



Was der Erfolg der afrokolumbianischen Band ChocQuibTown über die Globalisierung der Musik erzählt

Inga Trost*

Recibido / Received: 20 de diciembre de 2020, Aceptado / Accepted: 19 de febrero de 2021.

Abstract

Wenn lokal gebundene Musik durch Globalisierungsprozesse aus ihren Kontexten gelöst und global vermarktet wird, verbreiten sich auch deren Botschaften und Geschichten. Die afrokolumbianische Band ChocQuibTown ist politisch motiviert und vermarktet ihre Musik innerhalb kommerzieller Strukturen. Das verschafft ihr Möglichkeiten, erzeugt aber auch Widersprüche. Ihre Geschichte zeigt, wie Globalisierung traditionelle Vorstellungen von Kultur aufbricht und daraus neue Wege eröffnet.

Keywords

Globalisierung, Musik, Afrokolumbianität, Performance, kollektive Identität

Resumen

Cuando la música se desconecta de su contexto local a través de procesos de globalización y comercialización traslada sus intenciones y experiencias locales al contexto global. La banda afrocolombiana ChocQuibTown tiene un compromiso político y comercializa su música dentro de estructuras comerciales globalizadas. Esto crea oportunidades, pero también genera contradicciones. Su historia muestra cómo la globalización está rompiendo nociones tradicionales de cultura abriendo nuevos caminos.

Palabras clave

Globalización, música, afrocolombianidad, performance, identidad colectiva

* Inga Trost studierte Musikjournalismus an der TU Dortmund und Kulturwissenschaften zu Lateinamerika in Bonn. ChocQuibTown's Musik lernte sie bei ihrer Arbeit in einem Kulturzentrum in Kolumbien kennen. Dorthin kehrte sie für eine Forschungsreise zurück und untersuchte ChocQuibTown's musikalischen wie sozialen Entstehungskontext. E-Mail: inga.trost@posteo.de

Einleitung

Lokal geprägte Formen von Hip-Hop oder die sogenannte Weltmusik sind Beispiele dafür, dass sich Musik durch Austauschprozesse in lokalen und globalen Wechselverhältnissen befindet. Dadurch wird lokal gebundene Musik aus ihren räumlichen Kontexten herausgelöst und kann global zirkulieren, ebenso die mit ihr verbundenen Botschaften und Erfahrungen (Lipsitz 1999 [1994]: 41-42). Dabei spiegelt Musik nicht nur die Realität wider, sondern sie konstituiert diese, indem sie Erinnerungen und Möglichkeiten erfahrbar werden lässt. Musik kann so ein Mittel für kulturelle Repräsentation und Vergemeinschaftung sein (Frith 1999).

Das zeigt sich bei der afrokolumbianischen Band „ChocQuibTown“ (CQT), die durch ihre künstlerische Arbeit das kolumbianische Departamento Chocó auf der „globalen Landkarte“ sichtbar machen will (Becerra 2012, Übersetzung der Autorin). Anhand ihres Beispiels lassen sich Mechanismen und Strategien kultureller Identitätsperformance im Zeitalter der Globalisierung zeigen.¹ CQTs Musik ist eine lokale Antwort auf globale Einflüsse und zugleich eine globale Antwort auf lokale Realitäten. Sie ist hybrid, wodurch sie statische oder essentialistische Vorstellungen von Kultur widerlegt (siehe Gilroy 1993; Bhabha 1994).

Der vorliegende Artikel liefert ein Beispiel dafür, wie Globalisierung das Verhältnis von Lokalität und Kultur verändert, und damit auch kulturelle Zugehörigkeit und Zuschreibungen. Den Ausgangspunkt bildet das afrokolumbianische Trio CQT, das seine hybride Musik global vermarktet. In der kommerziellen Musikindustrie der Americas ist CQT zu einer wertvollen Marke und zum prominenten Botschafter für die afrokolumbianische Gemeinschaft geworden. CQTs Musik fusioniert Elemente der traditionellen² afropazifischen Musikpraxis mit Hip-Hop, Reggaeton und anderen populären³ Stilen (z.B. Funk, Reggae, Soul, Salsa). Sie ist transkulturell, affirmativ selbstbewusst und politisch. Das zeigt im Folgenden auch der Blick auf ihre Songtexte, die das Selbstverständnis der Band artikulieren und dabei postkoloniale Denkstrukturen untergra-

¹ Performance soll verstanden werden als ästhetische Kommunikation durch den Körper und Handlungen, durch die soziales Wissen, Erinnerung, Identität und Weltsichten übermittelt bzw. hergestellt werden (Taylor 2016: 25-26; Frith 1999: 161). Die in der Performance vorkommenden Handlungen wiederholen und verhandeln kulturelle Praktiken, Diskurse und Konventionen (Taylor 2016: 26, 36-40).

² Tradition wird hier dynamisch verstanden. „Traditionelle afropazifische Musik“ bezeichnet die musikalischen Praktiken, mit denen die Pazifikküste Kolumbiens identifiziert wird, auch wenn es dort ebenfalls indigene Gesellschaften gibt. Die traditionelle afropazifische Musik steht in Verbindung zu Erfahrungen, Ritualen und Wertvorstellungen der afropazifischen Gemeinschaft. Auch populäre Formen wie Hip-Hop sind kontextgebunden, ihr Kontext ist zumeist die Stadt.

³ „Populäre Musik“ bezeichnet kein Genre, sondern Musik, die transkulturell, global verbreitet wird und massentauglich ist (Josué Perea 2016: 118, 124). In Kolumbien werden einige dieser Musikformen in der Kategorie *urbano* zusammengefasst.

ben.⁴ Diskriminierenden Narrativen über Kolumbianer*innen, besonders Afrokolumbianer*innen, arbeitet die Band entgegen, indem sie Stereotype kritisiert und umdeutet. Die Texte erzählen von CQTs Erfahrungen, Visionen und sie thematisieren gesellschaftliche Bedingungen.

Es liegen nur wenige Arbeiten über die Band vor, davon keine aus dem deutschsprachigen Raum (Denis 2012: 38). In den bisher publizierten Arbeiten steht vornehmlich der Aspekt der Identitätsperformance im Fokus. Die vorliegende Arbeit kontextualisiert ergänzend das Aufkommen der Band mit Blick auf kulturelle Globalisierungsprozesse, auch innerhalb der Musik Kolumbiens. Darüber hinaus zeigt sie, dass CQTs kommerzielle Orientierung, die sich während der Feldforschung in Kolumbien immer wieder als Kritikpunkt herausstellte, nicht zwingend im Widerspruch zu ihrem Emanzipationsanspruch steht. Anhand der Band CQT lässt sich zeigen, dass die These zu kurz gegriffen ist, nur autonom und unkommerziell könne Musik als emanzipatorisch gelten (Lipsitz 1999 [1994]: 58; Bock et al. 2015: 313-315).

Dieser Artikel geht aus meiner Masterarbeit hervor, die ich 2019 an der Universität Bonn vorgelegt habe. Ihr liegt ein mehrmonatiger Forschungsaufenthalt in Kolumbien zugrunde. In 21 Leitfadeninterviews sprach ich mit verschiedenen kolumbianischen Musiker*innen, darunter Alexis Play, ehemaliges Bandmitglied von CQT, mit Musikmanager*innen, die mit CQT gearbeitet haben und mit Forscher*innen, die afrokolumbianische Musikpraktiken untersuchen. Um CQTs Kontexte zu verstehen und verschiedene Einblicke in Lebensrealitäten der Pazifikregion zu erhalten, führte ich teilnehmende Beobachtungen in Cali, Buenaventura, Ladrilleros (Departamento Valle del Cauca) und Bahía Solano (Departamento Chocó) durch. In Cali besuchte ich Musikproben, Instrumentenwerkstätten und Aufnahmestudios, sprach mit afrokolumbianischen Kursteilnehmer*innen des Semillero afrodiaspórico der Universidad ICESI und einigen Familien im Distrikt Aguablanca. Ich besuchte zwei Musiker*innen in der Hafenstadt Buenaventura, fand an der Pazifikküste im Dorf Bahía Solano Reggaeton und in Ladrilleros den Marimbabauer Don Flobert.

