart beating/
 keep me looking up, appreciate what i've been giving/
 laying down and i looking at your little faces/
 i don't have to wonder, i know this is where my place is/
 gotta a lot of love to give but it's all yours/
 writing you a million songs, so you will know
 just how much you mean to me/ no matter what, if your good or bad/
 and when your happy or sad/
 listen my baby angels, mis angeles del cielo/
 las quiero con mi vida y mis palabras les entrego/
 lagrimas que salen de mis ojos mientras canto/
 es para que no olviden su mama las quiere tanto/
 si algun dia yo les llego a faltar, quiero que sepan/
 perdonen por los gritos, los reganos y tristezas/

Refrain

[Girl]

you know that i love you, your my baby angels/
 always thinking of you, your my baby angels/
 put no one above you, your my baby angels/
 give you all my world, won't stop loving you, loving you, loving you/

Verse 2

[MK]

siempre yo quise darles todo lo que yo pude/
 buscando un buen futuro me fui y no fue por costumbre/
 recuerdo mi salida sus tristes caritas/
 alsando sus brasitos y vacias sus manitas/
 "Mama donde vas porque nos quieres dejar solas/
 a caso no nos quieres ya?"/
 la verdad es que las amo mas que a mi propia vida/
 les daria mi corazon antes de hacerles esa herida/
 son parte de mi ser, estan en mi propia alma/
 y es por ustedes dos que todavia mantengo calma/
 me ayudan a pasar la vida mucho mas facil/
 hacer mas fuerte cuando por dentro vivo fragil/
 y cuando el mundo entero se viene contra mi/
 las tengo ahi conmigo para hacerme sonreir/
 me hace sentir que vale la pena seguir viviendo/
 y prefiero estar despierta con los bienes que yo tengo/

Refrain

[Girl]

you know that i love you, your my baby angels/
 always thinking of you, your my baby angels/
 put no one above you, your my baby angels/

give you all my world, won't stop loving you, loving you, loving you/
Verse 3
[MK] a mi chiquita, nenita, mi baby valuguita/
eres una chulada y cada día estas mas bonita/
esos ojasos son reflejos de dios, refle^{sch}os de amor/
llenos de ternura en el invierno son calor/
para mi, mi Alessandra, belleza concentrada/
toda una princesa, realeza dorada/
mi morenita, mi reina, mi dueña/
Cassandra, "Mommy's Little Girl", esa te encanta/
my melody, mis ganas para seguirle dando
my drive to succeed in this world es tu llanto/
e prometido darte todo lo que a mi nunca me dieron/
y eso es todo lo que quiero/
my little lady, my boss, little crazy, my baby/
you know you always have amaze me/
love you mijas more than the moon loves the sky/
if i was happy you were the only reasons why/
Refrain
[Girl] you know that i love you, your my baby angels/
always thinking of you, your my baby angels/
put no one above you, your my baby angels/
give you all my world, won't stop loving you, loving you, loving you/

#Nr.20#

Juan Gotti
Mira lo que pasa

Intro

[Man] (...) ((verzerrt))
 [Band] (...) que no me hace olvidar
 y me siento como un cobarde
 y hasta me pongo a llorar
 [JG] its goin' down
 me entiendes

Refrain

[All] mira lo que pasa
 when your messin' with my raza
 [Man] ya get close i'll get your casa
 [All] mira lo que pasa
 when you kill me and my raza
 [Man] 'cause you hoes no tienen chansa
 (2x)

Verse 1

[JG] viven the vatos ramo^h
 bustin' on two soldados
 crimen a piano
 vamos Mexicanos y Hispanos
 hittin' them like granoso
 escucha a los dos babosos
 whatchin' the maricones, haters, suckers, and chingosos
 es la rocha tu vida
 do you feel thi embidia?
 no hay, no hay salida
 when you'r hooked on the liña
 echale ondo al paro
 porque cargas el palo
 steelin' from your own familia
 now you jackin the carros
 rollin', i'm drivin'
 whatchin' the raza go robbin'
 got the bullet revolving 'cause i'm solvin' the problem
 te envenenan la pena
 si te ponen te truenan
 es la vida en la pinta
 when you movin' arena
 so you up in your ride
 whatchin' hard from the jura
 'cause your blown on a toce
 y transportas la pura
 es lo que pasa en el dia
 está dura la vida
 keep my hand on my heata
 pack a clap for la cita
 day, (...) ((verzerrt)) arranque
 hay tensión en mi tanque
 whatchin the markas en placas

feelin' like Pedro Infante
while my ladie and baby are livin' hard in the mundo
my Mercedes is faded
and i'm missing my gordo
me lo envarro en el pecho
animal mi derecho
hay muy pocos de pesos
y no pagan el techo
Mexicano came up
hittin' hard on these licks
treating haters like chicks
they had me jackin' real quick

