

Christiane M. Goßen

NARCO-RAP

Eine kulturwissenschaftliche Perspektive
auf die Grenzstadtperipherie und
das organisierte Verbrechen in Mexiko



[transcript] Cultural Studies

Christiane M. Goßen
Narco-Rap

Editorial

Die Reihe wird herausgegeben von Rainer Winter.

Christiane M. Goßen absolvierte einen Master in Lateinamerikanistik an der Universität Cambridge sowie eine von der Studienstiftung des deutschen Volkes geförderte Promotion in der romanistischen Kulturwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die modernen Kulturen Lateinamerikas, insbesondere Mexikos und Argentiniens. Außerdem forscht sie zur kritischen Diskursanalyse.

Christiane M. Goßen

Narco-Rap

Eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf die Grenzstadtperipherie und das organisierte Verbrechen in Mexiko

[transcript]

Für meine Eltern

Dissertation, eingereicht bei der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen zum Erwerb des Doktorgrades

Ursprünglicher Titel: »Narco-Rap aus Mexiko. Eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf die Grenzstadtperipherie und das organisierte Verbrechen«

Datum der mündlichen Prüfung: 15. April 2021

Gutachter: Prof. Dr. Alf Monjour und Prof. Dr. Frank Erik Pointner

Die Promotion wurde mit großzügiger Unterstützung der Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Christiane M. Goßen**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: © Christiane M. Goßen, Symbolbild

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6037-1

PDF-ISBN 978-3-8394-6037-5

<https://doi.org/10.14361/9783839460375>

Buchreihen-ISSN: 2702-8291

Buchreihen-e-ISSN: 2702-8305

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagung	7
Prolog	9
1 Einleitung	11
1.1 Thematische Einordnung	11
1.2 Impulse aus vorliegenden Studien zum Rap aus Lateinamerika	16
1.3 Kapitelübersicht	28
2 Die Entstehung des Narco-Rap im soziopolitischen Kontext	31
2.1 Der Drogenkrieg und die Entstehung der <i>narcocultura</i>	32
2.2 Der Narco-Rap als Fusionsgenre innerhalb der <i>narcocultura</i>	47
2.3 Die Stimme des Drogenkriegs	53
3 Eine Kontextualisierung mithilfe anthropologischer Parameter	59
3.1 Die Analyse des Narco-Rap als populäre Musik	61
3.2 Kulturanthropologische Parameter zur Ausrichtung der Analyse	68
3.3 Überlegungen zu Musik und Performance nach Friedrich und Frith	76
3.4 Der inhaltliche Zugewinn durch Feldforschung	80
3.5 Kriterien zur Erstellung und Bearbeitung des Korpus	81
4 Raum: Peripherien, Zentren und die Staatsgrenze	87
4.1 Eine alternative Kartierung der Grenzstädte	88
4.2 <i>El barrio</i> und <i>la calle</i> : Lebensraum und Kriegsschauplatz	102
4.3 <i>La Frontera roja</i> : Ein Symbol für dynamische Wechselbeziehungen	114
5 Imaginarien: Drogen, Krieg und Glaube	131
5.1 <i>Mota</i> und <i>perico</i> : Wirtschaftlicher Treibstoff, Luxusgut und Suchtmittel	131

5.2	Der Drogenkrieg aus der Sicht des organisierten Verbrechens	144
5.3	<i>El diablo, La Santa Muerte</i> und <i>Scarface</i> : Religiöse Figuren und Idole	158
6	Identität: Grenzstadtbürger, Kartellmitglieder und Rapper	179
6.1	Die Hypermaskulinität im organisierten Verbrechen	180
6.2	Ethnizität, Sexualität und Politik: Typische Identitätsmarker im Rap	198
6.3	<i>Keepin' it real</i> : Die Persona des Rappers	208
7	Die Ermächtigung der Peripherie:	
	Ein unerfülltes Versprechen	229
7.1	Die Peripherie als alternatives Zentrum	231
7.2	Von der Subalternität zur instrumentalisierten Gruppenidentität	232
7.3	Fazit	235
	Epilog	237
	Narco-Rap-Glossar	239
	Analysekorpus	243
	Literaturverzeichnis	257

Danksagung

Nach langer, intensiver Arbeit liegt sie vor Ihnen: Meine Dissertation über den mexikanischen Narco-Rap. In dieser herausfordernden, bereichernden und spannenden Phase meiner akademischen Laufbahn trugen mehrere Personen durch ihre Begleitung und Unterstützung zum Gelingen meines Projekts bei.

Zu besonderem Dank bin ich meinem Doktorvater Alf Monjour verpflichtet, der sich als überaus einfühlsamer und immer ansprechbarer Betreuer erwies. Ebenso möchte ich Graham Denyer Willis und Teun van Dijk hervorheben, bei denen ich in Cambridge beziehungsweise in Barcelona jeweils einen Teil meiner Qualifikationsphase verbrachte. Teun van Dijk danke ich für seine konstruktiven Rat- und Vorschläge zu einzelnen Kapiteln, die zeitlich weit über meinen Forschungsaufenthalt hinausgingen.

Einen weiteren Dank spreche ich Jorge Eduardo Miceli, Enrique Flores und Johannes Angermüller sowohl für die inspirierenden fachlichen Schriftwechsel und Gespräche als auch für ihre Literatursendungen aus. Vor Ort in Essen versorgte mich des Weiteren Jens Martin Gurr stets hilfsbereit mit Literaturvorschlägen, die mir richtungsweisende Denkanstöße verschafften.

Außerdem möchte ich Omar Germenos Villalobos und Christian Esparza López für ihre Geduld danken, die sie bei Übersetzungs- und Verständnishilfen von Songtextfragmenten in der mexikanischen Umgangssprache an den Tag legten. Für ihr wachsames Auge beim Korrekturlesen einzelner Kapitel des Manuskripts hebe ich des Weiteren Egbert Goßen, Jörg Judersleben und Tim Scheunert dankend hervor.

Meinen Interviewpartnern, die sich während meiner begleitenden Feldstudien in Mexiko Zeit für mich nahmen und dieses Projekt durch Erklärungen und Kommentare um Authentizität bereicherten, gilt ebenfalls mein aufrichtiger Dank. Mit ihrer Hilfe erlangte ich einen tiefgründigen Einblick in die Narco-Rap-Szene, die in einer äußerst gewalttätigen und gefährlichen Umgebung entstand. Ich wünsche ihnen für ihre musikalische und persönliche

Zukunft alles Gute! Gleichzeitig gedenke ich meines Interviewpartners Blunt, der im Oktober 2020 ermordet wurde.

Ferner bin ich der Studienstiftung des deutschen Volkes tief verbunden, die dieses Projekt inklusive der Forschungsaufenthalte im Ausland finanziell sowie ideell von 2017 bis 2020 unterstützte.

Zu guter Letzt möchte ich von Herzen meiner Familie, meinem Partner und meinen Freunden danken, die mir täglich mit aufbauenden Gesprächen, Motivationsreden und den oft nötigen Umarmungen zur Seite standen. Ohne sie hätte ich dieses Projekt nicht bewältigen können.

Prolog

In einem Restaurant, wenige Kilometer von der Grenze entfernt, bläst mir die Klimaanlage fast schon etwas zu kalt ins Gesicht. Obwohl es Winter ist, zeigt das Außenthermometer 30 Grad an und die Sonne scheint unbarmherzig auf den leeren asphaltierten Parkplatz, der vom Fenster aus zu sehen ist. Die Meeresfrüchte in meinem Eintopf, in dem ich ein wenig nervös herumstochere, stammen wahrscheinlich aus dem Golf von Mexiko, der sich sanft um die Ostküste Mexikos und die Südstaaten der USA schmiegt, als ahne er nichts von den schrecklichen Szenarien, die sich täglich an der Grenze abspielen.

Als ich den Blick von meinem Teller hebe, sehe ich aus der Ferne, wie sich auf dem flimmernden Asphalt ein weißer SUV einer US-amerikanischen Marke dem Parkplatz nähert. Der Fahrer schaltet den Motor ab und wartet ein paar Minuten, bevor er aussteigt. Er schließt den Wagen ab und lehnt sich an die Tür. Bis jetzt hatte ich nur schriftlichen Kontakt zu ihm, doch ich erkenne ihn. Achtsam schaut er nach links und rechts, als wolle er sich vergewissern, dass ihn niemand beobachtet oder verfolgt. Als er sich sicher zu fühlen scheint, bewegt er langsam seinen massigen Körper zum Eingang des Restaurants. Er tritt durch die Flügeltür und setzt seine Sonnenbrille ab. Sein Blick bewegt sich durch den großen, flachen Bau, dessen Boden mit roten Teppichen ausgelegt ist, und bleibt schließlich an meinem Tisch in der hinteren linken Ecke, etwas abseits von den anderen wenigen Gästen, haften. Er nähert sich meinem Tisch und nimmt auf der Seite der Eckbank Platz, die ich für ihn freigehalten habe. Ohne mein Lächeln zu erwidern, streckt er mir seine Hand entgegen. Der Geruch seines Aftershaves ist so aufdringlich wie es die Ketten und Armbänder aus Gold sind, die er zu seinem schwarzen T-Shirt und der schwarzen Jeans trägt. Er runzelt die Stirn, verengt seine Augen zu kleinen Schlitzeln und will wissen, ob ich allein hergekommen bin. Ich nicke. »Y por qué tan atrevida? Acá no deberías confiar en nadie [Warum so gewagt? Du solltest hier niemandem vertrauen].« So beginnt mein Interview mit Big Los, der Rap-Songs über das Leben im Drogenkrieg und über das organisierte Verbrechen schreibt.

1 Einleitung

Der Narco-Rapper Big Los verfasste zunächst Songs über das Leben im mexikanischen Drogenkrieg, bis die Mitglieder¹ des organisierten Verbrechens im Norden Mexikos auf seine Musik aufmerksam wurden und ihn mit Songs beauftragten, die sie für ihren Lebensweg und ihre Tätigkeiten im kriminellen Milieu preisen. Die Mitglieder des organisierten Verbrechens, welche die Rapper für ihre Songs mit hohen Geldbeträgen entlohnen, wollen mit Lobeshymnen über sich selbst ihre Gegner einschüchtern und von ihrer Stärke, Kaltblütigkeit und Unerschrockenheit berichten. Außerdem wollen sie laut Big Los und anderen Rappern *post mortem* ihrer Nachwelt in Erinnerung bleiben, da sie jederzeit ermordet werden könnten. Klanglich erinnert der Narco-Rap, der ausschließlich auf Online-Plattformen wie YouTube und Spotify veröffentlicht wird, an den US-amerikanischen Gangsta-Rap, seine Texte basieren jedoch auf der mexikanischen Tradition der *Narcocorridos*. Die vorliegende Untersuchung stellt sich die Aufgabe, hinter die gewaltverherrlichende Fassade der Texte und Videos des Narco-Rap zu blicken und ihn nicht lediglich als Glorifizierung des Drogenhandels und der Gräueltaten des organisierten Verbrechens zu betrachten, sondern seine (Re-)Präsentationen der Grenzstädte und ihrer Bewohner herauszuarbeiten.

1.1 Thematische Einordnung

Bereits seit 2006 hält im Bundesstaat Tamaulipas im Nordosten Mexikos an der Grenze zu den Vereinigten Staaten der sogenannte Drogenkrieg an, ein

¹ Abgesehen von der Tatsache, dass es sich bei den Mitgliedern des organisierten Verbrechens meist um männliche Personen handelt, werden in der gesamten Studie zum Zweck der Lesbarkeit die maskulinen Formen aller Personenbezeichnungen verwendet. Sind zusätzlich weibliche Personen angesprochen, sind diese implizit mitgemeint.

bürgerkriegsartiger Zustand, in dem das Militär und die Polizei gegen das organisierte Verbrechen vorgehen und sich gleichzeitig verfeindete kriminelle Gruppen untereinander bekämpfen. In einigen nördlichen Regionen Mexikos an der Grenze zu den USA macht die Gewalt der Drogenkartelle die Kontrolle durch die mexikanische Regierung nahezu unmöglich. Besonders sind von diesem bewaffneten Konflikt die Großstädte Matamoros und Reynosa betroffen, die Hochburgen des Golf-Kartells darstellen und in denen sich ganze Stadtviertel in Kriegsschauplätze verwandelt haben. Die Lebensbedingungen vieler Bewohner von Matamoros und Reynosa waren allerdings auch schon vor Beginn des Drogenkriegs prekär. Die dominierende Industrie in den Grenzstädten sind die *maquiladoras*, Montagebetriebe, deren kostengünstige Produktion und Verarbeitung von Gütern der US-amerikanischen Wirtschaft bei schlechten Arbeitsbedingungen für die mexikanischen Arbeitnehmer zugutekommen. Viele der Arbeiter leben in Armenvierteln an den Stadträndern und verfügen über schlechten Zugang zu Bildungsinstitutionen und zum Gesundheitssystem. Die Vorherrschaft der Drogenkartelle bietet vielen Einwohnern neue, leicht zugängliche Einkommensquellen, weshalb besonders die unteren Gesellschaftsschichten anfällig für die Infiltration durch das organisierte Verbrechen sind. Die Narco-Rapper sind aktuelle oder ehemalige Bewohner der grenzstädtischen Armenviertel. Der Narco-Rap gibt deshalb nicht nur Aufschluss über das Leben der mexikanischen Grenzstadtbewohner, die sich der täglichen Gewalt und den bewaffneten Auseinandersetzungen ausgesetzt sehen, sondern bietet durch die Instrumentalisierung vonseiten des organisierten Verbrechens auch einen Einblick in Kartellstrukturen. Der Narco-Rap ist aufgrund seiner besonderen Herkunft ein Dispositiv sowohl für die illegalen Aktivitäten der Kartelle als auch für die Gedanken, Gefühle, Glaubenssätze und Erfahrungen der Grenzstadtbewohner.

Im Gegensatz zu anderen Rap-Formen ist der Narco-Rap nicht in den musikalischen Mainstream in Mexiko übergegangen, was auch in Zukunft unwahrscheinlich ist, weil er offen das organisierte Verbrechen verherrlicht, dessen Wirken eines der größten sozialen Probleme Mexikos darstellt. Dies ist einer der Gründe dafür, dass bis dato so gut wie keine akademischen Studien zum Narco-Rap vorliegen. Die ausführlichste Schrift über den Narco-Rap verfasste bis dato Enrique Flores, der das Genre als eine abnorme Entgleisung der Poesie betrachtet, welche die Verbrechen des Drogenhandels in Szene setzt. Er bezeichnet die Narco-Rapper, die sich selbst als unabhängige Musiker definieren, als Kriminelle, obwohl die Trennlinie zwischen Legalität und Illegalität besonders in den Armenvierteln der Grenzstädte oft verschwommen

ist. Die vorliegende Studie will eine detaillierte Charakterisierung des Genres vornehmen und es als Zeugnis seiner Entstehungszeit werten, das kulturelle und politische Begebenheiten widerspiegelt. Dabei werden einerseits die Dualität der Grenzstädte als Lebensraum sowie als Kriegsschauplatz und andererseits die Entstehung des Genres im urbanen Kontext nahe der Grenze zu den USA beachtet. Der Narco-Rap kann daher als Instrument zur Reflexion, Schaffung, Erhaltung oder zum Abbau von den die Grenzstädte betreffenden Imaginarien fungieren. Dadurch, dass der Narco-Rap größtenteils von jungen Männern sowohl produziert als auch konsumiert wird, ist außerdem davon auszugehen, dass er zur Bildung einer urbanen, vor allem maskulinen, Kollektividentität beiträgt. Die Songtexte und Musikvideos werden aufgrund dieser Eigenschaften aus kulturwissenschaftlicher Perspektive untersucht.

Für die Untersuchung des Narco-Rap ist neben einer detaillierten Analyse von Songtexten und Videos eine Kontextualisierung der Songs sinnvoll, da sie, wie jedes andere kulturelle Artefakt auch, stark an ihren Entstehungsort und -zeitraum gebunden sind. Die Methodik, die dabei zur Anwendung kommt, ist die des *New Historicism* nach Stephen Greenblatt, der eine Grundlage für die Kontextualisierung kultureller Texte schafft. Der *New Historicism* wird oft für seine Vagheit kritisiert, da er potenziell alle Texte als Kontexte zulässt, die in irgendeiner Art und Weise mit dem zu analysierenden Text zusammenhängen. Dadurch ergibt sich für diese Untersuchung zwangsläufig eine durch die Autorin selektierte und limitierte Auswahl. Auch wenn diese methodische Schwäche des *New Historicism* nicht vollständig zu umgehen ist, wird sie in der vorliegenden Studie zumindest durch einige methodische Zusätze minimiert. Moritz Baßler führt die Konzepte des *Archivs* und des *Suchbefehls* an, die eine computergestützte Suche nach äquivalenten Diskursstrukturen innerhalb eines Korpus nahelegen. Durch eine Stichwortsuche zur Identifikation lexikalischer und semantischer Äquivalenzen wird die Auswahl der behandelten Diskursthemen transparenter und reproduzierbar gemacht. Des Weiteren werden drei kulturanthropologische Parameter zur inhaltlichen Ausrichtung und Strukturierung der Analyse vorgestellt.