Zuerst soll der theoretische Hintergrund des Artikels abgesteckt werden. Dazu gehören Perspektiven auf Globalisierungsprozesse und die Phänomene Weltmusik und „Weltmusik 2.0“. Danach werden Hintergründe zu gesellschaftlichen Bedingungen der afrokolumbianischen Gemeinschaft zusammengetragen sowie zur traditionellen und populären Musikpraxis in Kolumbien, auf die sich CQT bezieht. Ausgehend davon wird deren künstlerische Arbeit vorgestellt und beispielhaft, unter Einbezug ihrer politi-

⁴ Postkoloniale Denk- und Machtstrukturen sind nach Davis-Sulikowsky und Khittel (2011: 327) sozio-kulturelle, ökonomische und politische Beziehungen und Verhältnisse nach dem Ende der „kolonialen Unternehmungen der Moderne“. Zur „postkolonialen Welt“, die von diesen Denk- und Machtstrukturen geprägt ist, zählen sie die ehemaligen Kolonialmächte sowie die Kolonien, die von den Auswirkungen des kolonialen Erbes betroffen sind. In dem Begriff ist die Kritik an kolonialen, eurozentristischen Positionen und Verhältnissen enthalten.

schen Motive, analysiert. Abschließend werden Widersprüchlichkeiten und Möglichkeiten diskutiert, die sich aus CQTs Musikangebot ergeben.

Das Prinzip der Enträumlichung

Globalisierung als Prozess intensiver Verflechtungen (Knoll et. al. 2011: 126) stößt Veränderungen auf dem gesamten Globus an. Ein Teil dessen ist das Entstehen von räumlicher wie zeitlicher Mobilität. Darauf baut das Modell der fünf Sphären auf, mit dem der Ethnologe Arjun Appadurai eine „neue kognitive Landkarte“ der Welt zeichnet (Lipsitz 1999 [1994]: 43).⁵ Innerhalb der fünf Sphären strömen über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg Menschen, Bilder, Güter, Kapital und Ideen um den Globus. Diese Sphären sind nicht-polar und erzeugen lokale wie globale Kontinuitäten und Diskontinuitäten (Appadurai 2005). Das hat Auswirkungen auf kulturelle Identifikationen, die sich besonders in lokalen Erfahrungsräumen zeigen. Durch Enträumlichung innerhalb transnationaler Sphären entsteht Überlappung, Trennung und Gleichzeitigkeit, die der Suche nach statischen kulturellen Bezugspunkten und Gewissheiten entgegenstehen (Appadurai 2005: 32, 44). Daran knüpfen auch Diskurse um Hybridität an (Bhabha 1994; Ha 2005; Siebert 2015). Homi K. Bhabha zugrunde gelegt, ist Hybridität eine theoretische Perspektive, durch die Vermischungsprozesse als Phänomene sowie Nachahmung und Übersetzung als subversive Strategien diskutiert werden können (Hosseini-Eckhardt 2021: 133; Ha 2011: 345). Bhabha sieht Hybridität als Möglichkeit des Widerstands, denn das Fundament hegemonialer Verhältnisse basiert auf kultureller Differenzierung. Diese Differenzen und die damit verbundenen Zuschreibungen werden durch Hybridisierungsprozesse zerstreut und können nicht mehr vereinnahmt werden (Bhabha 1994: 34, 114; Ha 2011: 345).

Diese Perspektiven aus der Globalisierungs- und der postkolonialen Theorie ermöglichen, die Gestalt und das Entstehen der Musik von CQT einzuordnen. Um die Ambivalenzen nachzuvollziehen, denen sich die Band aussetzt, erfolgt ein Blick auf das Phänomen Weltmusik.

Weltmusik – eine transkulturelle Praxis mit postkolonialen Strukturen

Auch wenn der Begriff selbst älter ist, verbreitete sich „Weltmusik“ oder „World Music“ als Verkaufsetikett in den 80ern (Leggewie und Meyer 2017: 2-3; Peres da Silva 2017: 9). Er bezeichnet teils generell „nicht-westliche“ Musik, „populäre Volksmusik“ oder

⁵ Die fünf Sphären bei Appadurai sind: „ethnoscapes“ (Gruppen), „technoscapes“ (mechanische oder informelle Technologien), „finanscapes“ (Geldflüsse), „mediascapes“ (Informationen, die zu Bildern und Narrativen werden), „ideoscapes“ (Vorstellungen, Ideelles) (Appadurai 2005: 33-36).

wie bei CQT die „hybride Mischung diverser Stile“, bei der „traditionelle Musik mit westlicher Populärmusik fusioniert“ wird (Leggewie und Meyer 2017: 3).

In ihrer Produktions-, Vermarktungs- und Konsumpraxis erweist sich Weltmusik teilweise als problematisch (z.B. Leggewie und Meyer 2017; Peres da Silva 2016, 2017). Schaden und Nutzen liegen eng beieinander (Lipsitz 1999 [1994]). So beschwört Weltmusik auf der einen Seite die Gegenüberstellung „des Westens“ mit dem Rest der Welt herauf (Hall 1992: 275; Peres da Silva 2017: 9). Lokale Kulturpraktiken werden essentialisiert, als statisch und homogen imaginiert und auf ihr „Anders sein“ reduziert (Said 1978). Kulturprodukte werden durch die Vereinnahmung der Kulturindustrie zur Ware, wobei teils ihre lokale Bedeutung verloren geht. Sie kommen dann nur noch als attraktive Neuware oder als „exotisches Spektakel“ zum/r Konsument*in (Lipsitz 1999 [1994]: 227-228, 51). In den ästhetischen wie ökonomischen Strukturen von Weltmusik ist zum Teil problematisch, wer profitiert, wer definiert, und wer nicht (Beispiele bei Siebert 2015), denn dabei werden postkoloniale Denk- und Machtstrukturen reproduziert (Leggewie und Meyer 2017; Peres da Silva 2016, 2017).

Auf der anderen Seite bezeichnet Weltmusik transkulturelle Musik, die durch ihre hybride Gestalt kulturelle Differenzierung und damit hegemoniale Strukturen aufbrechen kann, weil sie Dichotomien wie Eigenes und Fremdes infrage stellt. Weltmusik kann zudem einhergehen mit progressiven Ideen für Politik und Wirtschaft sowie mit gesellschaftspolitischem Engagement seitens der Künstler*innen, der Labels oder auch des Publikums (Ling 2003: 239). Deshalb führt Thomas Burkhalter (2011) den Begriff „Weltmusik 2.0“ ein. Diese bezeichnet die Musik einer globalen Pop-Avantgarde, die sich zwischen Spaß und Protest bewegt. Ein wichtiger Unterschied zur Weltmusik ist, dass hier die Gegenüberstellung vom „Westen und dem Rest“ nicht gleichermaßen funktioniert, da die Vertreter*innen der Weltmusik 2.0 multi-lokal sind. Deren Biografien und Kontexte sind vielfältig, die musikalischen Formen sind es auch – Reggaeton oder regional ausgeprägter Rap wie bei CQT gehören etwa dazu (Burkhalter 2011). Sie greifen teilweise auf die Infrastruktur und die Ökonomie der kommerziellen Musikindustrie zurück. Letzteres erzeugt Widersprüche, wie das Beispiel CQT zeigt. Zentral sei an dieser Stelle, dass Weltmusik 2.0 emanzipatorisches Potential besitzt: Erstens ermöglicht Musik es, als soziale und performative Praxis, kulturelle Identität zu begreifen und zu konstituieren, weil sie individuelle sowie kollektive Symbole und Praktiken (re-)produziert und Wünsche, Bedürfnisse sowie Ideen erfahrbar macht (Frith 1999). Zweitens gelangt lokal gebundene Musik in globale Warenkreise und ihre Positionen damit in das öffentliche Bewusstsein. Drittens können sich durch den musikalischen Dialog globale Allianzen bilden, die nationale Minderheiten zu globalen Mehrheiten machen (Lipsitz 1999 [1994]: 70, 74).