Refrain

[Chorus] mira lo que pasa
when your messin' with my raza
[Man] ya get close i'll get your casa
[Chorus] mira lo que pasa
when you kill me and my raza
[Man] 'cause you hoes no tienen chansa
(2x)

#Nr.21#

Ms. Krazie ft. Sleepy Loca
Mas vale sola

Intro

[MK] pinches viejas, culeras y vatos valen madre/
hablando nada mas porque tienen osicos/
a la chingada con todo queriendo ser como estas locas en el micro/

Refrain

[MK] mas vale sola que mal acompañada/
[Sleepy Loca] me mantengo loca while i'm smokin' marijuana/
[MK] say fuck a bitch 'cause they all the same/
[SL] you know, i don't play no games/
[MK] put this hoes to shame/
mas vale sola que mal acompañada/
[SL] me mantengo loca while i'm smokin' marijuana/
[MK] im dealin' business like a brown soldada and when we're out doin' our
thing/
[SL] bitch, you ain't doing nada/

Verse 1

[MK] mas vale sola que mal acompañada/
no ando con amistades es que un minuto dan la espalda/
they say got your back when they ain't doing nada/
y rapido se apuntan when they smell that marijuana/
chavalas/
[SL] quickly try and say when they needed clear su nombre/
[MK] they don't even know you when you got it down y pobre/
sobres/
[SL] have been through it all cause i've seen it/
[MK] see it then i call it/ talk about you probably/
les abristes el osico y ahí andas de mitotero/
deja te agarro solo pa dejarte otro abujero/
chale/
[SL] talk about me dale/ sigue con los homies pa dejarte ya sin madre/
[MK] me vale/
[SL] estoy loca que no es lo que dijistes que ya se te olvido los nombres que
[MK] tu me pusistes/
[SL] carajo/
[MK] si quieres, deja te lo recuerdo crazy ass bitch que no, no voy al suelo/

Refrain

[MK] mas vale sola que mal acompañada/
[SL] me mantengo loca while i'm smokin' marijuana/
[MK] say fuck a bitch 'cause they all the same/
[SL] you know, i don't play no games/
[MK] put this hoes to shame/
mas vale sola que mal acompañada/
[SL] me mantengo loca while i'm smokin' marijuana/
[MK] im dealin' business like a brown soldada and when we're out doin' our
thing/
[SL] bitch, you ain't doing nada/

Verse 2

[MK] y tu que miras aquí a la Ms.Krazie callin' nombres/
no sé porque te espantas chales/ we were never homies/

- o a caso te dije que anduvieras platicando/
 cosas de mi vida anduvieras divulgando/
 so what, si tengo lo que tu siempre soñastes/
 spending all your vida watchin´ mine te la rayastes/
 [SL] Gracias
 [MK] querido público aqui les presento a la jefa de jefas, eh Ms.Krazie
 represento/
 les cuento i got too many rucas on my caso/
 vatos tambien pero ellos mas por mi placaso/
 they wanna know how krazie i get and if i regret/
 a night with them alone/ fuck that mi vato es ((Auslassung))/
 so ask him pinche bola de ratas andantes/
 you know what, mejor chingen a su puta madre/
 ´cause fuck that and what anybody gotta say/
 nomas no andes ^{ch}llorando when i come out to play, que no?/
 Refrain
 [MK] mas vale sola que mal acompañada/
 [SL] me mantengo loca while i´m smokin´ marijuana/
 [MK] say fuck a bitch ´cause they all the same/
 [SL] you know, i don´t play no games/
 [MK] put this hoes to shame/
 mas vale sola que mal acompañada/
 [SL] me mantengo loca while i´m smokin´ marijuana/
 [MK] im dealin´ business like a brown soldada and when we're out doin´ our
 thing/
 [SL] bitch, you ain´t doing nada/
 Verse 3
 [SL] too many motherfuckers que se meten en mi vida/
 moviendo mucho osico que se limpien la saliva/
 te enseño quien es loca and you know you got it coming/
 de tanto los putasoz de your face is what im numming/
 see me better feel me cause i´m losing my paciencia/
 ya no tengo amigos/ you can play me for a mensa/
 seen to many fools tryna break the fucking rules/
 disque son mis pinches homies but they rather see me lose/
 man fuck that y por eso ando sola/
 me miras diferente porque soy yo una chola
 del barrio contrario a todas las demas/
 si te cruzo en mi camino no te dejo yo empaz/
 soy capaz de lo peor y eso es enserio/
 te rumbo yo los cielos y te subo el infierno/
 y eso te pasa por meterme en tus chismes/
 te acabo regulando y siguo ^haciendo business/
 Refrain
 [MK] mas vale sola que mal acompañada/
 [SL] me mantengo loca while i´m smokin´ marijuana/
 [MK] say fuck a bitch ´cause they all the same/
 [SL] you know, i don´t play no games/
 [MK] put this hoes to shame/
 mas vale sola que mal acompañada/
 [SL] me mantengo loca while i´m smokin´ marijuana/
 [MK] im dealin´ business like a brown soldada and when we're out doin´ our
 thing/
 [SL] bitch, you ain´t doing nada/