Der Songtext von »Un Malandro Sin Pena« von einem Narco-Rapper aus Matamoros mit dem Künstlernamen 5050 verdeutlicht, dass viele Möglichkeiten zur Kontextualisierung und Interpretation bestehen:

Y no soy aprendiz, desde huerco² fui
 Un desmadre³, pero de mis errores aprendí
 La muerte quiso acecharme, me la pelé⁴, me le fui
 Los que quisieron tumbarme siempre se acuerdan de mí

[...] Por motivos federales estuvo en la GAO
 Pero eso no lo ha parado, salió y sigue amalandrado⁵
 Puros de Benito, el chaparro⁶ apadrinado
 Nada es regalado, todo lo ha ganado

[Und ich bin kein Lehrling, seit ich ein Junge war
 Bin ich ein Chaos, aber ich habe aus meinen Fehlern gelernt
 Der Tod wollte sich heranschleichen, ich habe ihn abgeschüttelt, bin ihm
 entwischt
 Die, die mich umbringen wollten, erinnern sich immer an mich

[...] Aus staatlichen Gründen war er im GAO
 Aber das hat ihn nicht gestoppt, er kam frei und ist immer noch böse
 Zigarren von Benito, vom Chaparro protegiert
 Er bekam nichts geschenkt, hat sich alles verdient]

Zunächst lassen sich in den vorliegenden Strophen drei Themenbereiche identifizieren. Erstens werden Eckdaten zum Leben des Protagonisten *el choco* preisgegeben, zweitens wird der Tod und drittens der Konsum von Genussmitteln thematisiert. Der Hörer erfährt, dass der Protagonist im kriminellen Milieu tätig ist und Feinde hat, die ihn ermorden wollen. Der

2 *Huerco* ist eine nordmexikanische umgangssprachliche Bezeichnung für »Kind« (vgl. Real Academia Española [Diccionario de americanismos] 2020). Im Folgenden wird der *Diccionario de americanismos* mit »RAE (DA)« abgekürzt. Ebenso wird der *Diccionario de la lengua española* der Real Academia Española mit »RAE (DLE)« abgekürzt.

3 *Desmadre* wird in der mexikanischen Umgangssprache für »Chaos« verwendet (vgl. *AsíHablamos* 2020).

4 *Me la pelé* bedeutet laut dem Online-Wörterbuch *AsíHablamos* »no me pudo ganar« [ich bin entkommen; ich konnte nicht bezwungen werden] (vgl. 2020).

5 *Amalandrado* ist laut den Informationen eines Narco-Rappers ein umgangssprachliches Adjektiv zu »malandro« [böseartig].

6 *Chaparro* wird in Mexiko als Synonym für »persona de baja estatura« [von kleiner Statur] (*The Free Dictionary* 2020) verwendet.

Text ist aus einer rückblickenden Perspektive verfasst, was an der Verwendung der Vergangenheitsform des *pretérito indefinido* sichtbar wird. Der Song funktioniert also als Element der Memoiren des Protagonisten, was eine der oben beschriebenen Funktionen des Narco-Rap bestätigt. Typisch für die Mitglieder des organisierten Verbrechens ist des Weiteren die Verwendung von Decknamen, wie in der vorliegenden Strophe an *el chaparro* deutlich wird. Die bürgerlichen Namen der Kartellmitglieder werden in der Regel nicht genannt, da es sich bei ihnen um gesuchte Verbrecher handelt.

In der zweiten vorliegenden Strophe wird die US-amerikanische Behörde GAO erwähnt, das *Government Accountability Office*. Es wird nicht ausgeführt, welche Verbindung der Protagonist zum GAO hatte, doch könnte diese Zeile ein Hinweis darauf sein, dass die Trennlinie zwischen Staatsbeamten und dem organisierten Verbrechen oft nicht klar ist, da illegale Kooperationen und Korruption bestehen. Gilles Bataillon veröffentlichte im Jahr 2015 eine ausführliche Studie über den Zusammenhang zwischen dem organisierten Verbrechen und der Korruption mexikanischer Staatsorgane. Er zeigt auf, dass zwischen dem organisierten Verbrechen und dem mexikanischen *Partido Revolucionario Institucional* (PRI) eine historische Verbindung besteht. Die Seilschaften mit dem organisierten Verbrechen seien von einzelnen Politikern zur persönlichen Bereicherung sowie für die Aufrechterhaltung der Hegemonialregierung des PRI benutzt worden⁷ (vgl. Bataillon 2015: 58). Diese Verbindung sei auch heute in der mexikanischen Politik noch nicht überwunden.

Ein weiteres, in vielen Songs behandeltes Thema ist der Konsum von Genussmitteln, der auch in den vorliegenden Strophen angesprochen wird. In diesem Fall werden Zigarren der kubanischen Marke José Benito angeführt,

7 »Diversas investigaciones muestran que durante la segunda mitad del siglo XX ni los altos responsables políticos ni los de la Policía buscaron erradicar verdaderamente el crimen organizado. Por el contrario, trataron de controlarlo y contenerlo a través de la corrupción y la negociación con las redes delincuenciales. Su objetivo era doble: enriquecerse personalmente y utilizar a los criminales como secuaces para las operaciones policiales de base contra los opositores al Partido Revolucionario Institucional (PRI). [Mehrere Untersuchungen zeigen, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weder hochrangige Politiker noch die Polizei versuchten, das organisierte Verbrechen wirklich auszumerzen. Im Gegenteil, sie versuchten, es durch Korruption und Verhandlungen mit kriminellen Netzwerken zu kontrollieren und einzudämmen. Sie verfolgten ein doppeltes Ziel: sich persönlich zu bereichern und Kriminelle als Handlanger für basisdemokratische Polizeieinsätze gegen Gegner der Partei der Institutionellen Revolution (PRI) einzusetzen.]« (Bataillon 2015: 58)

die möglicherweise auf den finanziellen Wohlstand des Protagonisten hindeuten sollen. Dies wird durch die letzte Zeile bestätigt, die besagt, dass der Protagonist für seinen Aufstieg innerhalb des Kartells hart arbeiten musste.

Durch diese Lesart der Narco-Rap-Songs werden Details über das organisierte Verbrechen und dessen Verbindung mit den Grenzstädten, dem mexikanischen Staat und auch den USA deutlich. Um die Inhalte der Songs und der zugehörigen Videos besser einordnen zu können, führte die Autorin im Rahmen von Feldstudien jeweils nördlich und südlich der Grenze zwischen Mexiko und den USA Interviews mit den Narco-Rappern Big Los, Cano, Blunt und Lirik Dog, welche die Hauptfiguren des Narco-Rap aus dem Bundesstaat Tamaulipas sind. Cano & Blunt treten einerseits als Duo, andererseits als Cano De Cali und Blunt De Cali als Solokünstler auf. Der Rapper 5050, von dem viele Songbeispiele in dieser Untersuchung stammen, war zum Zeitpunkt der Feldstudien nicht kontaktierbar. Später wurde bekannt, dass er im Oktober 2019 in der Grenzstadt Matamoros, seiner Heimatstadt, ermordet wurde (vgl. *Noticieros Televisa* 2019).

Der Narco-Rap dient in dieser Studie als kulturwissenschaftliches Forschungsobjekt und wird deshalb so neutral wie möglich und von politischen Standpunkten unabhängig analysiert. Er wird als kulturelles Phänomen untersucht, das Einblicke in einen sozial relevanten Bereich des Lebens in den Grenzstädten bietet. Keinesfalls soll dabei dem organisierten Verbrechen eine Plattform zur Verbreitung seiner kriminellen Ideologie geboten werden, doch wird auch nicht aktiv die Position der mexikanischen Regierung vertreten.

1.2 Impulse aus vorliegenden Studien zum Rap aus Lateinamerika

Der Rap hat in den lateinamerikanischen Jugendkulturen, etwa neben dem Reggaetón und der Cumbia, seinen Platz gefunden, doch existiert er dort im Vergleich zu den USA und Europa noch als Nischenphänomen. Seine Texte werden entweder auf Spanisch, *Spanglish* oder in seltenen Fällen in indigenen Sprachen vorgetragen. Den Rap-Subgenres aus Lateinamerika ist gemeinsam, dass sie oft musikalische Einflüsse anderer lateinamerikanischer Musikgenres verarbeiten; so greift der Narco-Rap die Tradition des mexikanischen *Narcocorrido* auf. Arlene B. Tickner führte im Jahr 2008 eine länderübergreifende Studie über den Rap in Kuba, Kolumbien und Mexiko durch. Die Rap-Szene in Kuba sei eine der bedeutendsten in Lateinamerika, in Kolumbien werde der Rap dagegen nur geografisch begrenzt konsumiert und

in Mexiko sei er (zumindest im Veröffentlichungsjahr des Aufsatzes) sogar nur ein auf Stadtviertel beschränktes Randphänomen (vgl. 2008: 130). Tickner hebt die Verbindung des Rap zur städtischen Peripherie und zur unteren sozialen Schicht hervor. Er bilde eine Realität der drei Länder ab, die für die privilegierten Gesellschaftsschichten unsichtbar sei. Des Weiteren werde der Rap von der kolumbianischen und vor allem von der kubanischen Regierung sowie von Nichtregierungsorganisationen finanziell gefördert, um benachteiligten Jugendlichen eine kreative Beschäftigung zu bieten und sie vor einer kriminellen Laufbahn zu schützen⁸ (vgl. ebd.: 142).

Tickner greift in ihren Ausführungen zwei zentrale Gesichtspunkte auf, unter denen der Rap aus Lateinamerika in vorliegenden Studien in der Regel untersucht wird. Die Rap-Songs konzentrieren sich inhaltlich auf lokale Problemstellungen, weshalb ihr gesellschaftskritisches Potenzial beleuchtet wird und sie als eine künstlerische Auflehnung gegen die Unterdrückung und Benachteiligung von Minderheiten behandelt werden. Wegen dieser Verbindung mit der ärmeren Stadtbevölkerung wird der Rap in Einzelfällen für das Erreichen bestimmter sozialer Zielsetzungen instrumentalisiert. Im Folgenden werden einige Studien zum Rap aus unterschiedlichen lateinamerikanischen Ländern unter den von Tickner aufgegriffenen Gesichtspunkten vorgestellt, wodurch eine Übersicht über vorliegende Forschungsbeiträge gegeben wird.

1.2.1 Der Rap als urbanes Protestgenre der Minderheiten

Indigene und afro-lateinamerikanische Bürger gehören zu den marginalisierten Gruppen in Lateinamerika. Sie kämpfen vielerorts gegen die Unterdrückung vonseiten der machthabenden Eliten zumeist europäischer Abstammung sowie um die Anerkennung ihrer Bürgerrechte und für den Erhalt ihres Kulturguts. Zahlreiche Rap-Formen aus Lateinamerika werden von marginalisierten Gruppen produziert und für die Stärkung der ethnischen Minderheiten eingesetzt.

8 »In Colombia, for example, state cultural agencies have been relatively supportive of hip-hop, given that it provides a means of engagement and activity for underprivileged youth who might otherwise be involved in illegal activities. The Cuban state's decision to give the rap movement a place in the Ministry of Culture was fundamental to its efforts to assimilate critical discourses on racial discrimination and inequality, thereby controlling and harnessing them to its own needs.« (Tickner 2008: 142)

Karl Swinehart veröffentlichte mehrere Studien zu Rap-Musik aus Bolivien, welche die Schwierigkeit thematisiert, die indigene Kultur vieler Stadtbewohner mit der Modernität des Stadtraums in Einklang zu bringen. Swinehart konzentriert sich dabei beispielhaft auf *Wayna Rap* aus El Alto. *Wayna Rap* ist ein Kollektiv junger indigener Stadtbewohner, das sich nach einer Reihe von Workshops zum Thema Hip-Hop im Jahr 2003 zusammenschloss und seitdem Rap-Musik produziert (vgl. 2012: 518). Die Workshops wurden vom Kulturzentrum *Fundación Wayna Tambo* und der dazugehörigen Radiostation veranstaltet, die sich laut eigener Website für die kulturelle Diversität in der Stadt und vor allem für die Stärkung der Rechte und der Sichtbarkeit der indigenen Bevölkerung einsetzen (vgl., o.D.). *Wayna Rap* trägt seine Texte größtenteils in den bedrohten Sprachen Aymara und Quechua vor und unterlegt sie mit Panflöten-Klängen, die an Musiktraditionen aus dem Hochland der Anden erinnern. Swinehart beschreibt den *Wayna Rap* als Verbindung zwischen dem urbanen, kosmopolitischen US-amerikanischen Hip-Hop und der ruralen Aymara-Kultur, die ein Abbild der in El Alto lebenden Stadtbevölkerung darstellt.

Ebenfalls existieren Studien über Rap-Songs, welche die von Afro-Lateinamerikanern erfahrene Ungerechtigkeit und Ausgrenzung thematisieren. Christopher Dennis widmet sich in seiner Monografie aus dem Jahr 2011 unter anderem der Frage, wie der Rap in Kolumbien dazu beiträgt, die ethnische Identität der afrokolumbianischen Gesellschaft zu stärken und die Probleme dieser marginalisierten Gruppe national sichtbar zu machen. Er stützt sich dabei beispielhaft auf die Gruppe *ChocQuibTown* aus Chocó an der Pazifikküste des Landes, die ihren Rap mit lokalen afrokolumbianischen Musikgenres mischt. Ihre Texte sind oftmals politisch motiviert und handeln beispielsweise von der Umsiedlung afrokolumbianischer Dörfer wegen der Ausbeutung natürlicher Ressourcen in ihrem Lebensraum. Eine ähnliche Studie führte Tanya L. Saunders über den afrokubanischen Hip-Hop durch, der laut der Autorin eine antikapitalistische und antikolonialistische Kritik darstellt (vgl. 2012: 43). In den Rap-Songs werde kritisiert, dass es der kubanische Sozialismus während der Finanzkrise in den 1990er Jahren versäumt habe, die afrokubanische Bevölkerung in die Gesellschaft zu integrieren, wodurch Rassismus und ethnisch begründete materielle Ungleichheit einen Aufschwung erfahren hätten.

Der Chicano⁹-Rap, der von mexikanisch-stämmigen Jugendlichen in den südlichen Staaten der USA produziert wird, stellt eine musikalische Schnittmenge zwischen den USA und Lateinamerika dar und wird vorrangig in den USA erforscht. Pancho McFarland veröffentlichte zahlreiche Studien zum Chicano-Rap, unter anderem zu dessen politischem Potenzial. McFarland charakterisiert ihn als Cross-over von afro- und mexikanisch-amerikanischen Kulturen (vgl. 2006: 941). Beide ethnischen Gruppen sähen sich in den USA der sozialen Diskriminierung und der Stigmatisierung als Kriminelle ausgesetzt. In ihren Rap-Songs berichteten die Jugendlichen von einer durch die Globalisierung unterstützten urbanen Dystopie (*urban dystopia*, McFarland 2001: 189), die von Gewalt und Unterdrückung gekennzeichnet sei. Gegen diese Missstände, die in der Diaspora lebende Jugendliche erfahren, setzen sich die Chicano-Rapper laut McFarland zur Wehr (vgl. 2006: 952).

Neben den Studien, welche die Intentionen der Rap-Subgenres aus Lateinamerika beleuchten, gibt es auch Beispiele, die belegen, dass der Rap aktiv soziale Veränderungen hervorrief. Geoffrey Baker führt beispielsweise ein konstruktives Ergebnis aus der kubanischen Hauptstadt an. Da die Musikszene in Havanna aufgrund hoher Preise und Einlassbeschränkungen in Clubs größtenteils nur den Touristen zugänglich ist, gründeten junge afrokubanische *habaneros* eine kulturelle Untergrundszene, die einen alternativen sozialen Raum zur Öffentlichkeit darstellt (vgl. 2006: 221). Baker hebt den performativen Aspekt des Rap mit der Einbindung des Publikums während der Hip-Hop-Konzerte hervor, die einen konstanten Dialog zwischen den Rappern und dem Publikum sowie unter den Rappern selbst ermöglicht. So wird nicht nur ein Versammlungsort für die Hip-Hop-Szene geschaffen, sondern auch ein sozialer Raum, der zum Austausch unter jungen Stadtbewohnern dient. Baker analysiert des Weiteren, auf welche Art und Weise die Rapper diesen Raum nutzen und Teile der Stadt zurückerobern, die ihnen durch die starke Ausrichtung auf den internationalen Tourismus genommen wurden.