Afrokolumbianer*innen zwischen Marginalisierung und Selbstermächtigung

An der Pazifischen Küstenregion, bestehend aus dem Departamento Chocó im Norden sowie den Tiefebene von Valle del Cauca, Cauca und Nariño im Süden, leben mehr Kolumbianer*innen mit afrikanischen Vorfahren als in anderen Landesteilen. Im Departamento Chocó, aus dem CQT kommt, sind laut Zensus mindestens 63 Prozent der Bevölkerung afrokolumbianisch, landesweit 10 Prozent (DANE 2018). Organisationen wie Movimiento Cimarrón gehen landesweit vom Dreifachen aus (El Nuevo Siglo 2019).⁶ Die fehlende statistische Präsenz von Afrokolumbianer*innen spiegelt ihre gesellschaftspolitische Unsichtbarkeit wider (Quintero 2019: 4-5; Martínez et. al. 2021: 109). Sie ist auch eine Folge von strukturellem Rassismus (Rodríguez-Garavito et al. 2008: 26; Martínez et. al. 2021). Afrokolumbianer*innen sowie Indigene sind als Bevölkerungsgruppen vulnerabel sowohl auf sozialer, politischer als auch kultureller Ebene. Systematische Nachteile zeigen sich im Zugang zu Bildung, Gesundheit und Arbeit oder in Erfahrungen von Ausgrenzung und Gewalt (DANE 2018; Martínez et. al. 2021).

Die Pazifikküste zählt zu den am stärksten betroffenen Gebieten der internen Konflikte. Dort stehen Afrokolumbianer*innen teils zwischen den Fronten von Guerilla, Drogenmafia, Paramilitär und Staat. Viele Afrokolumbianer*innen werden durch Gewalteinwirkung, Ausbeutung und staatliche Vernachlässigung dazu gezwungen, in die Großstädte zu ziehen (Birenbaum Quintero 2006; Ramírez Sarabia 2018: 139-140). Daher bilden Afrokolumbianer*innen schon über Generationen hinweg eine große urbane Bevölkerungsgruppe, etwa in den Metropolen Bogotá, Medellín und Cali. In letzterer machen sie ein Drittel der Stadtbevölkerung aus, wobei die Hälfte davon in marginalisierten Stadtteilen lebt (Ramírez Sarabia 2018: 141). Erst 1991, im Rahmen der neuen Verfassung, wurden Afrokolumbianer*innen als ethnische Gemeinschaft und Minderheit rechtlich anerkannt. Im Jahr 1993 wurden der afrokolumbianischen Gemeinschaft per Gesetz kollektive Landrechte an der Pazifikküste zugesprochen, um ihnen dort die Ausübung ihrer Rechte und die soziale wie wirtschaftliche Entwicklung zu gewährleisten (Martínez et. al. 2021: 100). Darin ist die afrokolumbianische Bevölkerung der Stadt nicht mit einbezogen worden (Ramírez Sarabia 2018: 137-139). Afrokolumbianer*innen setzten sich seit den 90ern im urbanen wie ruralen Raum für Sichtbarkeit, Inklusion und Identitätsfindung ein, woraus auch das Aufkommen der Selbstbezeichnung als Afrokolumbianer*innen resultierte (Birenbaum Quintero 2019: 23-24). Ihre gesellschaftlichen Bedingungen sowie Widerstand und Selbstermächtigung zeigen sich auch in der Kultur, in traditionellen genauso wie in populären afropazifischen Musikpraktiken.

⁶ Der Zensus von 2018 verzeichnet einen Rückgang der afrokolumbianischen Bevölkerung um 30 Prozent, was vermutlich auf methodologische Fehler zurückgeht. Seine Aussagekraft wird daher angezweifelt (El Nuevo Siglo 2019).

Traditionelle afropazifische Musikpraxis

Die Musikpraktiken Kolumbiens sind regional ausdifferenziert. Innerhalb der afrokolumbianischen Bevölkerung an der Pazifikküste wurden Rhythmen und Instrumente der europäischen Kolonisor*innen und afrikanischer Sklav*innen angeeignet und umgedeutet. Die dortige traditionelle Musikpraxis ist eine kulturelle Ressource der afropazifischen Gemeinschaft und eng verbunden mit dem sozialen wie geografischen Kontext (Birenbaum Quintero 2010: 205-206). Den Norden der Pazifikküste prägen die *chirimía*-Ensembles mit Klarinette, Tuba, Blechtrommel und Metallbecken (Behagué 2016 [1996]). Durch die Instrumente aus Blech, ihr schnelles Tempo und die auftaktigen Rhythmen klingt die *chirimía* aufgeregt und explosiv.

Die Marimba, ein Xylophon aus dem Holz von Pfirsichpalme und Bambus, wurde als „Klavier des Regenwaldes“ zum Emblem der Musikpraxis der südlichen Pazifikküste. Sie klingt weich, ihr Hauptrhythmus ist der wiegende *currulao*. Dessen Begleitung durch die Marimba besteht aus Improvisationen und wiederholten Melodien (Behagué 2016 [1996]). Zum Sampeln wie im Hip-Hop ist es somit nur ein kleiner Schritt.

Populäre afrokolumbianische Musikpraxis

Im urbanen Raum sind populäre Musikformen wie Reggaeton und Hip-Hop gegenwärtig sehr präsent. Seit den 1980er Jahren, kurz nach seiner Entstehung in den USA, hat sich der Hip-Hop einerseits im Zuge der Kommodifizierung des Genres über Massenmedien, andererseits über Migration in Kolumbien verbreitet. Er wurde dort angeeignet und gehört seither zur Musikpraxis im urbanen Raum, besonders unter jungen Afrokolumbianer*innen und besonders in Cali (Dennis 2012, 2014).

Manche Hip-Hop Künstler*innen arbeiten gezielt gegen Unterdrückung, Armut, Rassismus und Marginalisierung an (Josué Perea 2016: 121). Das gilt etwa für die kolumbianischen Hip-Hop-Gruppen Asilo 38, Zona Marginal, Flaco Flow y Melanina oder La Etnia. Bands wie Carbono und CQT rekontextualisieren den Hip-Hop über Fusion mit lokalspezifischen bzw. traditionellen Musikstilen.

Die Verbreitung des Hip-Hop ist ein Resultat kultureller Globalisierung, wobei die Vormachtstellung der USA die Verbreitung und Aneignung ihrer kulturellen Güter begünstigt (Dennis 2014: 370). Der Hip-Hop wird jedoch nicht bloß kopiert, sondern aus kolumbianischer Perspektive neu verhandelt (Josué Perea 2016: 121).

Im urbanen Raum werden auch andere traditionelle sowie populäre Musikformen reproduziert und rekombiniert. Das zeigt sich rund um das Musikfestival Petronio Álvarez in Cali. Seine Gründung im Jahr 1997 fiel in eine Zeit der Suche nach nationaler Identität und Vergemeinschaftung (Birenbaum Quintero 2013), aber auch der kultu-

rellen Aneignung und der Kommodifizierung von *Otherness* (Said 1978). Lokales, als ethnisch Imaginiertes, fand seither besonders unter nicht-indigenen und *weißen* Personen mehr Beachtung; als Manifestation urbaner Vielfalt und Offenheit und als attraktive kulturelle Ware (Birenbaum Quintero 2019: 256). Auf dem Musikfestival Petronio Álvarez vertreten Gruppen traditionelle afropazifische Musik (z.B. Grupo Socavon de Timbiquí), andere Bands fusionieren populäre und traditionelle afropazifische Musikpraktiken (u.a. Sidestepper, La Mojarra Electrica oder Grupo Bahía). Letztere bildeten ab dem Jahr 2000 einen Teil der Bewegung *nuevas músicas colombianas*, in deren Bands auch die Mitglieder von CQT vor ihrer Gründung spielten (siehe Sevilla 2014 et. al.).