#Nr.22#

**The Game
Spanglish**

Intro ((Frauen lachen))

Verse 1

[The Game] buenos dias maricones
vamonos!

picture me stuck inside this mind of a loco matador
bout' to comit suicide behind that project door.
la vida loca, mi familia, esta coca
dony fuck around with no snitchmayates,
i got they bitch ass in check the cuete en tu cabeza
a spanish made better come and clean
the fuckin' mess up
gangsta, it ain't about where you from its where you wear your gun

[Girl] ay, vienen disparas

[The Game] let'em come
see i never told Dre I was disconnected

[Man] viva Mexico

[The Game] and get your ribs dissected
es muy pandillero en mi blanco camaro
feel these buck shots to your souls with these sparose
the devil con permizo diablo
you saw the Lamborghini up, escapo, Pablo
get them from Durango send them to Chicago
the ese's dont fuck with niggas see i know

Refrain

[Chorus] voy a vivir Aqui
voy a nacer Aqui
hasta la muerte
hasta la muerte (2x)
Mi amor

Verse 2

[The Game] ven aqui mami, pass a nigga a Corona
Yyo soy El Rey de fuckin' California

[Girl] eres juego

[The Game] tu eres muy bonita, te extraño my Senorita
me is the negro Vicente Fernandez
mi Cuarenta Y Cinco, I need you to understand this
California aint' no coutry for old men
muy grande, sangre, ridin' on chrome rims
translation the sound of Deuce Deuce's
mirando en la esquina, St Lucas
i'm bout' to lose it holmes, Espera
escribo Los Angeles en mi cara
time to bring back my old Impala
keep the 40 in the dash for them Eric Estrada's
tu got pajaros then holla'
cause we pitch white balls like

Refrain

[Chorus] voy a vivir Aqui
 voy a nacer Aqui
 hasta la muerte
 hasta la muerte (2x)
 Mi amor

Verse 3

[Girl] Estupido, pendejo
 Idiota, te odio
 Porque no me quisistes?

[The Game] You know I Love you
 I aint' goin know where

[Hyna] Pendejo, estupido olvidate de mi
 Porque no me quisistes?

[The Game] Thats not what i said

[Hyna] Te odio
 Pendejo, estupido

[The Game] Te extraño

[Hyna] Perro, inbecil

[The Game] This is my city, I'm the California what New York is to Diddy and
 Compton is
 mi casa
 Adios mijos, mi pecho frio
 Drug deala fo life, take me to da kilos
 Muy mota mixed with the coca
 Spanish stand in ridin' shotgun, she loca
 (Callate la boca)
 She's my "El Pollo Loca"
 And the day I die she kno to bury me en roja

Refrain

[Chorus] voy a vivir Aqui
 voy a nacer Aqui
 hasta la muerte
 hasta la muerte (2x)
 Mi amor

VII Verzeichnis Chicano Rapper

254
2 Cent Associates
24/7 Hustlaz
2Mex
2nd State
5th Battalion
707 Hustlers
805 Locos
A.L.T.
Afaze from Las Vegas
Akwid (Los Angeles, CA)
Aztec Tribe (San Diego, CA)
Azteca
Aztech
Aztlan Nation
Aztlan Underground
Baby Bash (Vallejo, CA)
Benny Loco
Big Lokote (Hi-Power)
Bluntmaster C from San Antonio, Texas
B-Real (Cypress Hill)
Brown Factor aka Chicano Conspiracy
(San José, CA)
Brown Intentions
Brown Pride
Brown Town Looters
Brown Tribe (Texas)
Brown Underground
Brownside (South Central, CA)
BSA (Brown Skin Artists)
Burque Style
Cali Life Style
Candyman
Capone (Austin, TX)
C-Blunt
Central Coast Clique
Chingo Bling (Houston, TX)
Chocstilli aka El Rey
Clika One
Conejo (West Los Angeles, CA)
Crooked Stilo
Cuete Yeska (Wicked Minds)
Cypress Hill
Darkroom Familia
Defkon Unit
Delinquent Habits
Diamonique
DJ Ace
DJ Ralph M the Mexican from Funk
D-Lyrical
Don Cisco
Down 2 Be Brown
Down AKA Kilo (Oxnard, CA)
Down for the Brown
Down Forever
DTTX (Lighter Shade of Brown)
Duende (Las Vegas, NV)
Dyablo (San Diego, CA)
Dynamic Lo
Earthquake Institute
East Side Ghetto
Eddie Montelongo
El Capone
El Matador
El Nuevo Xol
Enhanced Vision Project
Ese Ceazah
Ese Lil Joker
Espanto
Estilo Sureño
Fade Dawg
Fifth Sun* Filero