9 *Chicano* ist eine Verballhornung des Wortes *mexicano*, die in den 1930er und 1940er Jahren pejorativ für schlecht entlohnte mexikanische Feldarbeitskräfte in den Südstaaten der USA verwendet wurde. In den 1960er Jahren entstand in den USA der *Chicano Movement* oder *El Movimiento*, eine Bewegung mexikanisch-stämmiger Aktivisten, die für ihre Bürgerrechte demonstrierten und dem Begriff eine positive Konnotation verliehen (vgl. Rosales 1997: 42; 250). Seitdem wird *chicano* häufig in der Populärkultur verwendet, um einen mexikanisch-amerikanischen kulturellen Hintergrund zu indizieren.

Charlie Diamond Hankins Studie über den Hip-Hop in Havanna aus dem Jahr 2017 führt die Annahme der neu geschaffenen sozialen Räume durch die Untergrundszene weiter und analysiert die Bedeutung des kubanischen Hip-Hop für ganz Lateinamerika. Laut Hankin werde durch die Hip-Hop-Szene aus der Stadtperipherie Havannas ein alternatives Zentrum geformt, das ein Gegengewicht zum Erbe des Kolonialismus mit der Marginalisierung bestimmter ethnischer Gruppen (im Fall Havannas der Afrokubaner) darstelle, wodurch Havanna zu einem Symbol des Protests und zu einem Knotenpunkt des lateinamerikanischen Hip-Hop geworden sei (vgl. 2017: 83). Beide Studien über den Hip-Hop in Havanna demonstrieren, dass das Schaffen künstlerischer und sozialkritischer Netzwerke in einigen Fällen die Zurückgewinnung des urbanen Raumes durch die unteren Gesellschaftsschichten fördert.

In allen beschriebenen Projekten funktioniert der Rap als Instrument zur Stärkung von Minderheiten und zur Kultivierung diverser ethnischer und sozialer Identitäten. Der Rap ist weltweit als Protestgenre bekannt und bei Jugendlichen beliebt, sodass er für die Vermittlung lokal relevanter Inhalte besonders wirksam ist. Die Rap-Texte werden sprachlich und inhaltlich an die jeweiligen soziokulturellen Situationen angepasst, auf welche die Rap-Songs aufmerksam machen. Der Rap aus Lateinamerika bietet eine doppelte Identifizierung der Jugendlichen mit dem Genre: Sie sind erstens Anhänger einer globalen Jugendkultur und zweitens die Konsumenten von Texten, die sie persönlich auf lokaler Ebene betreffen. Das Rap-Genre bietet also eine besonders moderne Form der Identifikation, der traditionelle lokale Musikgenres nicht gleichkommen können.

1.2.2 Die Instrumentalisierung des Rap gegen und für die soziale Segregation

Dieser nächste Forschungsschwerpunkt schließt nahtlos an den des Rap als Ausdrucksform unterdrückter Minderheiten an. In der Regel wird der Rap aus Lateinamerika in ärmeren Stadtvierteln produziert und ist deshalb als Instrument in Bildungseinrichtungen und sozialen Hilfsprojekten einsetzbar, um einen Dialog zwischen der Regierung und den Stadtviertelbewohnern herzustellen. Jedoch wird der Rap auch vereinzelt für die Aufrechterhaltung der zunächst von der Oberschicht geschaffenen Segregation eingesetzt, indem die Rapper sich mit besonders aggressiven Texten wehren und damit eine Art Selbstsegregation praktizieren.

Derek Pardue erforschte den Themenschwerpunkt der Instrumentalisierung des Rap ausgiebig am Beispiel von Fallstudien aus Brasilien. In einer seiner Studien berichtet Pardue von Hip-Hop-Künstlern aus São Paulo, die neben ihrer Tätigkeit als Musiker im staatlich finanzierten Kulturzentrum *Casa Do HipHop* tätig sind und kostenlose Workshops für Kinder und Jugendliche aus der Stadtperipherie anbieten. Der Autor bezeichnet die *Casa Do HipHop* als »Infrastruktur«, die eine Verbindung zwischen dem Staat und den Bewohnern der Armenviertel herstellt (vgl. 2007: 675). Laut den Rappern sei das Ziel ihres Einsatzes die Vermittlung kulturellen Wissens und der Aufbau des Selbstvertrauens der Jugendlichen, sodass diese durch die Transformation ihres Selbstbildes eine Transformation ihrer Umgebung schaffen könnten (vgl. ebd.: 683). Diese Studie hebt die Fähigkeit des Rap und der Hip-Hop-Kultur im Allgemeinen hervor, den jugendlichen Stadtbewohnern eine Möglichkeit zur Identifizierung zu bieten, die zum Zusammenhalt untereinander, zu einem verbesserten Selbstbild ihrer Gruppe und letztendlich zur positiven Einstellung gegenüber dem Staat und seinen Gesetzen führt. Ähnliche Ziele verfolgt laut Pardue ein Projekt in einem Jugendgefängnis in São Paulo, das zur Resozialisierung der Jugendlichen beitragen und ihnen ein Zugehörigkeitsgefühl zur Gesellschaft geben soll. Die Rap-Musik befähige die Jugendlichen laut Pardue dazu, ihre Vorstellungskraft und Kreativität zu nutzen und das Gefängnis zu einem Raum der Entwicklung von persönlichen Kompetenzen umzuformen, die sie nach Verbüßung ihrer Haftstrafe weiterhin nutzen könnten (vgl. 2004: 428).

Zunächst haben es diese Projekte zum Ziel, den Jugendlichen aus den Armenvierteln von São Paulo die Möglichkeit zur persönlichen Entfaltung zu bieten. Die Rap-Musik wird für das positive Selbstbild und einen respektvollen Umgang unter den marginalisierten Stadtbewohnern eingesetzt. Ein weiteres Merkmal, das die Projekte miteinander verbindet, ist die in diesen beiden Fällen staatliche Instrumentalisierung der Musik. Der Rap wird zur sozialen – um den Begriff von Pardue aufzugreifen – »Infrastruktur«, die es ermöglicht, die Belange des brasilianischen Staates zu unterstützen. Es liegt im Interesse der Regierung, die Menschen aus den Armenvierteln besser in die Gesellschaft zu integrieren und damit beispielsweise die Kriminalitätsrate zu senken, um den Ruf eines Stadtviertels zu verbessern und es sicherer zu machen. Nicht nur der Rap, sondern auch die Rapper selbst werden also dazu instrumentalisiert, die Interessen der Regierung zu vertreten, die einerseits den Stadtbürgern zugutekommen und andererseits auf lange Sicht auch zur

Stabilität innerhalb der Stadt beziehungsweise letztendlich auch des gesamten Staates beitragen sollen.

Eine gegensätzliche Facette des Rap aus Lateinamerika zeigt sich in denjenigen Studien, die sich damit beschäftigen, wie die Musik *gegen* eine Verständigung der unterschiedlichen sozialen Schichten untereinander eingesetzt wird und wie die Segregation der marginalisierten Schichten somit aufrechterhalten wird. Teresa P. R. Caldeira analysiert den Rap aus São Paulo als Antwort auf die urbane Segregation und die Verdrängung der armen Gesellschaftsschicht an die Stadtränder. Sie demonstriert am Beispiel der Rapper *Racionais MC*, wie im Hip-Hop eine Definition dieser geografischen und sozialen Peripherie formuliert wird. *Racionais MC* schlugen als Reaktion auf die Segregation einen Zusammenschluss der »Mitglieder« der Peripherie vor, wobei die Mitgliedschaft ausschließlich Männern vorbehalten sei (vgl. 2007: 61). Die männlichen Mitglieder sollten sich untereinander sowie auch der Peripherie gegenüber »treu« verhalten und diejenigen Stadtbewohner, die sich von der Gruppe abhoben, sprich solche, die »ricos, blancos, policías, políticos« (ebd.: 61) seien, kategorisch ablehnen und ausschließen. Caldeira beleuchtet mit ihrer Studie die Frontenbildung unterschiedlicher Gesellschaftsschichten in São Paulo, die durch den Rap zum Ausdruck gebracht und konsolidiert wird.

Ein weiteres Beispiel für die Aufrechterhaltung sozialer Segregation durch die Instrumentalisierung des Rap zeigt sich in der Studie von Erik Mejía Rosas (2016), der selbst Mitglied der Rap-Crew *Mexican Fusca Familia* aus Monterrey im Norden Mexikos ist. Mejía Rosas berichtet von Rappern, die innerhalb des Drogenkriegs vom organisierten Verbrechen dazu rekrutiert worden seien, Songs über dessen Mitglieder zu verfassen. In den wenigen Fällen, in denen sich die Rapper einem solchen Auftrag verweigert hätten, seien sie entführt oder erpresst worden¹⁰ (vgl. 2016: 62). Die Rapper würden dazu überredet beziehungsweise gewaltsam gezwungen, Songs für das organisierte Verbrechen

10 »La forma de buscar quien les grabara las canciones era por medio de amigos o familiares del intérprete que trabajaban para el crimen organizado, o porque el grupo o MC de rap era conocido en el barrio donde los comandos patrullaban. Pagaban con droga, protección o armas, pero también con dinero o joyas. En casos menores, el rapero que se negaba era secuestrado y extorsionado hasta que aceptara grabar la canción. [Der Weg, jemanden zu finden, der ihre Songs aufnahm, führte über Freunde oder Verwandte des Interpreten, die für das organisierte Verbrechen arbeiteten, oder die Rap-Gruppe oder der MC waren im *barrio* bekannt, in der die Kommandos patrouillierten. Sie bezahlten mit Drogen, Schutz oder Waffen, aber auch mit Geld oder Schmuck.

und damit gegen die Regierung und gegen die Legalität zu verfassen, was laut Mejía Rosas in der Vergangenheit dazu führte, dass Rap-Konzerte schlecht besucht waren und teilweise abgesagt wurden, weil sie regelmäßig vom Militär beziehungsweise verfeindeten kriminellen Gruppen gestürmt wurden (vgl. ebd.: 60f.). Die lokale Rap-Szene wurde also mit dem organisierten Verbrechen assoziiert und Konzertbesuche wurden vom Publikum als zu gefährlich erachtet. Die Praktiken, die der Autor in seinem Aufsatz beschreibt, gleichen denen, die den Narco-Rap in Tamaulipas ausmachen, doch bezeichnen sich *Mexican Fusca Familia* selbst nicht als Narco-Rapper und setzen in ihren Texten normalerweise andere inhaltliche Schwerpunkte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die vorliegenden Studien des Rap aus Lateinamerika diesen vor allem als Protestgenre präsentieren, das sich gegen soziale Missstände und Ungerechtigkeiten auflehnt. In allen Fällen ist der Rap aus Lateinamerika stark an den städtischen Raum gebunden und mit den Identitäten junger Stadtbürger verknüpft. Es lassen sich ebenfalls stets bestimmte Gruppendynamiken und Vorstellungen über den urbanen Lebensraum identifizieren. Diese grundlegenden Annahmen geben im Rahmen der Erforschung des Narco-Rap die Impulse, die Verbindung mit dem städtischen Raum zu beachten und das gesellschaftliche Potenzial des Genres zu beleuchten.

1.2.3 Forschungsbeiträge zum Narco-Rap und bestehende Forschungslücken

Der Narco-Rap ist zur Entstehungszeit dieser Studie noch ein recht junges Genre, was einer der Gründe dafür ist, dass er bis dato nur in sehr wenigen Studien untersucht wurde. Die Tatsache, dass des Weiteren eine offensichtliche Verbindung zwischen dem Narco-Rap und dem organisierten Verbrechen in Mexiko besteht, scheint das akademische Interesse an ihm als Studienobjekt zu drosseln. Lediglich Enrique Flores (2013) und Tanius Karam Cárdenas (2018) aus Mexiko selbst und Hettie Malcomson (2019) aus Großbritannien untersuchten den Narco-Rap aus unterschiedlichen Perspektiven.

Malcomsons Aufsatz basiert auf Interviews mit Rappern und einem »ex-narco« (2019: 349) aus Tamaulipas. Sie konzentriert sich auf den kreativen

In wenigen Fällen wurde der Rapper, wenn er sich weigerte, gekidnappt und erpresst, bis er einwilligte, den Song aufzunehmen.]« (Mejía Rosas 2016: 62)

Handlungsspielraum (*creative agency*, ebd.: 354), den die Rapper bei der Produktion der von Mitgliedern des organisierten Verbrechens in Auftrag gegebenen Songs ausschöpfen können, und auf die Ergründung der Motivation der Rapper, mit den Kartellen zusammenzuarbeiten. Die Rapper, so Malcomson, entschieden sich für die Arbeit für das organisierte Verbrechen, weil sie vor allem auf einen finanziellen Profit, (lokale) Berühmtheit, das Erlangen von qualitativ hochwertigen Tonaufnahmen sowie die Teilnahme an einer homo-sozialen Szene hofften¹¹ (vgl. ebd.: 354). Ihr Handlungsspielraum bei der Gestaltung der Songs zeichne sich dadurch aus, dass sie die von den Kriminellen gewünschten Inhalte so ausschmückten, dass sie bei den Hörern größere Aufmerksamkeit erlangten (vgl. ebd.: 357f.). Malcomsons Studie konzentriert sich also nicht auf den Narco-Rap an sich, sondern legt den Schwerpunkt auf die Motivation und Tätigkeit der Rapper.

Karam Cárdenas untersucht im Vergleich dazu den Zusammenhang zwischen Musik und Drogengewalt und rückt damit den Fokus auf die Songs und ihre Inhalte. Der Autor merkt an, dass die Beachtung des Narco-Rap in der akademischen Literatur bisher sehr knapp ausfällt (vgl. 2018: 51). Er stützt seine Beobachtungen lediglich auf vorher veröffentlichte Medienberichte über Cano & Blunt und führt eine vage Inhaltsangabe zweier ihrer Songs an. Außerdem zählt er die mexikanische Hip-Hop-Band *Cartel de Santa* zum Genre des Narco-Rap, was in der vorliegenden Studie vermieden wird. Die Band behandelt in ihren Rap-Songs zwar ähnliche Themen wie die Narco-Rapper aus Tamaulipas, doch besteht sie bereits seit 1996 und gehört damit nicht zur Narco-Rap-Strömung, auf die sich die vorliegende Studie beschränkt. Karam Cárdenas' Beitrag bietet einen Einblick in die Themen, die in den Narco-Rap-Songs behandelt werden, und kann deshalb als Anstoß zur detaillierten Betrachtung des Genres gewertet werden.

Flores führte die umfangreichste existierende Studie zum Narco-Rap durch, die für die vorliegende Untersuchung insofern bedeutsam ist, als sie in großen Teilen inhaltlich widerlegt wird. Die ablehnende Haltung des Autors der Drogengewalt gegenüber, die im gesamten Werk zum Ausdruck kommt, ist nachvollziehbar und unterstützenswert. Doch scheint es das primäre Ziel Flores' zu sein, die Musik, die sich innerhalb der *narcocultura*

11 »Rappers risk their lives to write commissioned songs for narcos in necropolitical contexts for money, fame, a love of rap, the possibility of creating high-quality recordings, and for social reasons. Many interviewees enjoyed being part of a homosocial scene comprising narco, ex-narco and non-narco-actors.« (Malcomson 2019: 354)

gebildet hat, als perverse kulturelle Entgleisung zu charakterisieren. Im Laufe seiner Schrift zitiert er vier Songs, darunter ebenfalls einen von *Cartel de Santa*, zwei weitere von Cano & Blunt sowie einen *Narcocorrido*. Er führt des Weiteren zahlreiche Zitate aus Zeitungsberichten an, die den Narco-Rap sehr wohl als ernstzunehmendes, sozial relevantes Genre erscheinen lassen. Beispielsweise wird auf die prekäre Lebenssituation hingewiesen, in der die Rapper und auch die meisten anderen Grenzstadtbewohner leben (vgl. Flores 2013: 60), doch scheint der Autor darauffolgend diese Sichtweise widerlegen zu wollen. Flores formuliert ein Konzept, das er mit dem Titel »Ästhetik oder Poetik der Gewalt« (*estética o poética de la violencia*, ebd.: 40) versteht und im Schlusswort als Synthese seiner Untersuchung präsentiert. Er entpolitisiert den Narco-Rap gänzlich, indem er ihm eine rein poetische Funktion zuschreibt und ihn als perverse Version von Ritualliedern, die mit ekstatischen Zeremonien einhergingen, beschreibt, die wiederum mit dem Konsum von Halluzinogenen verbunden seien¹² (vgl. ebd.: 64). Seine Ausführungen erwecken den Eindruck, als sei der Narco-Rap das direkte