Das Festival Petronio Álvarez eröffnet einerseits Räume der Sichtbarkeit und der Verhandlung kultureller Praktiken, schafft Verbundenheit (siehe Birenbaum Quintero 2013). Andererseits wird darin sichtbar, dass Interkulturalität in der Musik nicht zwingend zu sozialer Gerechtigkeit führt (Lipsitz 1999 [1994]: 32-34), da Afrokolumbianer*innen als marginalisierter Bevölkerungsgruppe innerhalb hegemonialer Verhältnisse nur bestimmte Räume offen stehen (Moreiras 2001 zit. n. Birenbaum Quintero 2013: 182).

Wie CQT entstand

Die Band besteht im Kern aus den beiden Geschwistern Goyo und Slow (Gloria und Miguel Martínez) sowie Tostao (Carlos Valencia), Goyos Ehemann. Ihr Bandname verweist auf die Orte, an denen die Bandmitglieder aufgewachsen sind: im kolumbianischen Departamento Chocó, in dessen Hauptstadt Quibdó und in Condoto, also im Dorf (Fernandez 2017). Alle drei sind in musikalischen Kontexten groß geworden und lernten verschiedene globale sowie lokale Musikpraktiken kennen (Restrepo 2015). Ausgehend von ihrer Gründung im Jahr 2000 in Calis Distrikt Aguablanca, dem afrokolumbianischen Nukleus der Stadt, entwickelte sich CQT zu national wie international prominenten Musiker*innen der kolumbianischen bzw. Afro-Latin-Szene (Vallejo 2009). Ein zentrales Anliegen der Band ist es den Chocó, die Pazifikküste und Kolumbien global bekannt zu machen (Becerra 2012; Sevet 2008). Die Band verbindet traditionelle afropazifische und populäre, urbane Musikpraktiken. So repräsentiert sie verschiedene Facetten dessen, was junge afrokolumbianische Musiker*innen prägt.

CQT veröffentlichte seit 2007 neben einigen Singles und EPs neun eigene Alben (Qobuz o.J.; CQT o.J.). Das erste Album „Somos Pacifico“ enthielt das titelgebende Stück, das den afropazifischen Norden und Süden vereint, in dem es dessen Gemeinsamkeit betont. Es wurde zu einer inoffiziellen Hymne der afrokolumbianischen Pazifikküste und verhalf der Band als deren musikalische Botschafter*innen zu nationaler Bekanntheit (Becerra 2012). Im Jahr 2010 gewann die Band ihren ersten Grammy für den Song „De donde vengo yo“. Darauf folgte eine Tournee, u.a. mit Auftritten auf großen Musikfestivals in Europa wie Fusion (2010) und Roskilde (2010). CQT galt in Kolumbien als „Entdeckung des Moments“ (López González 2011, Übersetzung der Autorin).

Von der unabhängigen in die kommerzielle Musikszene

Mit zunehmender Bekanntheit wurde CQT attraktiv für kommerzielle Musiklabel und Werbeverträge. Seit 2011 ist die Band bei dem US-amerikanischen Unternehmen Sony Music Entertainment unter Vertrag (Estevez 2017). Das Management übernimmt seit 2017 Juan Diego Medina von La Industria Inc. aus Medellín, der u.a. den bekannten Reggaetonsänger Nicky Jam managt. CQT hat sich zu einer Marke entwickelt und verkauft als diese neben der Musik auch imposante Shows oder urbane *streetfashion* – in den Farben des Chocó. Dass mit der Kommerzialisierung musikalische Veränderungen einhergehen, suggeriert der Blick auf Instrumente und Themen in ihren Produktionen. Die folgenden Tabellen visualisieren Tendenzen in der Bandentwicklung. Zum einen mit Blick auf die Instrumente in den Liedern in Abbildung 1 (Booklets der Alben; Qobuz o.J.). Zum anderen durch eine zusammenfassende Inhaltsanalyse der Liedtexte, aus der die Kategorien für Abbildung 2 abgeleitet wurden.

CQT verwendet mit der Zeit weniger bis keine akustischen und traditionell afropazifischen Instrumente mehr, die Tracks werden digital produziert (Abbildung 1). Gleichzeitig kommen kaum mehr Lieder vor, die von Sozialkritik und dem gesellschaftlichen Kontext der Band handeln (Abbildung 2). Aus den Tabellen lässt sich die Hypothese ableiten, dass die Pazifikküste zunehmend an Bedeutung im Schaffen der Band verliert. Diesem Eindruck steht das außermusikalische Engagement der Band entgegen. Besonders Goyo, aber auch Tostao sprechen immer wieder als prominente Künstler*innen für die afrokolumbianische bzw. die afropazifische Gemeinschaft und bringen deren Perspektiven und Missstände in die mediale Öffentlichkeit. Hier seien zwei prägnante Beispiele genannt: Tostao war Protagonist der Fernsehserie „De donde vengo yo“ über das Leben im Chocó (*Telepacífico* 2016). Goyo ist Mitbegründerin des *Conciencia Collective*, mit dem Afro-Latin-Künstler*innen auf die *Black Lives Matter*-Proteste von 2020 reagieren und über Rassismus und soziale Ungleichheit informieren (Flores 2020).

Zentral sind bis hier zwei Entwicklungen: Erstens verändert sich CQTs Musik hin zu digitalen Solo-Tracks mit urbanen Rhythmen und eher unpolitischen Texten. Zweitens ist CQT öffentlich durch Stellungnahmen und Engagement präsent. Als prominente Künstler*innen sensibilisieren sie öffentlich für afrokolumbianische und afropazifische Themen.

Identitätsperformance zwischen Aneignung und Innovation

CQT gründete sich mit der Idee, Leerstellen aufzufüllen. Tostao sagte, er habe seine Realität in der nationalen medialen Öffentlichkeit nicht repräsentiert gesehen. Daher schreibe die Band Songs wie „Somos Pacífico“, „De donde vengo yo“, „El Bombo“

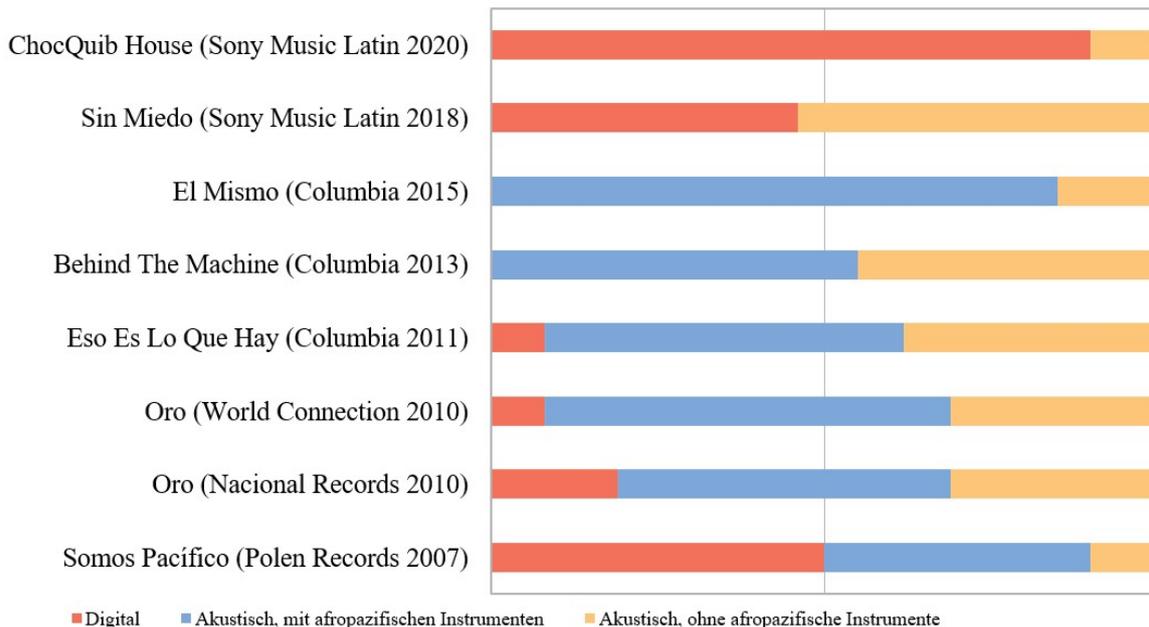


Abbildung 1: Instrumente bei CQT (eigene Darstellung).