Frontline Officials	Lil Demon
Funky Aztecs	Lil Dopey
Funky Minoriteez	Lil Dreamer
G Fellas	Lil J. Barrios
Grimm	Lil Menace (Huntington Park, CA)
Hit Squad	Lil One
Ikeman	Lil Puppet
Illegal Amigos	Lil Rob (San Diego, CA)
J.V.	Lil Russ
Jae-P	Lil Sancho (San Diego, CA)
Jonny Z	Lil Tweety
Juan Gotti	Lil Villain
Junebug	Los Marijuanos
Junebug Slim	Los Tumbados
Juvenile Style	Lost Prophets
K.C.P. Boys	Lost Tribe
KC Smooth	Low G
Kid Frost (East L.A.)	Lucky
Kinto Sol	Lyrical Asasinz Clique
Knight Owl (San Diego, CA)	M.C. Blvd.
Krazy Race	M.C. Man
L.A. Dopester	Mad One
L.S.D.	Madogg
La Paz	Malo Mac
La Sinfonia	Malo Sneeks
Latin Embassy	Malow Mac
Latin Circle	Malverde
Latin Gambinos	Manda Lokz
Latin Prince	MC Magic (of NB Ridaz)
Latino Velvet Clique	MCG - Mexicans Covering Ground
Lawless	Merciless
Lethal Assassins Clique	Midnightdreamer aka MKD
Lifestyl	Mista Hogg
Lighter Shade of Brown (CA)	Mister D
Lil Bing	Monsie
Lil Blacky	Monteloco
Lil Coner	Mr. Capone-e (Hi-Power)
Lil Cuete (Norwalk, CA)	Mr. Criminal (Silver Lake, CA)

Mr. Lil' One (San Diego, CA)	Shysti
Mr. Malo	Silencer (San Diego, CA)
Mr. Sancho (San Diego, CA)	Sinful (aka El pecador)
Mr. Shadow (San Diego, CA)	Sir Dyno
Mr. Silent	Sleepy Malo (San Fernando Valley)
Mr. Vic	Slow Pain
Mr. Wicked	Slush the Villain
Ms. Krazie (Urban Kings)	Snapper (El Monte, CA)
Ms. Sancha (San Diego, CA)	Soldado
Murdaholics	South Park Mexican aka SPM
Murder 1	South Side Criminal
N'Cognito	Southbound 2000
N2 Deep	Spanky Loco
Nasty Boy Klick	Street Mentality
NB Ridaz	Street Platoon
Nino Brown	Street Sweepaz
O.G. Sancho	Terminal Madness
O.G. Spanish Fly	Tha Mexakinz
O.T.W.	The Answer
ODM (of Lighter Shade Of Brown)	The Dukes Click
Omar Cruz	The Fifth
Oso	The Real Spanish Fly
P.B.C.	The Ruffians
P.C.P. - Pure Chicano Poetry	The Rugged One
Payaso	Tommy Gun
Phantom Knight	Trilogy
Powerlord Jell	True Enough
Proper Dos (Santa Monica, CA)	Voodoo Click
Psycho Realm	West P.D.S. Crew
Raza Deep	Wicked Minds
Rhyme Asylum	X Ray
Rhyme Poetic Mafia	X3
Rolo	Young Sicc
Royal T (San Diego, CA)	Zack de la Rocha of Rage Against the Machine
Salcapone	
Scrappy Loco	

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Frankfurt, 12.02.09

Unterschrift

Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Julia Zinn

Geburtsdatum, -ort: 26. November 1982, Frankfurt/Höchst
Nationalität: deutsch

AUSBILDUNG

SS 2003 – SS 2009 **Studium der Romanistik** an der **Johann Wolfgang Goethe-Universität** Frankfurt am Main
1. Nebenfach: Kulturanthropologie
2. Nebenfach: Psychologie

09/2005 – 02/2006 **Universidad de Salamanca**, Spanien
Auslandssemester

1993 – 2002 **St. Angela Schule Königstein/i.Ts.**
Gymnasium

05/1999 **Highschool Atlanta**, Georgia
Austauschprogramm

1989 – 1993 **Grundschule Eppstein**

TÄTIGKEITEN

Seit 10/2007 **Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ)**,
Eschborn

08/2007 – 09/2007 **Amt für multikulturelle Angelegenheiten (AmkA)**,
Frankfurt/Main

11/2004 – 07/2007 **Adolf Christ Verlag**,
Intercontact Werbegesellschaft, Frankfurt/Main

10/2002 – 03/2003 **Freiwilligendienst Guatemala**, Antigua