12 »Si, como decía Jerome Rothenberg, la etnopoética abarcaba la producción poética ritual de indios, místicos, locos y ladrones, el narco rap – como poética marginal y >estética fuera de la ley« (Béthune) –, por más que constituya una >ruta perversa« y nos subleve en lo más profundo, es parte de una antigua tradición poética criminal: una etnopoética abyecta. Más aún: de una narcopoética, heredera de las poéticas alucinatorias o chamánicas; versión perversa de los cantos rituales asociados a esas ceremonias extáticas, vinculadas a su vez al consumo de alucinógenos o enteógenos; cantos convertidos en mercancía ritual de sicarios y traficantes de eso que otro léxico, no iluminado, sino policial, designa como narcóticos o estupefacientes – ya al servicio de la pulsión de muerte y la anarquía autodestructiva; con la libido sádica como trasfondo, y una desintegración y toda clase de regresiones psicóticas de despedazamiento; extrañamente sometida al culto del narco, su amo despótico y absoluto. [Wenn, wie Jerome Rothenberg sagte, die Ethnopoetik die rituelle poetische Produktion von Indianern, Mystikern, Verrückten und Dieben umfasste, so ist Narco-Rap – als marginale Poetik und »Ästhetik außerhalb des Gesetzes« (Béthune) –, auch wenn er einen »perversen Weg« darstellt und uns im tiefsten Inneren empört, Teil einer alten kriminellen poetischen Tradition: einer abjekten Ethnopoetik. Mehr noch: einer *narco*-Poetik, Erbe einer halluzinatorischen oder schamanischen Poetik; eine perverse Version der rituellen Gesänge, die mit diesen ekstatischen Zeremonien verbunden sind, die wiederum mit dem Konsum von Halluzinogenen einhergehen; Lieder, die zur rituellen Ware von Auftragskillern und Händlern dessen werden, was ein anderes, nicht aufgeklärtes, sondern polizeiliches Lexikon als Narkotika oder Betäubungsmittel bezeichnet – bereits im Dienst des Todestriebs und der selbstzerstörerischen Anarchie; mit der sadistischen Libido als Hintergrund, und einer Desintegration und allerlei psychotischen

Erbe einer barbarischen, althergebrachten kriminellen Tradition, die er als »böse Ethnopoetik« (*etnopoética abyecta*, Flores 2013: 64) bezeichnet und in der Geschichte der Azteken sowie der persischen Assassinen begründet sieht, welche im Drogenrausch gemordet hätten (vgl. ebd.: 66). Der letzte Satz von Flores' Schrift lautet »ahí, entre la muerte y el trance, entre el suicidio y la crueldad, viven los jóvenes asesinos [dort, zwischen Tod und Trance, zwischen Selbstmord und Grausamkeit, leben die jungen Mörder]« (ebd.: 66). Es wirkt, als seien diese »jugendlichen Mörder« (wobei man nicht weiß, ob nun die Rapper, die Kartellmitglieder oder Jugendliche im Allgemeinen angesprochen sind) fremdgesteuert durch die Allmacht der Drogen, die sich ihres Geistes bemächtigt haben. Das gesamte sozialkritische Potenzial, das die Narco-Rapper in ihren Songs möglicherweise zum Ausdruck bringen, wird in Flores' Schrift ausgeblendet. Das Genre wird lediglich mithilfe literarischer Werke kontextualisiert, die in keiner Weise mit der aktuellen Realität in mexikanischen Grenzstädten korrelieren. Flores reduziert den Narco-Rap darauf, ein Auswuchs urbaner Degeneration zu sein, die sich die Darstellung von Gewalt zum obersten Ziel gemacht hat. Den Rappern, die sich selbst explizit nicht als Kartellmitglieder, sondern als Musiker bezeichnen, die lediglich im Auftrag der Kartelle Songs schreiben, wird Flores nicht gerecht, da er sie ohne Differenzierung mit den Verbrechern gleichsetzt. Die vorliegende Studie kehrt sich von dieser Verurteilung des Narco-Rap ab und will genau dieses Potenzial, das Flores außer Acht lässt, beleuchten. Die Tatsache, dass die Drogengewalt in den mexikanischen Grenzstädten im Narco-Rap zum Ausdruck kommt, belegt allenfalls, dass das Thema gesellschaftlich relevant ist und damit akademische Beachtung verdient. Außerdem ist es bewiesenermaßen eine Tatsache, dass bestimmte Teile dieser Grenzstädte vom organisierten Verbrechen besetzt sind und unter dessen Kontrolle stehen, was bedingt, dass sich viele Grenzstadtbewohner dieser Realität ausgesetzt sehen. Die Narco-Rap-Songs können Einsichten in das Leben der von der Kontrolle der Kartelle betroffenen Grenzstadtbewohner geben, weshalb es lohnend ist, die Songs dementsprechend zu analysieren. Konkret soll herausgearbeitet werden, wie sich die Vorstellungen über den städtischen Raum sowie die Identitäten seiner Bewohner ändern, wenn diese über das Medium des Narco-Rap, das durch das organisierte Verbrechen instruiert wird, präsentiert werden. Außerdem verspricht eine detaillierte Analyse der Songs

Regressionen des Zerreißens; seltsam dem Kult der Drogenkriminalität unterworfen, seinem despotischen und absoluten Meister.]« (Flores 2013: 64)

Aufschlüsse über kartellinterne Normen und Werte, die über das Vehikel der Musik an die Mitglieder der eigenen Vereinigung beziehungsweise an verfeindete Gruppen übermittelt werden.

1.2.4 Forschungsfragen und Zielsetzung dieser Untersuchung

Aus den bestehenden Forschungsschwerpunkten über den Rap aus Lateinamerika gehen wichtige Erkenntnisse für die Untersuchung des Narco-Rap hervor. Aufgrund der Tatsache, dass der Rap in der lateinamerikanischen Jugendkultur viel weniger populär ist als in den USA oder in Europa und bis auf wenige Ausnahmen ein nicht-kommerzielles Nischenphänomen darstellt, ist er in den jeweiligen Entstehungsländern stark mit lokalen Gegebenheiten verknüpft. Er spiegelt die gesellschaftlichen Probleme und Missstände wider, unter denen die jeweiligen Stadtbewohner leiden, und wird deshalb von einem lokal begrenzten Publikum konsumiert. Diese Tatsache ermöglicht eine starke Identifikation junger Stadtbewohner mit der Musik und dem Raum, in dem sie entsteht. Außerdem findet vielerorts eine Instrumentalisierung der unterschiedlichen Rap-Subgenres statt, entweder, um gefährdete Jugendliche in einen legalen Kontext einzubinden und so die Wahrscheinlichkeit ihres Eintritts in die kriminelle Szene zu verringern oder um die gesellschaftliche Segregation zwischen Ober- und Unterschicht beizubehalten, indem kollektive Gruppendynamiken innerhalb der Unterschicht gestärkt werden. Diese Erkenntnisse lassen sich weitgehend auf den Narco-Rap übertragen, doch fehlen Studien zur Instrumentalisierung des Rap durch kriminelle Vereinigungen, die in einem bürgerkriegsähnlichen Konflikt mit dem Staat stehen. Diese Forschungslücke soll die vorliegende Untersuchung des Narco-Rap füllen. Der Narco-Rap ist außerdem, wie bereits erläutert wurde, in der akademischen Literatur generell noch unterrepräsentiert und es liegen keine Studien über sein Potenzial als Abbild der unteren Gesellschaftsschichten beziehungsweise des vom organisierten Verbrechen kontrollierten urbanen Raumes vor. Ein weiteres Ziel ist es deshalb, die fehlende umfassende Charakterisierung der Funktion des Narco-Rap-Genres durchzuführen.

Die Forschungsfragen, die in den folgenden Kapiteln beantwortet werden, sind folgende: Welche gesellschaftlichen Aussagen über marginalisierte Stadtbürger trifft eine Rap-Form, die nicht von der Regierung oder einer Nichtregierungsorganisation, sondern von einem kriminellen Antagonisten instrumentalisiert wird? Wie werden in Text, Musik und Performance die städtische Peripherie und ihre Bewohner (re-)präsentiert? Die These, die zu-

nächst aufgestellt wird, ist, dass die Peripherie im Vergleich zum Zentrum als divergenter Raum funktioniert, innerhalb dessen die Bewohner eigene urbane Imaginarien sowie separate Stadtidentitäten produzieren, die im Narco-Rap angesprochen werden. Es ist außerdem zu erwarten, dass in den Songs die Normen und Überzeugungen des organisierten Verbrechens zum Ausdruck kommen.

1.3 Kapitelübersicht

Alle Kapitel werden durch thematisch relevante Interview-Zitate der Rapper eingeleitet, welche die Informationen aus den jeweiligen Kapiteln um einen Wirklichkeitsbezug erweitern. Das folgende Kapitel bietet einen für das Verständnis der Entstehung des Genres nötigen Überblick über die soziopolitischen Gegebenheiten in Mexiko. Zunächst wird ein historischer Abriss des Drogenschmuggels von Mexiko in die USA inklusive der Entstehung der heutigen mexikanischen Drogenkartelle skizziert. Zudem werden die hierarchische Struktur und die unterschiedlichen kriminellen Aktivitäten des direkt an der Grenze operierenden Golf-Kartells und sein Einfluss auf die mexikanische Bevölkerung und darunter besonders auf die Bewohner der Armenviertel beleuchtet. Daraufhin werden sowohl wirtschaftshistorische als auch politische Entwicklungen von der Hegemonialregierung des PRI bis zur Präsidentschaft von Andrés Manuel López Obrador nachverfolgt. Das Ziel dieser Darstellung ist es, skizzenhaft aufzuzeigen, weshalb sich die Drogenkartelle in Mexiko etablieren und den Staat geradezu unterwandern konnten. Darauf folgend wird die sogenannte mexikanische *narcocultura*, ein mit dem Drogenhandel zusammenhängendes Kulturphänomen, vorgestellt, und es werden einige mexikanische sowie internationale Kulturerzeugnisse beispielhaft angeführt. Der Narco-Rap wird schließlich als Element der *narcocultura* eingeordnet.

Auf die soziopolitische Einordnung des Themas folgt die Erläuterung der theoretischen und methodischen Grundsätze für die Beantwortung der Forschungsfragen. Dabei werden zunächst kulturwissenschaftliche Konzepte vorgestellt, die das Zurückgreifen auf den *New Historicism* begründen. Ergänzend werden drei kulturalanthropologische Analyseparameter vorgestellt, welche die Analyse thematisch ausrichten sollen. Es handelt sich bei diesen Parametern um *Raum*, *Imaginarien* und *Identität*, die in der Weise definiert werden, wie sie für diese Untersuchung gültig sind. Des Weiteren werden der

Zugewinn durch Feldstudien vor Ort sowie deren Limitierungen aus Sicherheitsgründen erläutert und die angewandte Methode zur Transkription von Interviews und Songtexten dargelegt. Diese theoretischen und methodischen Grundlagen sollen eine holistische Analyse des Narco-Rap ermöglichen.

Der Hauptteil dieser Studie widmet sich thematisch den Analyseparametern *Raum*, *Imaginarien* und *Identität*, mithilfe derer die Narco-Rap-Songtexte sowie die Musik und die Performance in den zugehörigen Musikvideos durch zahlreiche Materialbeispiele gelesen und kontextualisiert werden. Das Analysekapitel zum Parameter *Raum* befasst sich mit den unterschiedlichen sozialen und symbolischen Räumen, die mit dem geografischen Raum in den Grenzstädten verknüpft sind. Zunächst wird eine alternative Kartierung der Grenzstädte aufgrund der Informationen aus den Songs vorgenommen. Darauf folgt die Untersuchung der sozialen Räume *el barrio* und *la calle*, die eng mit dem vorherigen Analysepunkt zusammenhängen. Einen weiteren Raum, dessen unterschiedliche Funktionen in den Songs zum Ausdruck kommen, stellt die Grenze zwischen Mexiko und den USA dar. Schließlich werden die Analyseergebnisse des Parameters *Raum* kontextualisiert und es wird ein Fazit über die Existenz unterschiedlicher Peripherien und Zentren gezogen, die für die weiteren Analysepunkte maßgeblich sind.

Der Parameter der *Imaginarien* hängt eng mit den Räumen in den Grenzstädten zusammen. In demjenigen Kapitel, das sich diesem Parameter widmet, wird analysiert, welche Personengruppen laut den Songs in den Drogenhandel und -konsum involviert sind und welche Funktion die Drogen in ihrem Leben erfüllen. Außerdem wird die Repräsentation des wirtschaftlichen Aspekts des Drogenhandels betrachtet. Danach werden die Imaginarien über den Drogenkrieg in den Grenzstädten herausgearbeitet und es werden Antagonismen zwischen unterschiedlichen Akteuren identifiziert. Schließlich wird ein weiterer Aspekt aufgegriffen, der in den Songs oft Erwähnung findet, und zwar die Verehrung von religiösen Figuren und Symbolen unter den Grenzstadtbewohnern beziehungsweise den Mitgliedern des organisierten Verbrechens. In einem Zwischenfazit werden die im Narco-Rap präsentierten Imaginarien auf eine Metaebene gehoben und es werden Schlüsse über eine kollektive Identität gezogen, deren Existenz in den Songs suggeriert wird.

Das folgende Kapitel komplettiert den Analyseteil dieser Studie durch den Parameter *Identität*. In diesem Kapitel werden die im Narco-Rap reflektierten Identitätsmarker der Grenzstadtbewohner beziehungsweise der Mitglieder des organisierten Verbrechens betrachtet. Ein in allen Texten und Videos

herausstechender Marker ist die Hypermaskulinität der männlichen Songprotagonisten, welcher der erste Abschnitt gewidmet ist. In diesem Zusammenhang werden ebenfalls die präsentierten Frauenrollen und die Bedeutung von Familie und Kindern analysiert. Im darauffolgenden Abschnitt werden die Texte und Videos des Narco-Rap auf die Faktoren Ethnizität, Sexualität und Politik hin untersucht, die in anderen Rap-Genres auffällig oft thematisiert werden. Zuletzt wird die im Narco-Rap künstlerisch erschaffene Persona des Rappers herausgearbeitet, die aufgrund der Beschaffenheit des Genres mehreren identitären Konflikten ausgesetzt ist. Es werden unterschiedliche Strategien identifiziert, welche die Rapper zu deren Lösung anwenden. Ziel dieses Kapitels ist es, aufzudecken, weshalb bestimmte Identitätsmarker aufgegriffen und andere wiederum ausgelassen werden.

Während die Analysekapitel der detaillierten Betrachtung der Songs gewidmet sind, erfolgt im siebten Kapitel eine Diskussion der erarbeiteten Ergebnisse durch ein wiederholtes Aufgreifen der obengenannten Fragestellungen. Dazu werden zunächst die verwendete Methodik reflektiert und kommentiert sowie die Inhalte der Analyse kurz zusammengefasst. Darauf folgt eine abschließende Interpretation und Bewertung der wesentlichen Ergebnisse mit einem Ausblick auf mögliche zukünftige Forschungsaspekte.

2 Die Entstehung des Narco-Rap im soziopolitischen Kontext

»Siempre hemos escuchado rap, siempre hemos escuchado hip hop, a partir del 2007 empezamos nosotros a hacer nuestras canciones, como un juego nomás para nuestros camaradas de allí, del barrio. Pero a ellos les empezó a gustar eso. Empezamos a sacar más canciones, más canciones que hablaban de nosotros, de fumar y de andar ahí, en las fiestas tomando con las chavas y todo eso. Después, en Reynosa se empezó a poner feo. Empezaron las balaceras como nunca se habían visto antes. Como si fuera una guerra.

[Wir haben immer Rap gehört, wir haben immer Hip-Hop gehört, ab 2007 fingen wir an, unsere eigenen Songs zu machen, einfach aus Spaß für unsere Kumpels dort in der Nachbarschaft. Aber ihnen gefiel das. Wir fingen an, mehr Songs zu veröffentlichen, mehr Songs über uns selbst, über das Rauchen und das Abhängen auf Partys, das Trinken mit den Mädels und sowas. In Reynosa begann es dann hässlich zu werden. Es gab auf einmal Schießereien, wie wir sie noch nie gesehen hatten. Wie in einem Krieg.]«

Cano

Die Rap-Songs von Cano & Blunt handelten zunächst von genretypischen Themen wie dem Drogenkonsum und Partys, bis Reynosa, die Heimatstadt der Rapper, plötzlich von täglichen bewaffneten Auseinandersetzungen erschüttert wurde. Die Rapper beschlossen, ihre Musik als Kommunikationsmedium zu nutzen und darüber zu berichten, was täglich in der Grenzstadt geschah. In diesem Moment legten Cano & Blunt den Grundstein für das Genre, das sie und weitere Rapper als Narco-Rap bezeichnen.