(Becerra 2012). Bandmitglied Goyo sagt, sie wollten auch international zeigen: „Kolumbien ist mehr als Kokain, Marihuana und Kaffee“ (W Radio 2017, Übersetzung der Autorin). Um nachzuvollziehen, ob dieser Repräsentationsanspruch aufgegeben wurde, erfolgt ein Blick auf die gesamte Performance, dabei werden Beispiele aus Rhythmus, Melodie und Instrumenten sowie Texten, Kleidung, Symbolen und Bildern einbezogen.

CQTs Musik basiert auf zwei Grundelementen. Erstens dem Rap als musikalische Ausdrucksform im Hip-Hop, mit der Montage einzelner Melodie- und Rhythmusfragmente (Sampling) und dem rhythmischen Sprechgesang (Toasting). Zweitens der Fusion: Sie lassen in den ersten Alben die traditionelle afropazifische Musikpraxis in Rhythmus, Instrumenten, Melodie oder Form einfließen. Dazu kommen von Anfang an populäre Musikstile aus den USA, Jamaika und Kuba, die allesamt durch Musiker*innen mit afrikanischer Herkunftsgeschichte geprägt wurden: Funk, Salsa, Reggae, Dancehall, Afrobeat und Reggaeton. So treffen bei CQT anfangs Gitarre und E-Bass auf Instrumente wie die Marimba und die afropazifischen Trommeln *bombo* oder *tambora cho-coana* (z.B. „El Mismo“). Die *marimba de chonta* als ikonisches Instrument der südlichen Pazifikküste ist in einigen Stücken durch prägnante Samples präsent (z.B., „Somos Pacífico“, „Abre el Baúl“, „Nuquí“, „Oro“, „Calentura“, „Somos los Prietos“). Daneben kommen als Instrumente der nördlichen Pazifikküste Klarinetten und die *redoblante* vor. Rhythmen sind außerdem ein wesentlicher Teil des Hip-Hop und der Musikpraxis der Pazifikküste. Bei CQT sind das von der südlichen Pazifikküste etwa *currulao*

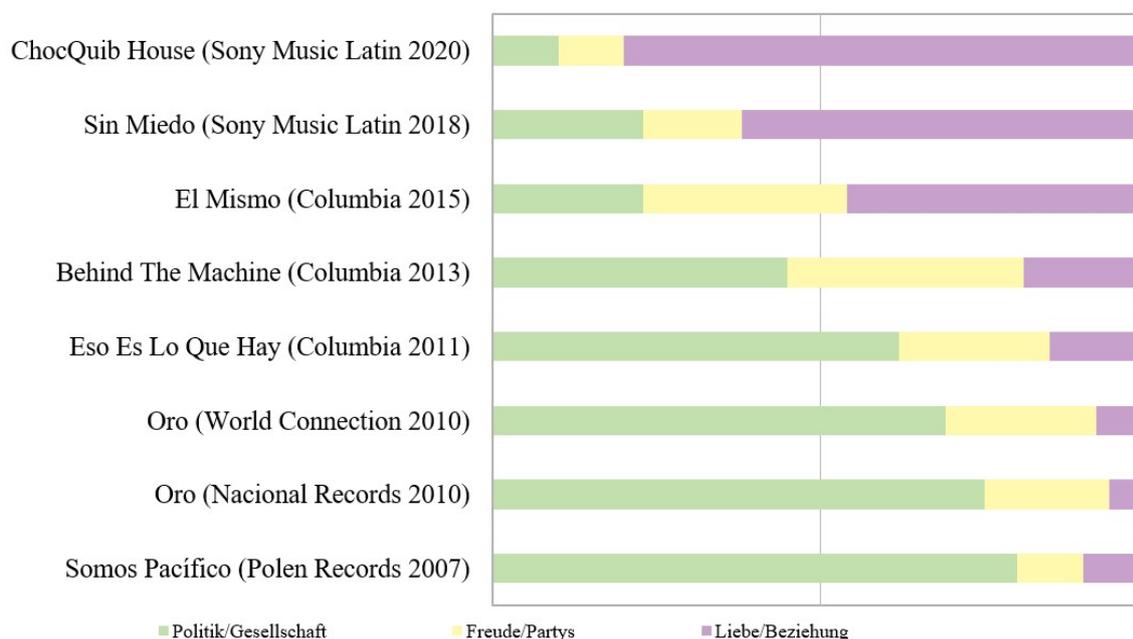


Abbildung 2: Themen bei CQT (eigene Darstellung).

(„Oro“), *Bunde* („San Antonio“) sowie aus dem Norden *tamborito* („Abre el Baúl“) und *levantapolvo* („De donde vengo yo“). Als Rhythmus der afrokolumbianischen Musikpraxis der Karibikküste kommt auch *champeta* hinzu (siehe „De Ti Enamorado“). Die Präsenz, welche die traditionelle afropazifische Musikpraxis etwa durch die Rhythmen oder exponierte Samples afropazifischer Instrumente wie der Marimba anfangs hatte, ist zurückgegangen zugunsten afrokolumbianischer sowie afrodiasporischer Einflüsse; einerseits durch Fusion von primär Pop, Reggaeton, Funk und Afrobeat (z.B. „Que me baile“), andererseits über ihre Sprache, welche im Folgenden genauer untersucht wird.

Rap als Ausdrucksform

Bei CQT rappen alle Bandmitglieder. Die Textinhalte sind auf deren persönliche Kontexte bezogen, dabei verwenden sie genrekonforme Elemente des Hip-Hop. Das sind sowohl Textmerkmale wie kulturelle Referenzen, verschlüsselte Botschaften oder Wortspiele als auch Themen wie Selbstdarstellung, Sozialkritik oder Liebe (Androutsopoulos 2003: 111, 116). In ihrem Fall bezieht sich die Selbstdarstellung auf afropazifische, afrokolumbianische und afrodiasporische Identität, mit der sie sich dem Dialog des „Black Atlantic“ anschließt (Gilroy 1993). Die Band greift auf regionale Wissensbestände, Realitäten und Gewohnheiten der Pazifikküste zurück und bringt dabei auch Kritik an Marginalisierung und Gewalt vor. Einige ihrer Lieder haben auch Bezüge zur Gemeinschaft des *Black Atlantic*.

Beispiele für die Identitätsperformance auf der Textebene

Die zwei Textbeispiele zeigen CQTs Bezüge zur afropazifischen bzw. zur panafrikanischen Gemeinschaft. Die folgende Strophe aus „De donde vengo yo“ (2009, Übersetzung der Autorin), gerappt von Slow, beinhaltet Elemente wie Selbstdarstellung, Ironie, Kritik und sprachliche Performance der Zugehörigkeit:

1 Acá tomamos agua de coco	1 Wir trinken hier Kokoswasser
2 Lavamos moto	2 Waschen das Motorrad
3 Todo el que no quiere andar en rapi moto	3 Wer nicht Motorrad-Taxi fahren will
4 Carretera destapada pa viajar	4 Ungeteerte Straßen zum Reisen
5 No plata pa comer hey pero si pa chupar	5 Kein Geld fürs Essen, aber zum Saufen
6 Característica general alegría total	6 Totale Freude als generelle Eigenschaft
7 Invisibilidad nacional e internacional	7 Nationale und internationale Unsichtbarkeit
8 Auto-discriminación sin razón	8 Grundlose Selbstdiskriminierung
9 Racismo inminente mucha corrupción	9 Drohender Rassismus, viel Korruption

Slow thematisiert in der Strophe Gewohnheiten, gesellschaftliche Bedingungen und Rassismus. Die Begriffe „rapi moto“ und „chupar“ als sprachliche Regionalismen markieren afropazifische Zugehörigkeit. Im fünften Vers eignet sich Slow auf ironische Weise das Stereotyp an, dass es zwar fürs Essen kein Geld gäbe, aber durchaus für Alkohol.⁷ Am Ende seiner Strophe (Vers 6-9) stellt er Unsichtbarkeit, Selbstdiskriminierung, Rassismus und Korruption der Freude der Menschen gegenüber. In dem überspitzten Kontrast im Sinne „arm, aber glücklich“ eignet er sich dieses Stereotyp an, distanziert sich aber zugleich davon.

Viele Texte bei CQT sprechen affirmativ ermächtigend von dem Stolz, afrokolumbianisch zu sein und stellen einen Bezug zur afrodiasporischen Gemeinschaft her. Ein Beispiel dafür ist „Somos Los Prietos“ (2018, Übersetzung der Autorin):

Tostao verbindet sich mit der afrodiasporischen und panafrikanischen Community des *Black Atlantic*, wenn er von Afrika als „mama land“ spricht. Er redet Afrokolumbianer*innen mit deren Selbstbezeichnungen „prietos“ und „niches“ an, spricht für sie im „Wir“. Tostaos Strophe bekräftigt Selbstbewusstsein, Solidarität, Positivität und Beharrlichkeit. So stellt er sich Ablehnung und Abwertung entgegen. In dem vorletzten Vers werden die „Ketten“ zum Symbol für die gemeinsame Geschichte der Sklaverei, von der sich Afrokolumbianer*innen loslösen. Der Liedtext spiegelt angelehnt an Simon Frith (1999) nicht Identität wider, sondern konstruiert sie, indem Mögliches erfahrbar wird. So arbeitet die Band der Diskriminierung entgegen, von der Afrokolumbianer*innen bis heute betroffen sind und die das Kontinuum von Rassismus, Marginalisierung, Vertreibung und Gewalterfahrungen legitimiert, wenn nicht sogar produziert.

⁷ Eine Studie zeigt für das Jahr 2013, dass der Alkoholkonsum im Chocó höher war als in allen anderen Landesteilen (Ministerio de Justicia y del Derecho et. al. 2013: Grafik 3). Größere Studien zum Thema Alkoholkonsum und -missbrauch fehlen.

1 Afri-África mama land	1 Afri-Afrika Mama-Land
2 ¿Dónde están los prietos?	2 Wo sind die prietos?
3 ¿Dónde están los niches?	3 Wo sind die niches?
4 ¿Dónde están?	4 Wo sind sie?
5 Con paso firme	5 Mit festem Schritt
6 No paramos por ningún motivo	6 Wir bleiben auf keinen Fall stehen
7 Representando siempre en los espacios positivos	7 Repräsentieren immer in positiven Räumen
8 Abriendo camino	8 Eröffnen Wege
9 Contra la corriente	9 Gegen den Strom
10 Desde muy pequeños de manera contundente	10 Seit wir klein sind auf kraftvolle Weise
11 Y sí sí, nos soltamos ya de las cadenas	11 Und ja, ja, wir befreien uns von den Ketten
12 Sangre negra es lo que corre por mis venas	12 Es ist Schwarzes Blut, das durch meine Adern fließt
13 Dilo	13 Sag es

Strategien der Band sind somit, in den Liedtexten immer wieder von positiven Erlebnissen und Selbstbildern zu erzählen, transnationale Solidarität zu stärken, Stereotype umzudeuten und aus Unterschieden Stärken zu machen.

Identitätsperformance auf der Bildebene

Die Identitätsperformance beinhaltet neben der Text- auch die Bildebene; in den Videos durch Szenen, Orte und Kleidung. Dabei werden deskriptiv und performativ Elemente aus Tanz, Musik, Küche, Sprache und Geografie vorgestellt, die ein Mosaik von CQTs Zugehörigkeiten entwerfen.

Einige der frühen Musikvideos sind an der Pazifikküste unter Mitwirkung der Bewohner*innen gedreht worden: z. B. in den Straßen Quibdós oder am Hafen Buenaventuras (CQT: 2010, 2018a). Spätere Videos zeigen eher Studiokulissen und fiktive Orte wie die folgenden Beispiele zeigen. Die Songtexte handeln von Liebe, während die Videos Elemente und Symbole afropazifischer Zugehörigkeit einbinden. Das Video zu „Pa’ Olvidarte“ (CQT: 2018b) spielt in einem Museum, in dem Afrokolumbianer*innen als Skulpturen zu sehen sind, die später lebendig werden. Sie stellen afropazifische Praktiken dar, wie das Fischen als Einnahme- und Nahrungsquelle vieler Bewohner*innen. Dadurch verbinden sich auf selbstreflexive Weise Kunst und Kultur als konsumierbare Waren im Museum mit deren lebendigen sozialen Hintergründen. Das Video zu „Fresa“ (CQT: 2020) zeigt eine fiktive Dorfstraße. Die Hauseingänge mit Vorhängen und Tischen davor oder Details wie Kochbananen und Dominospiel erinnern an die ländliche Pazifikküste. Die Kulissen werden als solche erkennbar, indem sie im Video verfremdet werden: Objekte fangen wie bei „Pa’ Olvidarte“ zu leben an oder kippen in „Fresa“ plötzlich um. Das ermöglicht eine kritische Distanz zum Dargestellten, weil es als Fiktion erkennbar wird.

Auch die Kleidung in den Videos enthält kulturelle Referenzen: In „Somos los Prietos“ (CQT: 2018a) trägt Alexis Play ein T-Shirt mit dem Konterfei der afrokolumbianischen

Salsa-Ikone Jairo Varela. In „Pa’ Olvidarte“ (CQT: 2018b) bildet das Trio durch die Farben der Kleidung die Flagge des Chocó ab: Gelb, Blau und Grün. Am Schluss dieses Videos steht neben einem Gemälde in den Farben des Chocó: „Preis: Der Chocó ist nicht zu verkaufen“ (Übersetzung der Autorin).

Die Analyse zeigt, CQT bringt eigene Bezugspunkte ein und erinnert immer wieder daran, woher die Bandmitglieder kommen, für/mit welche/r Gemeinschaft sie sprechen. Afrodiasporische und afrokolumbianische Repräsentation verlagert sich mit der Zeit von der musikalischen auf die Bild- und Textebene.

„Gefährliche Kreuzungen“ bei CQT

Während CQT anfangs traditionelle afropazifische Musikpraktiken musikalisch reorganisierte, sind es heute populäre und afrodiasporische. Beim Aufeinandertreffen dieser Musikpraktiken und bei deren Kommerzialisierung zeigt sich das schwierige Verhältnis, in dem sie dabei zueinanderstehen, was George Lipsitz „Gefährliche Kreuzungen“ (1999 [1994]) nennt.

In Bezug auf CQT tauchte in einigen Gesprächen während der Feldforschung die Idee auf, die musikalischen Veränderungen würden den Verlust ihrer „Wurzeln“ bedeuten. Der Musikmanager Luis Ernesto Loaiza Rodríguez stellt fest: „Was nun passiert ist, dass sie in einer so kommerziellen Logik sind [...], dass sie beginnen zu verschwimmen, ihre Wurzeln zu verlieren [...]“ (persönliche Kommunikation 2019, Übersetzung der Autorin). Seine Aussage impliziert zunächst, es gebe einen Ursprungspunkt, von dem sich die Band entferne. Traditionelle afropazifische Musikpraktiken stehen dabei populären bzw. afrodiasporischen Formen gegenüber, wobei erstere jene „Wurzeln“ ausmachen würden. Populäre Formen wie Reggaeton werden als auferlegt verstanden und nicht als angeeignet, obwohl sie durch CQTs musikalischen Kontext gewissermaßen auch deren „Wurzeln“ bilden.