Ab 2006 erfuhr Mexiko eine immense Steigerung der kriminellen Gewalt, die mit dem Drogenhandel, dessen Bekämpfung vonseiten der Regierung und den daraus resultierenden kriegsartigen Folgen zusammenhängt. Damit ein-

hergehend wurde in ganz Mexiko ein drastischer Anstieg der Mordrate verzeichnet, wobei die Auswirkungen des Konflikts in den Städten an der Grenze zu den USA am stärksten spürbar waren. Die komplexen politischen, ökonomischen und sozialen Ereignisse, die zum sogenannten Drogenkrieg führten, reichen weit in die Vergangenheit zurück. In diesem Kapitel werden die musikalischen Ursprünge des Narco-Rap innerhalb der zu seiner Entstehungszeit in Mexiko herrschenden Gegebenheiten betrachtet, um ein vollständiges Bild über die Entwicklung des Genres zu schaffen. Es ist von besonderer Relevanz, diese Umstände zumindest skizzenhaft zu beleuchten, da sie zum Verständnis der einzelnen Songtexte beitragen, die über das Leben im Drogenkrieg und über dessen Akteure – Staat, Militär und Kartelle – berichten. Im Folgenden wird zunächst erörtert, inwiefern die Entwicklung des Genres als Resultat des Drogenkriegs gewertet werden kann, und dargelegt, weshalb sein Entstehungsort besondere Beachtung verdient. Des Weiteren wird der Narco-Rap musikalisch eingeordnet und es werden seine Ursprünge, die sowohl nördlich als auch südlich der Grenze liegen, erläutert. Das Kapitel wird schließlich mit einer Betrachtung der Funktion des Narco-Rap innerhalb der Situation der 2010er Jahre in Mexiko geschlossen.

2.1 Der Drogenkrieg und die Entstehung der *narcocultura*

Die 3144 Kilometer lange Grenze, die Mexiko vom Süden der USA trennt, bietet durch teilweise nur spärlich gesicherte Grenzabschnitte die Möglichkeit für Schmuggel und illegale Transaktionen jeglicher Art. Seit der *Prohibition Era* zwischen 1920 und 1933, als die US-amerikanische Regierung den Besitz, Konsum und Handel mit Alkohol und psychoaktiven Substanzen verbot, floriert die Schmuggelroute. Laut Gabriela Recio wurden in den 1920er Jahren auf mexikanischem Boden an der Grenze mehrere Destillierien eröffnet, die Whiskey für den Export auf den US-amerikanischen Markt produzierten (vgl. 2002: 31). Der Grenzraum fungiert seitdem allerdings nicht mehr nur als Umschlagplatz für Alkohol, sondern auch für Kleidung, Waffen, Autos und elektronische Geräte. Der mit Abstand größte Umsatz im Schwarzhandel auf dem Grenzgebiet wird nach wie vor allerdings durch illegale Suchtmittel erwirtschaftet. In den 1920er Jahren war der Schmuggel von Marihuana und Heroin die größte Einkommensquelle mexikanischer Drogenhändler, wie June S. Beittel (vgl. 2018: 7) bestätigt. Ein historischer Abriss über den Drogenschmuggel in Amerika von Karl-Dieter Hoffmann beschreibt den Verlauf

des Heroinhandels. Nach der Zerschlagung der French Connection im Jahr 1972, die den Markt über Kanada mit Heroin versorgt hatte, stieg der Hero-inhandel aus Mexiko an, stagnierte dann eine Zeit lang wegen der Konkurrenz aus asiatischen Ländern und der Vernichtung von mexikanischen Opi-umfeldern in US-amerikanischen Operationen, um später erneut anzusteigen (vgl. 2008: 2). Auch der Handel mit Kokain bescherte dem illegalen Markt in Mexiko Profite. Anfang der 1980er Jahre verlor Kolumbien das Monopol auf den Kokainhandel auf dem amerikanischen Kontinent. Das kolumbianische Medellín-Kartell, angeführt vom berüchtigten Pablo Escobar, sowie das Cali-Kartell nutzten zunächst Schmuggelrouten durch die Karibik, die in den 1990er Jahren durch Interventionen der US-Regierung aufgedeckt und zer-schlagen wurden. Der Zerfall der zwei mächtigen kolumbianischen Kartelle bedingte die Aufsplitterung in viele kleine Gruppen und Banden, was für bes-sere Verhandlungspositionen der wachsenden mexikanischen Kartelle sorgte. Laut Peter Andreas führte diese Entwicklung dazu, dass Routen durch Mexiko nunmehr deutlich stärker frequentiert wurden (vgl. 2009: 52). Schließlich lös-te Mexiko Kolumbien als Hauptdrogenlieferant auf dem US-amerikanischen Markt ab, wonach Kolumbien dennoch vor Peru der größte Produzent von Ko-kain blieb und somit nach wie vor stark in den Drogenhandel eingebunden ist. Mexiko hingegen wurde zum bedeutendsten Transitland für Suchtstoffe auf dem amerikanischen Kontinent und ist Lieferant des Großteils der illega-len Drogen, die heutzutage in den USA vertrieben werden, darunter Heroin, Methamphetamin, Kokain, Marihuana und Fentanyl (vgl. Drug Enforcement Administration 2017: vi). Das Ministerium für Innere Sicherheit der Vereinig-ten Staaten schätzt in seinem bi-nationalen Bericht über kriminelle Erträge, dass rund 19 bis 29 Milliarden Dollar jährlich aus dem Drogenschmuggel me-xikanischer Kartelle in die USA erwirtschaftet werden (vgl. United States De-partment of Homeland Security 2010: ii).

2.1.1 Die Präsenz und der Einfluss krimineller Netzwerke

Der ursprünglich aus der Wirtschaft stammende Begriff »Kartell« wird vor allem in Lateinamerika genutzt, um Zusammenschlüsse von Drogenbanden, die den illegalen Handel kontrollieren und von unterschiedlichen Gegenden aus ihre Operationen steuern, zu benennen¹. Die Anzahl der kriminellen Ver-

1 Der Begriff »Kartell« als wirtschaftlicher Zusammenschluss von Unternehmen, die ihre Konkurrenz beispielsweise durch Preisabsprachen ausschalten, wurde laut Aldo F.

einigungen variiert ständig, dennoch lässt sich feststellen, dass sich sieben einflussreiche Kartelle auf dem gesamten mexikanischen Staatsgebiet ausgebreitet haben (vgl. Beittel 2018: 9). Die Orte entlang der US-amerikanischen Grenze sind besonders attraktiv für den Drogenhandel, weshalb sich dort oft Kämpfe um die *plazas*, die Herrschaftsreviere, abspielen (vgl. Hoffmann 2009: 68). Laut der *Drug Enforcement Administration* (DEA) sind die Kartelle, die im Jahr 2017 direkt an der Grenze operierten, das Sinaloa-Kartell, das Juárez-Kartell, das Golf-Kartell und *Los Zetas* (vgl. 2017: 2). Das Golf-Kartell, das die großen Städte im Bundesstaat Tamaulipas beherrscht, besteht seit Mitte der 1980er Jahre und ist eine der ältesten und einflussreichsten kriminellen Vereinigungen Mexikos, wie Stephanie Brophy (vgl. 2008: 248) aufzeigt. Das Golf-Kartell verlor allerdings seine Vormachtstellung an *Los Zetas*, die bis 2010 sein militärischer Arm waren und nach internen Auseinandersetzungen ein eigenständiges Kartell bildeten. *Los Zetas* sind eine hochgradig organisierte und brutale Vereinigung, die aus desertierten Militärs besteht (vgl. Logan & Sullivan 2010: 2; Beittel 2018: 17). Der Nordosten Mexikos wird seitdem durch Machtkämpfe zwischen den beiden Kartellen erschüttert, die gegeneinander um die Vorherrschaft der *plazas* ringen.

Das Hauptquartier des Golf-Kartells befindet sich in Matamoros in Tamaulipas, das direkt neben der texanischen Grenzstadt Brownsville liegt. Die kriminellen Aktionen gehen auch über die Staatsgrenze hinaus bis nach Texas, von wo aus die Drogen weiter innerhalb der USA verbreitet werden. Die Mitglieder des Golf-Kartells unterliegen einer, im Vergleich beispielsweise zur italienischen Mafia, eher lockeren hierarchischen Ordnung. María Eugenia de la O und Nora E. Medina Casillas (2012) sowie Ariagor Manuel Almanza Avendaño et al. (2018) führten Studien über den Drogenhandel in Tamaulipas durch und rekonstruierten so die Bezeichnungen der Ränge innerhalb des Golf-Kartells. Folgende Beobachtungen lassen sich aus beiden Studien zusammenfassen: Die obersten Anführer des Kartells nennen sich *capos*. Sie überwachen den gesamten Drogenhandel sowie weitere kriminelle Aktionen

Ponce erstmals im 19. Jahrhundert in Deutschland verwendet (vgl. 2016: 85). In den 1980er Jahren griffen die US-amerikanischen Behörden die Bezeichnung im Kampf gegen den Drogenhandel in Lateinamerika wieder auf und nutzten sie für die Bezeichnung kolumbianischer Drogensyndikate, wobei Letztere selbst sich nicht mit diesem Begriff identifizierten (vgl. Zavala 2014: o.S.). Mittlerweile haben die Kartelle den Begriff allerdings übernommen und tragen ihn vor allem in Mexiko in ihrem Namen.

und benennen die *comandantes*, die Anführer der *plazas*. Unter den lokalen Anführern stehen die *sicarios*, die Auftragsmörder, die Menschen entführen und ermorden, sofern diese den Ablauf der Drogengeschäfte stören. Die niedrigsten Ränge in der Hierarchie belegen die *mulas*, Drogenkurier, und die *guardias*, *halcones* und *estacas*, jeweils unterschiedlich positionierte Späher, welche die Aktionen der verfeindeten Kartelle und des Militärs beobachten und an ranghöhere Kartellmitgliedern melden. Diese Hierarchie ist in der Regel im Kern stabil; das Netzwerk des Golf-Kartells schließt über diesen Kern hinaus allerdings zahlreiche fluktuierende Elemente wie Schmuggler, Groß- und Kleindealer sowohl in Mexiko als auch in den USA, Laborarbeiter für die Drogenproduktion und weiteres Personal wie Leibwächter mit ein.

Das Golf-Kartell bezieht sein Vermögen nicht ausschließlich aus Drogengeschäften, sondern auch aus Geldwäsche, Schutzgelderpressung (die Einnahme der sogenannten *narcocuota*), Entführung und Erpressung, aus Attentaten auf Journalisten und führende Persönlichkeiten sowie Schleuseraktivitäten mexikanischer und anderer lateinamerikanischer Migranten und Menschenhandel (vgl. Beittel 2018: 1f.). Diese illegalen Operationen finden oft im Fokus der Öffentlichkeit statt, um mexikanische Behörden und die Bevölkerung einzuschüchtern, doch nutzen die Kartelle auch unsichtbare Wege, um das Land im wahrsten Sinne des Wortes zu unterwandern. An vielen Orten entlang der Grenze befinden sich illegale, unterirdische Tunnelsysteme, die von Mexiko bis in die USA reichen und durch die täglich illegale Güter und auch Migranten über die Grenze geschleust werden. Einige dieser Tunnel sind technisch so gut ausgestattet, dass davon auszugehen ist, dass die Kartelle Fachpersonal wie Ingenieure und Arbeiter engagieren. Oft verfügen die unterirdischen Systeme beispielsweise über Beleuchtung und Belüftung (vgl. Reichel & Randa 2018: 13). Durch diese vielfältigen Operationen haben die Kartelle eine hohe Machtposition innerhalb der mexikanischen Gesellschaft erlangt. Sie haben das politische System in Mexiko infiltriert und parallel zum mexikanischen Staatsapparat ein kriminelles Untergrundnetzwerk geschaffen. Die Kartelle erwirtschaften durch die illegalen Geschäfte einen derartig immensen Profit, dass der Drogenhandel einen bedeutenden wirtschaftlichen Faktor innerhalb der Ökonomie des Landes darstellt und nur schwer von der formellen Wirtschaft zu trennen ist. Dieser Umstand manifestiert sich in der Tatsache, dass die Mitglieder des organisierten Verbrechens oftmals Besitzer von legalen Firmen sind, die sie als Geldwäsche-Institutionen nutzen, wie Susan Rose-Ackerman (vgl. 2016: 2) beschreibt.

Die Frage, warum die Drogenkartelle trotz dieser zahlreichen kriminellen Aktivitäten teilweise auf große Akzeptanz in der mexikanischen Zivilbevölkerung treffen, ist leicht zu beantworten. Besonders in den Armenvierteln der Städte kooperieren die Menschen mit den Kartellen, was Graciela Baca Zapata folgendermaßen begründet:

»[...] los narcotraficantes se convirtieron en los protectores y benefactores de diversas poblaciones al proporcionarles bienes y servicios a los pobladores, por lo que se establecen lazos de complicidad, pues se establecen vínculos de retribución a sus comunidades de origen, que consiste en aportar dinero para construir templos religiosos o donaciones para causas que demuestren su generosidad.

[...] Drogenhändler werden zu Beschützern und Wohltätern verschiedener Bevölkerungsgruppen, indem sie ihnen Güter und Dienstleistungen zur Verfügung stellen und dadurch eine Komplizenschaft herstellen. Sie bauen Verbindungen zu ihren Herkunftsgemeinden auf, indem sie Geld für den Bau religiöser Tempel oder für andere Zwecke spenden, die ihre Großzügigkeit demonstrieren.]« (Baca Zapata 2017: 63)

Durch Geld- und Sachgeschenke wird die Reputation der Kartelle aufgewertet, weshalb die Menschen ihre Anwesenheit oft nicht als Bedrohung, sondern als Unterstützung der Armen wahrnehmen. Bei Befragungen durch die Polizei werden die Operationen der Kartelle deshalb oft von der Bevölkerung gedeckt.

2.1.2 Wirtschaftliche Veränderungen und gesellschaftliche Konsequenzen

In den Jahrzehnten vor Beginn des Drogenkriegs begünstigten einige einschneidende wirtschaftspolitische Strukturänderungen den Drogenhandel der mexikanischen Kartelle auf dem Markt in den USA. Nach einer Periode wirtschaftlichen Wohlstands, dem *milagro mexicano*, geriet die mexikanische Wirtschaft Ende der 1970er Jahre ins Wanken. Die Erdölpreise, die es Mexiko zunächst ermöglicht hatten, internationale Kredite aufzunehmen, sanken Anfang der 1980er Jahre plötzlich rapide, und gleichzeitig stiegen die internationalen Zinsraten an. Der mexikanische Peso erfuhr außerdem eine starke Inflation, weshalb Mexiko schließlich im Jahr 1982 im Zuge der lateinamerikanischen Schuldenkrise den Staatsbankrott bekanntgeben

musste. Mit der Unterstützung des Internationalen Währungsfonds und der Weltbank wurde die mexikanische Wirtschaft wieder stabilisiert, was allerdings eine fundamentale Kursänderung der wirtschaftspolitischen Prozesse im Land bedeutete. Statt der Konzentration auf den Binnenmarkt, welche die Regierung bis 1982 verfolgte, musste sich Mexiko nach Vorgaben des Washington-Konsens dem Weltmarkt öffnen. Dies bedeutete laut Bettina Führmann unter anderem die Handelsliberalisierung, die Deregulierung von Märkten und Preisen sowie die Privatisierung staatlicher Unternehmen (vgl. 2003: 13). Die folgenschwerste Neuerung war das Nordamerikanische Freihandelsabkommen (NAFTA), das 1994 zwischen Kanada, den USA und Mexiko geschlossen wurde. NAFTA bedeutete die Anknüpfung Mexikos vor allem an den US-amerikanischen Markt, die Abschaffung vieler Zölle und die damit verbundene Erleichterung der gegenseitigen Importe und Exporte. Einerseits wurde Mexiko ökonomisch durch NAFTA stark abhängig von seinem mächtigen nördlichen Nachbarn, andererseits wurden die Handelswege über die Grenze hinweg nunmehr so stark frequentiert, dass Warenkontrollen nur noch stichprobenartig durchgeführt wurden und damit der Drogenschmuggel in LKWs oder Personenwagen erleichtert wurde (vgl. Andreas 2009: 74). Oft wurden die Drogen an Fahrzeugen in Radkappen, Tanks oder in Hohlräumen an den Türen versteckt, wie die *New York Times* (vgl. Nixon 2017a) informiert. Außerdem berichten die Medien von zahlreichen aufgedeckten Fällen, in denen Drogen durch legale Waren getarnt wurden: Kokain wurde in ausgehöhlten Kokosnüssen, Wassermelonen und in Jalapeño-Dosen versteckt, Marihuana wurde in orangefarbenes Papier gewickelt und zwischen Karotten gelagert und Methamphetamin wurde in Alufolie gewickelt als Burritos getarnt. Außerdem wurden mit Kokain bestreute Donuts und mit Heroin gefüllte Lutscher und Bonbons in Beschlag genommen (Woody, *Business Insider UK* 2017; Nixon, *New York Times* 2017b; Eltagouri, *Washington Post* 2018).

Eine mit NAFTA zusammenhängende Folge ist die Zunahme der Relevanz der sogenannten *maquiladoras*, Montagebetriebe, die in den meisten Fällen strategisch direkt hinter der US-amerikanischen Grenze auf mexikanischem Boden platziert sind. Dort werden preisgünstig Einzelteile für US-amerikanische Firmen produziert, die dann zum Verkauf in den USA reimportiert werden. Das Konzept der *maquiladoras* besteht schon seit der Implementierung des *Programa de Industrialización Fronteriza* (PIF), das seit dem Jahr 1965 südlich der Grenze für Arbeitsplätze für aus den USA zurückkehrende Arbeiter sorgen sollte, wie Ramón Eduardo Ruiz (vgl. 1998:

63) aufzeigt. Durch NAFTA wurden die Betriebe durch die wegfallenden Zölle deutlich attraktiver für amerikanische Firmen und ihre Anzahl stieg drastisch an. Kurzfristig verbesserten die *maquiladoras* die Situation auf dem Arbeitsmarkt in Grenznähe tatsächlich, doch war und ist die Qualität der Arbeitsplätze minderwertig. Laut der *Harvard International Review* aus dem Jahr 2017 sind die Konditionen, unter denen die Mexikaner und Mexikanerinnen (ein Großteil der Arbeiter in den *maquiladoras* ist weiblich) arbeiten, oft gesundheitsschädlich, wenn nicht sogar lebensgefährlich.

»Statistics on the suffering in the maquiladoras are hard to come by. Many factories actively suppress data on workplace injuries and fatalities because, under Mexican law, more workplace incidents mean higher payoffs to the Mexican social security system and diminishing profits. Hence, factories often threaten to fire workers who speak out, manipulating the fact that most of these underpaid and overworked employees are the only source of income for their families and cannot afford to lose their jobs. Factories also attempt to force injured workers into being treated at a factory infirmary or at a private clinic, instead of at public hospitals funded by social security where doctors are required by law to report workplace injuries.« (Flores, *Harvard International Review* 2017)

Die Löhne sind außerdem so niedrig, dass viele der Arbeiter zusätzliche Einkommensquellen benötigen, um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren, wie de la O und Medina Casillas in Interviews mit *maquiladora*-Arbeitern erfahren (vgl. 2012: 188). Dies habe zur Folge, dass der informelle Arbeitsmarkt gleichzeitig ebenfalls eine rasante Vergrößerung erfahren habe: Viele Menschen arbeiteten nahe der Grenze als Straßenhändler oder als Heimpersonal. Für die ärmere Bevölkerung entlang der Grenze biete auch der Drogenhandel eine lukrative Alternative zum *maquiladora*-dominierten Arbeitsmarkt, um das legale Einkommen aufzubessern (vgl. ebd.: 188). Im Jahr 1996 arbeiteten laut Carmen Boulosa und Mike Wallace etwa fünf Millionen Mexikaner im informellen Sektor, die Arbeitslosenquote lag auf einem Rekordhoch von acht Millionen bei einer Erwerbsbevölkerung von insgesamt 37,5 Millionen Menschen (vgl. 2016: 53). Bedingt durch die hohe Arbeitslosenquote in den 1990er Jahren verzeichnete Mexiko eine verstärkte Migration in Richtung der Grenzstädte (vgl. ebd.: 52). Im Jahr 2006, zwölf Jahre nach der Verabschiedung von NAFTA, existierten immer noch 2783 Montagebetriebe, in denen 1.250.000 Menschen beschäftigt waren (vgl. Foro de Desarrollo Económico de la Frontera Norte 2007: o.S.).

Ein Problem, das der mexikanischen Wirtschaft generell zugrunde liegt, ist die Disparität zwischen Arm und Reich, die in Mexiko so groß ist wie in kaum einem anderen Staat der Welt. Mexiko verzeichnete mit 0,458 im Jahr 2017 unter den Staaten der Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung einen sehr hohen Gini-Koeffizienten (vgl. 2018). Roberto Vélez-Grajales et al. stellen zusätzlich fest, dass die intergenerationale soziale Mobilität in Mexiko besonders niedrig ist (vgl. 2018: 4). Ein Faktor, der aus der Verarmung weiter Teile der Bevölkerung resultiert, ist der fehlende Zugang zum Bildungssystem, vor allem zur universitären Bildung. Viele Jugendliche verlassen nach der Schulpflicht bis zum 14. Lebensjahr die Bildungseinrichtungen:

»While access to education for 5-14-year-olds is universal in Mexico as in virtually all OECD countries, it has one of the smallest proportions of 15-19-year-olds enrolled in education (53 %) among OECD and partner countries, despite having the largest population of this age group in the country's history. Only Colombia (43 %) and China (34 %) have lower enrolment rates.« (Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung 2014: 1)

Jugendliche begeben sich oft als unqualifizierte Arbeitskräfte auf den Arbeitsmarkt, wo sie Gefahr laufen, aufgrund ihrer fehlenden Ausbildung ausgenutzt zu werden. Mangelnde Bildungschancen und eine Ökonomie, die den unteren 10 % der Bevölkerung nicht gerecht werden kann, führen dazu, dass vielen Mexikanern das Vertrauen in die regierende Oberschicht fehlt und sie unzufrieden mit der ungleichen Machtverteilung sind. Kapital und Einfluss liegen in den Händen der mexikanischen Elite, was jahrzehntelang von der Politik im Land unterstützt wurde.

2.1.3 Politische Transitionen und der Beginn des Drogenkriegs

Nach der mexikanischen Revolution regierte der *Partido Revolucionario Institucional* (PRI) Mexiko in einer 71-jährigen Hegemonialherrschaft bis zum Jahr 2000. Der PRI schaffte es, die Gewalt in Mexiko zu kontrollieren und auf einem im Vergleich zu anderen lateinamerikanischen Ländern wie Kolumbien durchschnittlichen Niveau zu halten. Dieser Zustand wird als *pax narcotica* bezeichnet (vgl. Chabat 2010: 3). Tiffany Siegert betrachtet den klientelistischen Regierungsstil des PRI als Grund für die jahrzehntelange Stabilität im Land, in dem die Bürger für ihre politische Loyalität mit materiellen Gegenleistungen belohnt wurden und so stets in das politische System miteingebunden

waren (vgl. 2011: 31). Peter Watt und Roberto Zepeda hingegen heben hervor, dass der PRI durch Repressionen und politische Gewalt die Regierungsdominanz aufrechterhielt und die Wirtschaft im Land durch eine autoritär-korporatistische Politik kontrollierte, welche die Verstaatlichung von Firmen und des Bahnnetzes mit einschloss (vgl. 2012: 24). Auch die Vorgänge im illegalen Drogenhandel überwachte der PRI in gewisser Weise dadurch, dass Regierungsorgane auf allen Ebenen mit den kriminellen Netzwerken verknüpft waren. Die Politik des PRI war von Korruption gekennzeichnet – von obersten Regierungsinstanzen über lokale Vertreter bis hin zur Polizei bestanden nachgewiesene Verbindungen zu den Kartellen (vgl. Hoffmann 2008: 4). Besonders die Polizeibehörden entlang der Grenze waren wegen der schlechten Bezahlung der Beamten und der gleichzeitigen Möglichkeit der »Gehaltsaufbesserung« durch hohe Schmiergeldbeträge für Korruption anfällig. Durch die Bestechungsgelder erkaufte sich die Kartelle das Stillschweigen der Behörden und in manchen Fällen sogar Immunität gegenüber der mexikanischen Justiz. Obwohl das System des PRI jahrzehntelang funktionierte, wurde die Unzufriedenheit der mexikanischen Bevölkerung in den 1970er Jahren bereits immer größer und die Kritik an der Partei lauter. In den Wahlperioden nach dem Staatsbankrott im Jahr 1982 wurde deshalb zum ersten Mal Raum für oppositionelle Parteien geschaffen. Der *Partido Acción Nacional* (PAN), eine konservative Partei, die heute eine der drei größten in Mexiko ist, gewann auf lokaler und auf Landesebene immer mehr an Einfluss. Erst im Jahr 2000 wechselte schließlich die regierende Partei und Vicente Fox vom PAN wurde zum Präsidenten gewählt. Mit diesem Regierungswechsel geriet das relativ ausgeglichene System, das zwischen dem PRI und den Drogenkartellen bestand, ins Wanken. Im Vergleich zu vorherigen Maßnahmen, die den Drogenhandel eindämmen sollten, erklärte es die Regierung von Vicente Fox zur Priorität, die Korruption im Land zu bekämpfen und kriminelle Netzwerke zu zerschlagen. Der Präsident reformierte das Polizeisystem und setzte das Militär zur Bekämpfung von Kartelloperationen ein. Mehrere Verhaftungen von hochrangigen *capos* waren das Resultat des Militäreinsatzes, was wiederum zu Auseinandersetzungen sowie mit als auch unter den Kartellen selbst führte (vgl. Chabat 2010: 7).

Sechs Jahre später setzte Felipe Calderón, der Nachfolger von Fox, die *guerra contra el narcotráfico* [Krieg gegen den Drogenhandel] fort. Die Situation in Mexiko war verheerend, einige Städte im Norden Mexikos waren komplett unter der Kontrolle der Kartelle, der Drogenhandel florierte weiterhin. Calderóns ambitionierte politische Agenda war beherrscht von dem Plan, den

Drogenhandel in Mexiko zu bekämpfen und letztlich vollends zu verdrängen. Er bezeichnete in einer berühmten Rede den Drogenhandel als »Tumor«, den es zu beseitigen galt (vgl. *El Universo* 2008). Calderón restrukturierte im Jahr 2009 die *Policía Federal*, die von nun an gemeinsam mit dem Militär zur Bekämpfung des Drogenkriegs eingesetzt wurde, und schaffte es, den Drogenhandel mit seiner Konfrontationstaktik in einigen Staaten einzudämmen. Dies hatte aber letztendlich zur Folge, dass andere Staaten, die vorher gar nicht oder nur in geringem Maße von der Drogengewalt betroffen waren, plötzlich zu neuen Schauplätzen des Drogenkriegs wurden (vgl. Chabat 2010: 8). Im Jahr 2008 wurde in den USA die *Mérida*-Initiative verabschiedet, die Mexiko im Kampf gegen die Drogen finanzielle Unterstützung zusagte (vgl. Beittel 2017: 3). In Calderóns Amtszeit von 2006 bis 2012 stieg die Mordrate in Mexiko rapide an, was direkt mit dem Drogenkrieg zusammenhängt. Im Jahr 2005 verzeichnete das *Instituto Nacional de Estadística y Geografía* (INEGI) 9.921 Morde; im Jahr 2012 lag die Zahl bei 25.967 (siehe Abbildung 1).

Diese Entwicklungen hatten zur Folge, dass im Jahr 2012 erneut ein Präsident aus den Reihen des PRI gewählt wurde: Enrique Peña Nieto. Umfragen des US-amerikanischen Pew Research Center (2017) zufolge war er allerdings einer der unbeliebtesten Präsidenten in der Geschichte des Landes. Unter den Aspekten der Bekämpfung von Korruption, Drogenhandel und Verbrechen schnitt er besonders schlecht ab. Die hohe Mordrate, die Gewaltkriminalität und die gelungene Flucht von Kartellanführer Joaquín »El Chapo« Guzmán aus einem Hochsicherheitsgefängnis (vgl. Esquivel, *Proceso* 2016) während Peña Nietos Amtszeit begründen die schlechten Umfragewerte. Zwei Verbrechen, welche die Öffentlichkeit erschütterten und die bis heute nicht völlig aufgeklärt werden konnten, trübten die Regierungszeit Peña Nietos weiter. Im September 2014 wurden 43 Lehramtsstudenten in Iguala im Bundesstaat Guerrero festgenommen, als sie sich in gekaperten Bussen auf dem Weg zu einem Protestmarsch in Mexiko-Stadt befanden. Laut einem Bericht der Vereinten Nationen ergaben Untersuchungen, dass die zuständige *Policía Municipal* die Studenten an das Drogenkartell *Guerreros Unidos* übergab, welches sie schließlich ermordete, ihre Leichen verbrannte und ihre Asche in einem Fluss entsorgte (vgl. Hoher Kommissar der Vereinten Nationen für Menschenrechte 2018). Dieser Vorfall löste national und international Demonstrationen und heftige Proteste gegen die Regierung und deren offenkundige Verbindung zu den Drogenkartellen aus. Im April 2018 erschütterte ein weiterer tragischer Fall die mexikanische Bevölkerung, deren Zweifel an der Autorität der Regierung zunahmen und deren Unzufriedenheit mit der Gewaltkrimi-

nalität im Land sichtbar wurde. Drei Filmstudenten aus Guadalajara, die eine Reportage über das Kartell *Jalisco Nueva Generación* drehten, wurden ermordet und ihre Leichen in Säure aufgelöst. Medienberichten zufolge gerieten sie bei ihren Dreharbeiten in einen Konflikt zwischen zwei Kartellen (vgl. Torres, *El Universal* 2018). Landesweite Proteste gegen den Drogenkrieg mit seiner hohen Zahl an Todesopfern folgten und der Hashtag #NoSonTresSomosTodxs [es sind nicht drei, wir sind es alle] verbreitete sich in den sozialen Medien.

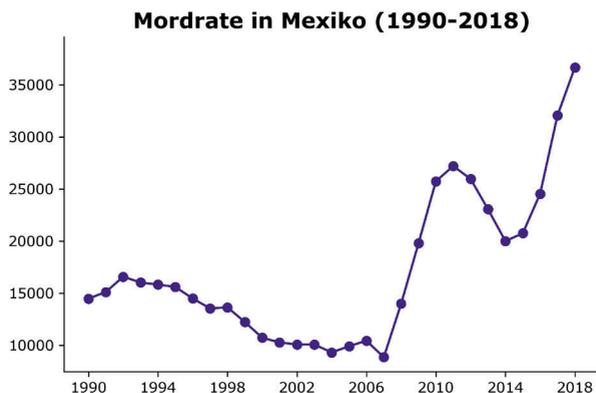
All diese Ereignisse ebneten Andrés Manuel López Obrador im Jahr 2018 den Weg zur Präsidentschaft von Mexiko, die er bereits in den Jahren 2006 und 2012 angestrebt und verfehlt hatte. López Obrador ist der Gründer des *Movimiento Regeneración Nacional* (MORENA), der politisch der neuen Linken in Lateinamerika zuzuordnen ist, und er kritisiert die neoliberale Haltung seiner Vorgänger. Der Präsident löste im Jahr 2019 die von Calderón zehn Jahre zuvor ins Leben gerufene *Policía Federal* auf und inkorporierte sie in die im März 2019 gegründete *Guardia Nacional*. Auch auf López Obradors Agenda steht die Bekämpfung des organisierten Verbrechens, jedoch strebt er einen Paradigmenwechsel an: Die *guerra contra el narcotráfico* wird nunmehr als *pacificación del país*, also als Befriedung, bezeichnet. Obwohl er vielversprechende Absichten wie die Schaffung von Stipendienprogrammen und Arbeitsplätzen für Jugendliche sowie ein Programm gegen die Drogenabhängigkeit hegt, hat López Obrador bis Ende 2019 keine belegbaren Erfolge in der Bekämpfung des organisierten Verbrechens erzielt, wie *BBC Mundo* (vgl. Nájjar 2019) berichtet.

De facto hat die mexikanische Regierung in einigen Teilen des Landes, besonders aber in der Grenzregion, nach wie vor ihr Herrschaftsmonopol an die Drogenkartelle verloren. Die Bekämpfung des organisierten Verbrechens hat lediglich dazu geführt, dass sich die Machtstrukturen innerhalb der Kartelle und zwischen konkurrierenden Kartellen verschieben. Wird ein Kartell geschwächt, so nutzt ein anderes die Möglichkeit, durch bewaffnete Kämpfe die Vorherrschaft über ein Territorium zu erlangen; wird ein ranghohes Mitglied festgenommen oder getötet, rückt hydraartig ein neues Mitglied an die Spitze der Hierarchie. Bis dato besteht keine konkrete Hoffnung darauf, dass der Drogenkrieg in naher Zukunft beendet wird. Die Mordrate lag 2018 auf einem weiteren Rekordhoch von 36.685, der Trend ist steigend.