Die traditionellen afropazifischen Musikpraktiken bilden als kulturelles Erbe und lebende Tradition einen Teil von ChocQuibTown's Zugehörigkeit zur Pazifikküste, die populären vor allem einen Teil der Zugehörigkeit zur afrokolumbianischen, auch afrodiasporischen Community. Jedoch führt das Zusammenspiel von Kommodifizierung und globaler Vorherrschaft auch zur Sorge vor dem Bedeutungsverlust lokalspezifischer Musikformen. Dieser wirkt real, wenn z.B. im Dorf Ladrilleros im Kiosk oder in der Bar primär Reggaeton zu hören ist (Don Flobert, persönliche Kommunikation 2019).

Zusammenfassend pflegt CQT zwar musikalisch nicht mehr traditionelle afropazifische Musikpraktiken, jedoch sind ihre kulturellen Zugehörigkeiten und Realitäten vielfältig. Die Idee, die Fusion bei CQT könne nicht auch afropazifische kulturelle Identität sein vernachlässigt, was auch Arjun Appadurais Modell zeigt: Dass Globalisierungs-

prozesse heterogene Identitäten entstehen lassen, wobei Wandel und Vielfalt ebenso existieren wie Kontinuität und Vorherrschaft.

Während der Feldforschung zeigte sich darüber hinaus, dass sich das Feld, in dem Musiker*innen populäre mit traditioneller afropazifischer Musikpraxis fusionieren, also wie CQT zu Beginn der Bandkarriere, wächst und ausfranst. Einige Beispiele sind Nidia Gongora mit Canalón de Timbiqui, Esteban Kopete, TimbiÁfrica oder Grupo Bahía.

Fazit

CQTs Musik kann als ein Produkt kultureller Globalisierung bezeichnet werden. Denn Globalisierung trägt dazu bei, dass sich über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg Flüsse von Gütern, Menschen oder Ideen in Bewegung setzen. Arjun Appadurai fasst dies in seinem Modell der fünf Sphären zusammen. Es werden Wandlungsprozesse angestoßen, denen auch Musik unterworfen ist. Innerhalb dieser Dynamik werden lokale Identität und räumliche Bezogenheit global rezipierbar und vermarktbar. Da Multilokales entsteht, wird die Einheit von Ort und Kultur brüchig. Globale Einflüsse und lokales Angebot zeigen sich dabei in einer wechselseitigen Dynamik, was sich in der Musik etwa im Aufkommen von „Weltmusik 2.0“ oder lokalspezifischen Ausprägungen von Hip-Hop zeigt. Auch CQTs Geschichte ist ein Beleg dafür, dass Globalisierung heterogene Orte entstehen lässt, in denen sich diverse kulturelle und soziale Identitäten ausbilden. Ihre hybride Gestalt erschüttert das Fundament kultureller Differenzierungen, auf denen auch postkoloniale Macht- und Denkstrukturen aufbauen (Bhabha 1994: 34, 114).

CQT ist durch globale wie lokalspezifische Musikformen informiert. Die Band eignet sich populäre Musikformen an. Statt diese bloß zu kopieren, kreiert sie eine eigene hybride Musiksprache. Darin zeigen sich die homogenisierenden Tendenzen durch globale Vorherrschaft genauso wie Diversifizierung durch kreative Aneignung, Aushandlung und Übersetzung, die auch subversive Strategien sein können (siehe Dennis 2012: 122-123; Bhabha 1994).

Die Musik ist bei CQT ein Mittel der Ermächtigung und der politischen Sichtbarkeit. CQT macht sich dabei zunutze, dass Musik als performative Praxis kulturelle Repräsentation erzeugt. Die Band definiert und verhandelt in ihrer Performance, was für sie das Afrokolumbianisch-Sein ausmacht, zelebriert afrokolumbianischen sowie afrodiaporischen Stolz.

CQTs Engagement stärkt musikalisch wie außer-musikalisch lokale und globale Allianzen, etwa zwischen Afrokolumbianer*innen und Schwarzen Künstler*innen. Die Band ist dabei Teil eines globalen Dialogs, bei dem transnationale diskursive Orte entstehen (Lipsitz 1999 [1994]: 42, 44-45).

Als prominente Schwarze Künstler*innen öffnen CQTs Mitglieder neue Räume für Repräsentation und Diskurs. Trotz musikalischer Veränderung bleiben sie dabei prominente „Gesichter des Chocó“ (Luis Ernesto Loaiza Rodríguez, persönliche Kommunikation 2019). Dass sie ihre teils subversiven Inhalte mittlerweile innerhalb kommerzieller Verwertungslogiken verbreiten, steht ihrem emanzipatorischen Anspruch nicht zwingend im Weg. Politisch kann die Band gerade wegen ihres kommerziellen Erfolges eine große Öffentlichkeit erreichen.

Dennoch macht CQTs Kommerzialisierung auch negative Effekte globaler Vernetzung sichtbar, die aufgrund von unterschiedlichen Positionen im globalen Machtgefüge bestehen (Birenbaum Quintero 2013: 183).

Aus Musik wie der von CQT lässt sich angesichts von gesellschaftlichen Neuordnungen und Veränderungen lernen. Ihre Erfahrungen, Fähigkeiten und Strategien, die sie dorthin gebracht haben, wo sie heute sind, machen sie durch ihre Musik teilbar und demonstrieren darin ihre Kompetenz im Umgang mit Gemeinschaft, Vielfalt und Mobilität.

Danksagung

Ich danke allen, die das Entstehen meiner Masterarbeit und damit dieses Artikels begleitet haben: Luis Ernesto Loaiza Rodríguez, Gustavo Adolfo Vargas Varela, Hugo Candelario González Sevillano, Jacobo Vélez, Alexis Play, Andrés Pinzon, Manuel Sevilla, Oscar Hernández Salazar, Nidia Góngora, Alicia und Carolina Arrechea, Cedric David, Francisco Dominguez, Angela Gartner, Fredy Colorado, Katanga Addo Possu, Lina Mosquera, Julian Castrillon Trejos, Don Flobert, Don Pareja, Cristian Zuñinga, Maria Elcina Valencia, Eugenio Gómez Borrero, *Tecnocentro Somos Pacífico*, *Semillero afro-diaspórico*, Manuel Ramiro Muñoz und sein Team, meine Betreuerin Prof. Karoline Noack sowie Familie und Freunde, die mit Lektorat und moralisch unterstützten.

Literatur

Androutsopoulos, Jannis

2003 HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur. In: Jannis Androutsopoulos (Hrsg.), *HipHip: Globale Kultur - lokale Praktiken*, Cultural Studies, pp. 111–137. Bielefeld: transcript.

Appadurai, Arjun

2005 Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: Arjun Appadurai (Hrsg.), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 7. Aufl., pp. 27–47. Minneapolis und London: University of Minnesota Press.

Becerra, Marlon

2012 *Chocquibtown Parte 1 - Marlon Becerra Entrevista*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oarNQC09i7g>.

Bhabha, Homi K.

1994 *The Location of Culture*. London: Routledge.

Birenbaum Quintero, Michael

2006 *Músicas y prácticas sonoras en la pacífico afrocolombiano*. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/143/la-musica-pacifica-al-pacifi>.

2010 *Las poéticas sonoras del Pacífico Sur*. In: J. S. Ochoa, C. Santamaría Delgado und M. Sevilla (Hrsg.), *Músicas y prácticas sonoras en la pacífico afrocolombiano*, pp. 205–237. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

2013 *De ritos a ritmos: Las prácticas musicales afropacíficas en la época de la etnodi- versidad*. In: E. Restrepo (Hrsg.), *Estudios afrocolombianos hoy: Aportes a un campo transdisciplinario*, pp. 159–204. Popayán: Universidad del Cauca.