2.1.4 *Narcocultura*: Das organisierte Verbrechen als Subkultur

Nicht nur das politische System und die mexikanische Ökonomie sind von den Auswirkungen des Drogenhandels betroffen. Die Kartelle operieren in

Abbildung 1: Mordrate in Mexiko (1990-2018)



Quelle: Eigene Darstellung mit Statistiken der Secretaría de Gobernación (2018)

fast jedem Bundesstaat und so gut wie jeder Mexikaner weiß von Fällen im Familien- oder Bekanntenkreis zu berichten, in denen Kontakt mit Kartellmitgliedern bestand oder jemand der Drogengewalt zum Opfer fiel. Auch das kulturelle Leben vieler Mexikaner wird vom Drogenhandel beeinflusst. Seit den 1970er Jahren bildete sich eine Subkultur rund um den *narcotráfico* heraus, die als *narcocultura* bezeichnet wird und suggeriert, dass dem Drogenhandel ein historischer Stellenwert in der mexikanischen Gesellschaft beigemessen wird und er, genauso wie einst die Geschichten der Revolutionäre, Stoff für Fiktion liefert. Marco Kunz schreibt dem Drogenhandel durch seinen immensen Einfluss zu, ein Konstrukt »hecho de fantasías y pesadillas, de mentiras y ocultamientos, de leyendas, mistificaciones y mitos [gemacht aus Fantasien und Alpträumen, aus Lügen und Verheimlichungen, aus Legenden, Mystifikationen und Mythen]« (2016: 53) hervorzubringen. Die *narcocultura* beinhaltet die Produktion von Symbolen, Ritualen und künstlerischen Erzeugnissen wie Literatur, Filme, Serien und Musik, die nicht nur unter den Kartellmitgliedern beliebt sind. Praktisch jedes kulturelle Erzeugnis kann vom Bestimmungswort »narco-« begleitet werden, um das thematische Milieu des Produkts zu indizieren. In der Regel gehören die Anhänger der *narcocultura* der unteren, weniger gebildeten Gesellschaftsschicht an, wie Shaul Schwarz

in seinem Dokumentarfilm berichtet (vgl. *YouTube* 2013). Im Folgenden werden einige Beispiele für diese *narcocultura* im öffentlichen Leben in Mexiko vorgestellt.

Der Drogenhandel wird in Mexiko vielerorts mit dem christlichen Glauben verknüpft. Die mexikanische Bevölkerung ist trotz eines leichten Rückgangs der Zahlen überwiegend katholisch und die Religion nimmt wie in den meisten lateinamerikanischen Ländern nach wie vor eine wichtige Rolle im Privatleben der Menschen ein. Laut einer nationalen vom mexikanischen Technologie- und Wissenschaftsrat *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología* (CONACYT) finanzierten Befragung lag die Quote der Katholiken im Jahr 2010 bei 85 % der mexikanischen Bürger (vgl. *Red de Investigadores del Fenómeno Religioso en México* 2016: 5). Die *capos* der Kartelle werden oft als Heilige ikonisiert und ihre Konterfeis in den Privathäusern der Kartellmitglieder oder an öffentlichen Orten wie in Geschäften und in Kirchen ausgestellt (vgl. *Córdova Solís* 2005: 369). Auf lokalen Märkten werden Kerzen und Halsketten mit diesen »Heiligenbildern« verkauft, außerdem werden T-Shirts, Mützen, Handtücher und Tassen mit den Logos der Kartelle angeboten (vgl. *Agence France Press, Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2016). Die Kartelle bieten ihren Anhängern wie andernorts etwa Fußballvereine ein Gefühl der Zugehörigkeit, die Anführer werden als Helden und Vorbilder verehrt. In der Grenzstadt Ciudad Juárez werden den Drogenbossen *post mortem* schussichere Mausoleen erbaut, welche die lokale Bevölkerung an ihre Machtstellung erinnern sollen, wie Schwarz' Dokumentarfilm über die *narcocultura* (vgl. 2013) zeigt. Auf den Straßen in den von Drogenkartellen beherrschten Gebieten finden sich weitere visuelle Zeugnisse ihrer Allgegenwart: Graffiti-Schriftzüge und Banner mit den Namen der Kartelle und der *capos* gelten als Machtdemonstrationen für Einheimische und Besucher. In Mexiko-Stadt wurde 1985 außerdem das *Museo del Enervante* eröffnet, in dem Objekte, die im Zusammenhang mit dem Drogenhandel stehen, ausgestellt sind:

»Este narcomuseo que no está abierto al público se integra de diez salas donde se exhiben los procedimientos de producción y distribución de la droga, y dispone también de una sala denominada narcocultura, en la que se muestran las joyas, armas, la vestimenta y los relicarios que les han sido decomisados a los narcotraficantes en el proceso de detención.

[Dieses *narco*-Museum, das nicht für die Öffentlichkeit zugänglich ist, besteht aus zehn Räumen, in denen alle Verfahren von der die Produktion bis

zum Verkauf von Drogen erklärt werden. Außerdem gibt es einen Raum namens *narcocultura*, in dem Schmuck, Waffen, Kleidung und Reliquien ausgestellt sind, die bei der Verhaftung von Drogenhändlern beschlagnahmt wurden.]« (Baca Zapata 2017: 64)

Die aufgrund ihres hohen Verbreitungsgrades wichtigsten Erzeugnisse der *narcocultura* sind diejenigen Unterhaltungsmedien, welche die Themen des Drogenhandels und der Drogengewalt aufgreifen. Die sogenannte *narcoliteratura*, *narcoficción* oder *narconovela* ist darunter die älteste Form, die sich der Geschichten über Verbrecher als Stoff für Kriminalromane bedient. Der Sammelband »Narcoficciones en México y Colombia«, herausgegeben von Brigitte Adriaensen und Marco Kunz, liefert einen Überblick über derartige Literatur. Kunz kritisiert den Terminus *narconovela* insofern, als er suggeriere, es handle sich um ein kohärentes Genre in der Literatur, während sich feststellen lasse, dass lediglich die grobe thematische Ausrichtung der Geschichten ähnlich ist. Er regt an, zwischen den Konzepten *realismo* oder *docuficción* sowie *parodia* (vgl. 2016: 59) zu unterscheiden, durch die sich die Romane für ihn sinnvoll kategorisieren lassen. Im *realismo* oder der *docuficción* wird die Drogengewalt möglichst realitätsnah und brutal dargestellt, wohingegen die *parodias* das Thema beschwingter angehen und die Welt des Drogenhandels humorvoll und oft überzeichnet darstellen. Als drei bedeutende Beispiele der *narconovela* nennt Kunz etwa »Diario de un narcotraficante« (1967) von Ángelo Nacaveva, »El cadáver errante« (1993) von Gonzalo Martré und »Contrabando« (2008) von Víctor Hugo Rascón Banda (vgl. ebd.: 59).

Die *narcocultura* findet seit den 1990er Jahren auch in den audiovisuellen Medien Ausdruck. Ein populäres Beispiel für einen Film der *narcocultura* ist die schwarze Komödie »El Infierno« aus dem Jahr 2010, die den Drogenkrieg thematisiert und die Regierung Calderóns kritisiert (vgl. IMDb 2010). Auch die beliebten Netflix-Serien *Breaking Bad* und *Narcos* können im weiteren Sinne als Teil der *narcocultura* verstanden werden, da sie ebenfalls den Drogenhandel als Hauptthema behandeln. Speziell *Narcos* skizziert die Geschichte der kolumbianischen Medellín- und Cali-Kartelle bis hin zum Übergang des Drogenhandels nach Mexiko und wird durch die Fortsetzung *Narcos Mexico* um die Entstehung der mexikanischen Kartelle und deren Zersplitterung in zahlreiche kleinere Untergruppen ergänzt (vgl. IMDb 2020). Besonders häufig findet man die Thematik des *narcotráfico* außerdem in den populären mexikanischen *telenovelas*, zu denen Günther Maihold und Rosa María Sauter de Maihold eine treffende Charakterisierung liefern:

»[...] la telenovela que Monsiváis designaba como ›la otra familia del espectador, la que sufre con estilo y entre muebles carísimos« (Villamil 2010) ha cambiado de ambiente; ahora se sufre en ambientes exóticos y tropicales, entre billetes de dólares, balas y sangre.

[Die Telenovela, die Monsiváis als ›die andere Familie des Zuschauers, diejenige, die mit Stil und zwischen teuren Möbeln leidet« (Villamil 2010) bezeichnete, hat ihr Umfeld gewechselt; jetzt wird in exotischen und tropischen Umgebungen, zwischen Dollarscheinen, Kugeln und Blut gelitten.]« (Maihold & Sauter de Maihold 2012: 82)

Die Geschichten von Kartellmitgliedern und Kleinkriminellen treffen auf großes Interesse nicht nur bei den mexikanischen Zuschauern, wodurch ein regelrechter Kult rund um die Drogenkartelle geschaffen wird. In den sozialen Netzwerken pflegen die Kartelle Fanpages, denen Tausende von jungen Menschen folgen. Über Hashtags wie #CartelDelGolfo lassen sich leicht Informationen und Fotos über die Kartelle sowie Neuigkeiten über Schießereien, Morde und Festnahmen finden. Die Kartellmitglieder nutzen Twitter, um sich gegenseitig Drohungen auszusprechen, und veröffentlichen auf Instagram Bilder und Videos, die ihren Lebensstil dokumentieren und Accessoires wie Waffen und teuren Schmuck präsentieren (vgl. Baca Zapata 2017: 66). Der *Blog del Narco* berichtet nach eigenen Angaben seit 2010 fast täglich über alles, was in Verbindung mit dem Drogenhandel passiert, und illustriert blutige Verbrechen mit originalem Bild- und Videomaterial. Die Autoren des Blog beschreiben ihn wie folgt:

»La idea de crear Blog del Narco surge cuando los medios de comunicación y el gobierno intentan aparentar que en México NO PASA NADA [Herv. i.O.], debido a que los medios están amenazados y el Gobierno aparentemente comprado, fue que decidimos crear un medio de comunicación con el cual podamos dar a conocer a la gente que es lo que pasa, redactar los acontecimientos exactamente tal cual fueron, sin alteraciones o modificaciones a nuestra conveniencia.

[Die Idee, den Blog del Narco ins Leben zu rufen, entstand, als die Medien und die Regierung versuchten, so zu tun, als passierte in Mexiko NICHTS, weil die Medien bedroht und die Regierung anscheinend gekauft wurde, also beschlossen wir, ein Kommunikationsmittel zu schaffen, mit dem wir die

Leute wissen lassen können, was passiert, um die Ereignisse genau so zu beschreiben, wie sie sind, ohne dass wir sie irgendwie verändern.]« (El Blog del Narco 2018)

Der Blog solle als Nachrichtenorgan funktionieren, das, im Gegensatz zu den offiziellen mexikanischen Medien, ehrlich und unkorruptierbar über die Drogengewalt berichtet. Ein besonders bedeutsamer Teil der *narcocultura* ist außerdem die Musik, die sich thematisch dem Drogenhandel widmet. Die Musik wird zum Zweck dieser Studie gesondert behandelt und im nächsten Abschnitt detailliert vorgestellt.

2.2 Der Narco-Rap als Fusionsgenre innerhalb der *narcocultura*

Der Narco-Rap ist das neueste musikalische Phänomen der *narcocultura*. Die ersten Narco-Rap-Songs entstanden im Jahr 2008 in Reynosa, als der Drogenkrieg begann, die Grenzstädte zu erschüttern. Das neue Genre basiert auf dem Prinzip der *Narcocorridos*, die seit den 1980er Jahren von den Blutaten der Drogenbosse berichten, aber es unterscheidet sich klanglich stark von diesem Vorbild und zielt darauf ab, ein jüngeres Publikum zu erreichen. In den folgenden Abschnitten wird aufgezeigt, inwiefern der Narco-Rap sich an die *Narcocorridos* anlehnt und wie er sich gleichzeitig am Vorbild des US-amerikanischen Gangsta- beziehungsweise Conscious-Rap orientiert.

2.2.1 *Corridos* und *Narcocorridos*: Von den Helden der Revolution zu den Drogenbossen

Obwohl der Narco-Rap dem US-amerikanischen Rap musikalisch stark ähnelt und funktionell viele Parallelen zu ihm aufweist, greift er auf die mexikanische Musiktradition der *Corridos* zurück. Die Wurzeln der *Corridos*² reichen

2 Die Form des *Corrido* ging aus dem mittelalterlichen *Romance* hervor, den die spanischen Konquistadoren mit nach Mexiko brachten. Die einheimische Bevölkerung eignete sich den Musikstil an und komponierte eigene Lieder auf der einst spanischen Grundlage. Es gibt keine eindeutige etymologische Herleitung des Namens *Corrido*,

historisch zurück bis in die Zeit der mexikanischen Unabhängigkeitskämpfe Anfang des 19. Jahrhunderts, doch wurden die Lieder während der Revolution zwischen 1910 und 1920 erst besonders populär. Jeder *Corrido* erzählte eine Geschichte aus der Perspektive der ersten Person und sprach in dieser Weise gesellschaftlich relevante Themen für den jeweiligen Ort an, aus dem der Protagonist stammte, darunter lokalpolitische Aspekte, Fehden, bedeutende Ereignisse oder Liebesgeschichten. Die *Corridos* wurden traditionell auf Festen, auf öffentlichen Plätzen oder in *cantinas* (meist einfache Bars, in denen sich vor allem Männer zum Trinken und Essen aufhalten) vorgetragen (vgl. Córdova Solís 2005: 182). In der mexikanischen Revolution wurden die *Corridos* eingesetzt, um die Geschichten der Freiheitskämpfer, wie beispielsweise Francisco »Pancho« Villa, zu verbreiten. Da die Massenmedien sich in Mexiko erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausbreiteten, nahmen die *Corridos* in ländlichen Gegenden für die teilweise analphabetische Bevölkerung die wichtige Funktion der Nachrichtenverbreitung über Siege, Errungenschaften und Niederlagen ein und waren in dieser Hinsicht mit dem europäischen Bänkelsang vergleichbar (vgl. Eßer 2004: 573). Die *Corridos* wiesen in der Regel eine typische strukturelle Abfolge bestehend aus der Begrüßung durch den Autor oder Sänger, der Nennung des Entstehungsjahres, der Erzählung einer Anekdote und der daraus resultierenden Moral und schließlich einer Verabschiedung am Ende des Liedes auf (vgl. Burgos 2011: o.S.). Diese Abfolge wurde durch die Unterteilung in Strophen verstärkt. Die Texte der *Corridos* wurden sprachlich auf einem leicht verständlichen Niveau gehalten, sodass ihre Inhalte für ein breites Publikum nachvollziehbar waren. Musikalisch zeichneten sie sich durch einen Gitarren- oder Akkordeon-Rhythmus aus, der dem europäischen Walzer oder auch der Polka ähnelte und dem Genre klanglich seinen folkloristischen Charakter verlieh.

Als nach der Revolution die Massenmedien Einzug in Mexiko hielten, verloren die *Corridos* ihren informierenden Charakter und wurden mehr und mehr von subversiven Gruppierungen als Protestform genutzt. Laut Torsten Eßer entstanden diese *canciones protesta* (Protestlieder) in den 1960er Jahren

aber laut John Beusterien gibt es zwei mögliche Erklärungen: Einerseits wird der *Corrido* schneller gesungen als andere *Romances*, der Name könnte also auf einen schnellen Takt hinweisen. Andererseits wird das Verb *correr* (laufen) in Balladen oft verwendet, um zu signalisieren, dass die Texte von Mund zu Mund weitergegeben wurden. Beusterien zieht hier die Parallele zu der Etymologie von *correo* sowohl für »Post« als auch für »Neuigkeiten« (vgl. 2007: 675).

und wurden im Kampf »gegen staatliche Korruption, Gewalt und Ungleichbehandlung, aber auch gegen wirtschaftliche Benachteiligung und die Globalisierung« (2004: 574) eingesetzt. Als ein Zweig des *Corrido* bildeten sich in den Nordstaaten Mexikos und in den Südstaaten der USA die *Norteños* heraus. Die *Norteños* handelten von besonders an der Grenze allgegenwärtigen Problematiken, von (illegaler) Migration und kriminellen Aktivitäten. Eßer beschreibt die *Norteños* als ein Abbild von Nachrichten aus den Lokalzeitungen (vgl. ebd.: 574). Der *Corrido* wurde immer stärker kommerzialisiert und als eines der beliebtesten mexikanischen Musikgenres professionell von Plattenfirmen produziert und vermarktet.

Ein Subgenre, das sich Anfang der 1980er Jahre entsprechend der soziopolitischen Lage herausbildete, sind die *Narcocorridos* mit ihrer thematischen Ausrichtung mit Fokus auf dem illegalen Drogenhandel und den Kämpfen zwischen den Drogenkartellen. Klanglich muten die *Narcocorridos* durch ihren Polka-Rhythmus und die verwendeten Instrumente genauso folkloristisch an wie die *Corridos*, auch kleiden sich die Sänger genauso elegant und verwenden Accessoires, die auf ein ländliches Ambiente hinweisen, wie zum Beispiel Cowboy-Hüte. Die entscheidende Veränderung liegt in den Texten: Die Heldenfiguren, die während der Revolution in den *Corridos* gefeiert wurden, werden in den Texten der *Narcocorridos* durch die Drogenbosse ersetzt. Die Texte verherrlichen die Drogengewalt, erzählen von Waffen, Frauen, Sex und Alkohol und feiern das »schnelle Geld«, wie Reindert Dohndt (vgl. 2016: 204) beschreibt. Als besonders einflussreiche Vertreter des *Narcocorrido*-Subgenres sind vor allem Los Tigres del Norte und Los Tucanes de Tijuana zu nennen, die seit ihrer Gründung im Jahr 1968 bzw. 1987 zahlreiche nationale und internationale Musikpreise erhielten. Los Tigres del Norte beschreiben in einem ihrer Songs ihre Musik wie »los corridos, pero a lo malandro [*Corridos*, aber für die Gangster]« (Flores 2013: 55), was das Genre in treffenden Worten resümiert. Heutzutage stellen die *Narcocorridos* das am meisten verbreitete Subgenre der *Corridos* dar, das lange schon in den Mainstream übergegangen ist, wie Amanda María Morrison (vgl. 2008: 393) berichtet. Aufgrund der Gewaltverherrlichung und der Glorifizierung des Lebens in der Kriminalität wurden in mehreren Bundesstaaten Versuche gestartet, die Produktion und Verbreitung der *Narcocorridos* zu verbieten (vgl. Maihold & Sauter de Maihold 2012: 92). Im Bundesstaat Sinaloa beispielsweise, der Heimat von *El Chapo*, und in Chihuahua bestehen rechtliche Verbote, die mit hohen Geld- und sogar mit Gefängnisstrafen bewehrt werden (vgl. Daugherty, *InSight Crime* 2015;

Cabrera Martínez, *El Universal* 2016). Ein bundesweites Verbot der *Narcocorridos* besteht jedoch nicht.