2019 *Rites, Rights & Rhythms: A Genealogy of Musical Meaning in Colombia's Black Pacific*. Oxford: University Press.

Burkhalter, Thomas

2011 *Weltmusik 2.0: Zwischen Spass- und Protestkultur*. URL: <https://norient.com/academic/weltmusik2-0/>, besucht am 31.08.2021.

ChoqQuibTown

2010 *De donde vengo yo*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yMS4J6Gp6e4>, besucht am 21.06.2021.

2018a *Somos los Prietos*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2wzqWhwt8zE>, besucht am 21.06.2021.

2018b *Pa Olvidarte*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QfhqUgC2nM0>, besucht am 21.06.2021.

2020 *Fresa*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bn7Ddk0MZNo>, besucht am 21.06.2021.

o.J. *Biografía*. URL: <http://www.chocquibtown.com/biografia/>, besucht am 09.06.2021.

DANE

2018 *Población Negra, Afrocolombiana, Raizal y Palenquera (NARP)*. URL: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/grupos-etnicos/informacion-tecnica>, besucht am 17.05.2021.

Davis-Sulikowsky, Ulrike und Stefan Khittel

2011 *Postkoloniale Welt*. In: F. Kreff, E.-M. Knoll und A. Gingrich (Hrsg.), *Lexikon der Globalisierung*, pp. 327–330. Bielefeld: transcript.

Inga Trost

Dennis, Christopher

2012 *Afro-Colombian Hip-hop: Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities*. Lanham MD: Lexington Books.

2014 Hip-Hop in Colombia. In: D. Horn, H. Feldmann, M.-L. Courteau, P. Narbona Jerez und H. Malcomson (Hrsg.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 9: Genres: Caribbean and Latin America*, pp. 368–371. New York [u.a.]: Bloomsbury.

El Nuevo Siglo

2019 "Habría 'genocidio estadístico' con cifras del DANE sobre población afro". *El Nuevo Siglo* (12.12.2019). URL: <https://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/12-2019-habria-genocidio-estadistico-con-cifras-del-dane-sobre-poblacion-afro>, besucht am 31.08.2021.

Estevez, Marjua

2017 Chocquibtown Inks New Deal with Sony Music Latin. *Billboard* (06.12.2017). URL: <https://www.billboard.com/articles/columns/latin/8061657/chocquibtown-inks-new-deal-with-sony-music-latin>, besucht am 31.08.2021.

Flores, Griselda

2020 Afro-Latino Artists Are Speaking Out: Is The Industry Finally Ready to Help Them? *Billboard* (15.10.2020). URL: <https://www.billboard.com/articles/columns/latin/9465586/afro-latino-artists-speak-out-chocquibtown-analysis/>, besucht am 31.08.2021.

Frith, Simon

1999 Musik und Identität: übersetzt von Christoph Gurk. In: J. Engelmann (Hrsg.), *Die kleinen Unterschiede*, pp. 145–169. Frankfurt am Main: Campus.

Gilroy, Paul

1993 *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. London: Verso.

Ha, Kien Nghi

2005 *Hype um Hybridität: kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: transcript.

Hall, Stuart

1992 The West and the Rest: Discourse and Power. In: S. Hall und B. Gieben (Hrsg.), *Formations of Modernity*, pp. 275–332. Cambridge [u.a.]: Polity [u.a.]

1997 *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London [u.a.]: SAGE [u.a.]

Hosseini-Eckhardt, Nushin

2021 *Zugänge zu Hybridität*. Bielefeld: transcript.

Josué Perea, Guesnerth

2016 Pa' Los Que Bacilan: Exploring Social and Political Messages in Afro-Colombian Popular Music. *Revista de Estudios Colombianos* 47:118–126.

Knoll, Eva-Maria, Andre Gingrich und Ferdinand Kreff

2011 Globalisierung. In: F. Kreff und Knoll, E.-M. (Hrsg.), *Lexikon der Globalisierung*, pp. 126–129. Bielefeld: transcript.

Leggewie, Claus und Erik Meyer

2017 Einleitung. In: C. Leggewie und E. Meyer (Hrsg.), *Global Pop*, pp. 1–6. Stuttgart: J. B. Metzler.

Ling, Jan

2003 Is „World Music“ the „Classical Music“ of Our Time? *Popular Music* 22:235–240.

Lipsitz, George

1999 [1994] *Dangerous Crossroads: Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen: Übersetzt von Diedrich Diederichsen*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.

López González, Alejandra

2011 Reportaje: Los 'rap stars' de Condoto. *El Tiempo* (04.04.2011). URL: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-9121750>, besucht am 31.08.2021.

Martínez Tovar, Jimara, Dayrina Pomares, Mauricio Sierra und María G. Martínez

2021 Racismo y Segregación en Colombia: Salud, Educación y Trabajo en la población Afrodescendiente del Pacífico. *Trans-Pasando Fronteras* 16:93–122.

Ministerio de Justicia y del Derecho, Observatorio de Drogas de Colombia und Ministerio de Salud y Protección Social

2013 *Estudio nacional de consumo de sustancias psicoactivas en Colombia*. Bogotá.

Peres da Silva, Glaucia

2016 *Wie klingt die globale Ordnung: Die Entstehung eines Marktes für World Music*. Wiesbaden: Springer.

2017 Weltmusik: Ein politisch umstrittener Begriff. In: C. Leggewie und E. Meyer (Hrsg.), *Global Pop*, pp. 9–16. Stuttgart: J. B. Metzler.

Quobuz

o.J. *ChocQuibTown*. URL: <https://www.qobuz.com/de-de/interpreter/chocquibtown/download-streaming-albums?page=1#results>, besucht am 31.08.2021.

Ramírez Sarabia, Santiago

2018 Si la champa se hunde, yo no me ahogo: El pueblo afrocolombiano: De la desterritorialización a los territorios afrouurbanos. *Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana* 26(52):131–147.

Inga Trost

Restrepo, Adriana

2015 El 'tumbao' de Chocquibtown. *El Tiempo* (30.06.2015). URL: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16025896>, besucht am 31.08.2021.

Rodríguez Garavito, César, Tatiana Alfonso Sierra und Isabel Cavelier Adarve

2008 *Racial Discrimination and Human Rights in Colombia: A Report on the Situation of Afro-Colombians*. Bogotá: Observatorio de Discriminación Racial, Universidad de los Andes und Center for Law, Justice, and Society (Dejusticia).

Sevet, Etienne

2008 *Chocquibtown Documental en Cali*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TA0w8DHpDM>, besucht am 31.08.2021.

Sevilla, Manuel, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría Delgado und Carlos Eduardo Catano Arango

2014 Algunas apropiaciones: Las nuevas músicas colombianas y el tropipop. In: M. Sevilla, J. S. Ochoa und C. Santamaría Delgado (Hrsg.), *Travesías por la tierra del olvido*, pp. 353–399. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Siebert, Daniel

2015 *Musik im Zeitalter der Globalisierung: Prozesse – Perspektiven – Stile*. Bielefeld: transcript.

Taylor, Diana

2016 *Performance: Übersetzt von Abigail Levine*. Durham und London: Duke University Press.

Vallejo, Carlos

2016 Choc Quib Town, el don del sabor: Una historia de la banda. *El Tiempo Blogs* (25.10.2016). URL: <https://blogs.eltiempo.com/afrocolombianidad/2009/10/25/choc-quib-town-el-don-del-sabor-una-historia-de-la-banda/>, besucht am 31.08.2021.

W Radio

2017 Colombia es más que coca, marihuana y café: Goyo. *W Radio* (02.10.2017). URL: https://www.wradio.com.co/escucha/archivo_de_audio/colombia-es-mas-que-coca-marihuana-y-cafe-goyo/20171002/oir/3597366.aspx, besucht am 31.08.2021.

Wade, Peter

1999 Working Culture Making Cultural Identities in Cali. *Current Anthropology* 40:449–472.