Einige Forscher wie beispielsweise Morrison ordnen die *Narcocorridos* als die mexikanische Version des Hardcore-Rap (also Gangsta-Rap) ein. Morrison führt als Beleg die kontroversen Texte mit dem Fokus auf Kriminalität, Aggression und Vulgarität und den Bezug zur armen Bevölkerung an, die in beiden Genres zu finden sind (vgl. 2008: 382). Sicherlich stammen beide Genres aus einem ähnlichen sozialen Milieu, unterscheiden sich jedoch in mehreren Punkten voneinander: Erstens ähneln sich zwar die Texte, doch sind die musikalischen Grundlagen sowie die Performance beider Genres völlig verschieden. Zweitens handelt es sich beim US-amerikanischen Gangsta-Rap um ein urbanes Phänomen, wohingegen die *Narcocorridos* aus ländlichen Gegenden stammen. Drittens sprechen die *Narcocorridos* heutzutage nicht mehr die junge Bevölkerung an, die sich oft an Vorbildern aus den USA orientiert. Gerade diese Differenzen, die zwischen dem Rap und den *Narcocorridos* bestehen, überbrückt der Narco-Rap.

2.2.2 Vom afroamerikanischen Protestlied zum multikulturellen Gangsta-Rap

Am Namen des Genres »Narco-Rap« ist bereits erkennbar, dass die Musik an den US-amerikanischen Rap angelehnt ist. Der Rap ist laut Derrick P. Alridge und James B. Stewart der musikalische Ausdruck der Hip-Hop-Kultur, die nicht nur Musik, sondern auch DJing, Graffiti und Breakdance mit einbezieht (vgl. 2005: 190). Seit der enormen Popularisierung des Rap seit den 1980er Jahren werden Hip-Hop und Rap allerdings heutzutage oft synonym verwendet. Historisch gründet die Hip-Hop-Kultur auf der afroamerikanischen Protestmusik zur Zeit der Sklaverei in den USA (vgl. Hilson Woldu 2003: 26). Der Rap ist ein rhythmischer Sprechgesang, der mit einem instrumentalen, oft einfachen und repetitiven Beat unterlegt ist, sodass der Fokus auf dem Gesang und seinen Inhalten liegt. Afro- und lateinamerikanische Jugendliche kreierten das Genre als kulturelle Kritikform in der Bronx, dem New Yorker Armenviertel, um auf Missstände wie Armut, Rassismus und Polizeigewalt aufmerksam zu machen. Einige Wissenschaftler sprechen dem Rap diese Kritikfunktion zwar nicht gänzlich ab, heben aber hervor, dass das Genre zunächst als eine Partykultur entstand und zur Unterhaltung der Zuhörer und -schauer diente (vgl. Güler Saied 2012: 11). Dennoch führte der Rap in den 1970er Jahren nachweislich zur Auseinandersetzung der Öffentlichkeit mit den Problemen der

afroamerikanischen Bevölkerung in der Bronx. Die Monografie »Hip Hop's Amnesia: From Blues and the Black Women's Club Movement to Rap and the Hip Hop Movement« aus dem Jahr 2016 legt in mehreren Kapiteln (die als *remixes* bezeichnet werden) dar, dass der Rap als eine soziale Bewegung betrachtet werden muss, die einen Dialog über die Rechte afroamerikanischer Bürger entfacht hat. Der Autor Reiland Rabaka warnt in *remix 1* davor, den Rap mit dem Stigma seiner Herkunft zu besetzen und ihn als Ausdruck der *ghetto youth*-Kultur abzutun, die per se von der amerikanischen Elite abgelehnt werde. Tatsächlich habe der Rap das Potenzial, den seit dem Bürgerkrieg auf politische Kreise reduzierten Diskurs über die Bürgerrechte der afroamerikanischen Bevölkerung zu revitalisieren und in die kulturelle Aktualität der US-Bürger zurückzuführen (vgl. 2012: 3).

Von New York aus verbreitete sich das Genre rasch auf weitere Städte von der Ost- bis zur Westküste des Landes, was zur Herausbildung der miteinander konkurrierenden *East Coast*- und *West Coast Styles* führte. Besonders in den Städten der südlichen Staaten wurde der Rap schließlich zur beliebten Jugendkultur. Christopher John Farley bezeichnet die USA wegen des immensen Erfolgs und des damit einhergehenden kulturellen Einflusses des Rap als »Hip-Hop-Nation«:

»Rap is the music of necessity, of finding poetry in the colloquial, beauty in anger, and lyricism even in violence. Hip-Hop, much as the blues and jazz did in past eras, has compelled young people of all races to search for excitement, artistic fulfillment and even a sense of identity by exploring the black underclass.« (Farley 2003: 86)

In den 1980er Jahren wurde der Rap zunehmend das Abbild von urbaner Kriminalität und Jugendliche nutzten das Genre dazu, das Gangstertum und die Zugehörigkeit zu kriminellen Jugendgangs in ärmeren Stadtvierteln zu feiern, woraus schließlich der Gangsta-Rap entstand. Seither eilt dem Rap zusätzlich der Ruf voraus, Gewalt, Frauenfeindlichkeit und Drogenmissbrauch zu verherrlichen. Diese Tendenzen sind auch im Narco-Rap zu erkennen, der oft auf derartige Stereotypen rekurriert. In Big Los' Musikvideo zu »Popcorn« beispielsweise sitzt er mit einer Tüte mit der Aufschrift »Fresh Popcorn« zwischen mehreren leichtbekleideten Frauen, die, während er rappt, abwechselnd auf seinen Schoß klettern und sich an seinen Oberkörper schmiegen. Zu diesem Song sagt Big Los im Interview:

»Popcorn« aquí le dicen a una mota³ que viene de Sinaloa. Que está bien comprimida, la hacen como ladrillos, bien comprimida. Y son puros capullos chiquitos que parecen palomitas.

[Popcorn« nennt man hier eine Gras-Sorte, die aus Sinaloa kommt. Es ist gut komprimiert, sie machen es wie Ziegelsteine, gut komprimiert. Das sind kleine Kügelchen, die wie Popcorn aussehen.]« (Big Los)

So bedient sich Big Los gleich zweier Stereotypen, die dem Rap vorausseilen, desjenigen des Drogenmissbrauchs und desjenigen der Frauenfeindlichkeit, indem er Frauen in seinem Video als Schmuck präsentiert. Entgegen diesen Beispielen wäre es dennoch ungerechtfertigt, den Narco-Rap auf eine Variation des Gangsta-Rap zu reduzieren. Viele Narco-Rap-Songs orientieren sich inhaltlich stärker am Conscious-Rap, der international von Rappern produziert wird, um eine gesellschaftskritische Form des Rap aufrechtzuerhalten.

2.2.3 Conscious-Rap: Der kritische Gegenpol zum Gangsta-Rap

Der Conscious-Rap, der an unterschiedlichen Stellen auch Political- oder Message-Rap genannt wird, beruft sich thematisch auf den ursprünglichen gesellschaftskritischen Gedanken des Rap. In ihm werden längst nicht mehr nur die Missstände, welche die afroamerikanischen US-Bürger erfahren, thematisiert; der Conscious-Rap behandelt thematisch vielseitige gesellschaftliche Problemlagen und zeigt gelegentlich sogar mögliche politische Lösungswege auf. Dem Subgenre liegt die Annahme zugrunde, dass durch die Verbreitung von Wissen und durch die Schaffung des Bewusstseins für bestehende Probleme die Basis für politische Veränderungen geschaffen wird. Rabaka bezeichnet die Interpreten des Conscious-Rap als *raptivists* (2012: 274), da sie in der Regel Rapper und gleichzeitig »Aktivisten«, also sich gegen bestehende Systeme auflehrende Bürger sind, die in ihrer Musik bestimmte politische Ideologien zum Ausdruck bringen. Zu den ersten und bekanntesten Vertretern dieses Subgenres gehören Grandmaster Flash & The Furious Five mit ihrem Song »The Message«, der vom harten Leben im New Yorker Ghetto handelt und vom Musikmagazin *Rolling Stone* in der Liste der 500 besten Songs aller Zeiten auf Platz 51 geführt wird (vgl. 2020).

3 *Mota* ist eine mexikanische umgangssprachliche Bezeichnung für Marihuana (vgl. Diccionario breve de mexicanismos de Guido Gómez de Silva 2017).

Einige Narco-Rap-Songs können mit dem Conscious-Rap verglichen werden. Cano, der sich zusammen mit Blunt als Vorreiter des Narco-Rap sieht, beschreibt die ursprüngliche Motivation zu seinen Songs im Interview wie folgt:

»No pensábamos en hacer ese género, ese género se fue haciendo con las situaciones que fueron pasando. Como te digo, cuando fue la balacera esa en Reynosa, nosotros escribimos lo que veíamos en la ciudad, en las calles.

[Wir haben nicht daran gedacht, dieses Genre zu kreieren, es schuf sich quasi selbst durch die Situationen, die passierten. Wie ich schon sagte, als es die Schießerei in Reynosa gab, schrieben wir auf, was wir in der Stadt, auf den Straßen sahen.]« (Cano)

Cano & Blunt nahmen sich vor, die mexikanische Öffentlichkeit darüber zu informieren, dass die Bewohner der Grenzstädte wie Reynosa täglich den gewalttätigen Auseinandersetzungen der Kartelle ausgesetzt sind und in ständiger Gefahr leben. Weitere Rapper folgen diesem Prinzip. Auch im Fall des Narco-Rap besteht also eine kritisierende oder zumindest auf eine sehr grafische Art und Weise die Realität darstellende Funktion wie im Conscious-Rap. Die Problematik, der sich der Conscious-Rap konfrontiert sieht, besteht darin, dass er in der Regel im Gegensatz zum Gangsta-Rap keine gesellschaftlichen Massen, sondern nur ein stark begrenztes Publikum anspricht, das sich mit den kritischen Themen auseinandersetzen möchte. In diesem Punkt unterscheidet sich der Narco-Rap, der weder reiner Gangsta-Rap noch reiner Conscious-Rap ist, sondern sich zusätzlich der populären Tradition der *Narcocorridos* bedient und damit eine komplexe Mischform darstellt.

2.3 Die Stimme des Drogenkriegs

In den vorangegangenen Abschnitten wurde dargelegt, zwischen welchen Genres der Narco-Rap musikalisch und textlich zu verorten ist. Er ist eine Fusion aus Gangsta-Rap, Conscious-Rap und Narcocorridos und bildet so ein neues Genre, das zwar nicht ungeachtet der vorhergehenden Entwicklungen analysiert werden kann, aber dennoch eine eigenständige musikalische Ausdrucksform darstellt. In dieser Studie wird der Narco-Rap nicht als Fortsetzung bestehender Musiktraditionen, sondern als autonom zu betrachtendes Objekt behandelt, da er sich thematisch auf die Aktualität seiner

Entstehungszeit in Mexiko bezieht. Genauso wenig wie die *Narcocorridos* trotz formaler Ähnlichkeiten mit dem klassischen *romancero* verglichen werden können (vgl. Héau-Lambert 2015: 160), kann der Narco-Rap als Nebenstrang der *Narcocorridos* oder des US-amerikanischen Rap analysiert werden. Er wird beispielsweise von gänzlich anderen Geschehnissen als der US-amerikanische Rap beeinflusst und kann deshalb nicht aus der analytischen Perspektive des Globalen Nordens betrachtet werden. Nelson Osorio Tejeda (2007) ruft dazu auf, eine »nueva dependencia cultural [neue kulturelle Abhängigkeit]« zu vermeiden, die bei Vergleichen lateinamerikanischer Phänomene mit weiteren aus Europa und den USA entsteht. Vielmehr soll das Material, also die Narco-Rap-Songs, im Folgenden die Analyserichtung vorgeben. Im Folgenden wird die Evolution des Narco-Rap anhand von drei Song-Beispielen von Cano & Blunt veranschaulicht.

Die Tatsache, dass die *Narcocorridos* im Nordosten des Landes immer mehr an Beliebtheit verloren hatten und ihre Produktion laut Elijah Wald Anfang der 2000er Jahre beinahe komplett zum Stillstand gekommen war (vgl. 2001: 202), war förderlich für die Entstehung eines neuen Genres. Cano & Blunt begannen im Jahr 2008 zunächst damit, Gangsta-Rap-Songs zu komponieren, die von den Rap-typischen Themen Drogen, Sex, Partys und Waffen handeln. Der Song »Nel Pastel« aus dem Jahr 2008 ist ein Beispiel für die ersten Rap-Songs von Cano & Blunt:

Ya sabes, morena, como quiera le hago
Le damos un vuelción después de comerle algo
Sigo con los locos fumándome la grifa⁴
Y en toda Reynosa Cali Records rifa⁵

Puros marihuanos saben lo que quieren
Les estoy pateando el culo con mi flow y la loquera
Listos pa' la guerra, Cali Records los cierra
Pónganse alerta, porque Blunt se aferra

[Du weißt ja, Brünette, ich mach es, wie ich will
Wir drehen sie um, nachdem wir sie vernascht haben

4 *Grifa* ist laut dem online-Wörterbuch TuBabel (vgl. 2020) in der mexikanischen Umgangssprache ein Synonym für Marihuana.

5 *Rifar* bedeutet laut dem Diccionario del español de México »tener valor algo o alguien frente a los demás [Wert in den Augen anderer haben]« (2020).

Ich rauche immer noch mit den Verrückten mein Gras
Und in ganz Reynosa rockt Cali Records

Diese Kiffer, sie wissen, was sie wollen
Ich trete ihnen in den Arsch mit meinem Flow und der Verrücktheit
Bereit für den Krieg, Cali Records schließt sie ab
Seid achtsam, denn Blunt hält sich fest]

In der ersten Strophe werden Verweise sowohl zu Frauen und Sex als auch zum Drogenkonsum angebracht. Außerdem wird mit *Cali Records* das von Cano & Blunt gegründete Plattenlabel erwähnt. In der zweiten Strophe wird die Dominanz der Musik von Cano & Blunt anderen Rappern gegenüber verdeutlicht (*flow* steht in der Strophe für Rap) und ein Bezug zum Krieg oder Kampf wird hergestellt. Anspielungen auf Kämpfe werden im Rap häufig verwendet, um die Kraft und Maskulinität der Protagonisten zu beweisen. Die Songinhalte beschränkten sich 2008 noch auf eine reine Unterhaltungsfunktion der Musik, die dem Vorbild des Gangsta-Rap entspricht.

Cano & Blunts Rap-Songs nahmen einen spürbar ernsteren Charakter an, als die Drogengewalt in ihrer Heimatstadt Reynosa etwa ein Jahr später überhandnahm und die Rapper begannen, die täglichen Gewaltverbrechen im öffentlichen Stadtleben zu schildern. Diese Veränderung lässt sich am ehesten mit dem Conscious-Rap vergleichen. Ihr in Medienberichten meist zitierter Song dieser Art ist »Reynosa La Maldosa« aus dem Jahr 2010:

Bienvenidos a mi reino, Reynosa querida
Donde a diario la gente se rifa la vida
Gente que pesa, gente que te vuela la cabeza
Ándate con cuidadito o de balas te atraviesan
Cuerpos mutilados y tirados al canal
Demasiada maldad pa' caber en un penal
En los barrios están las clicas peleando su terreno
Y se arman los putazos pa' saber quién es el bueno
Pleitos, robos, vatos drogas
Con nada que perder y pa' ganarlo todo

[Willkommen in meinem Reich, geliebtes Reynosa
Wo Menschen jeden Tag ihr Leben riskieren

Gefährliche Leute, die dich umhauen
 Sei vorsichtig, sonst werden sie dich mit Kugeln durchlöchern
 Zu viel Bosheit, um in einen Knast zu passen
 In den Vierteln kämpfen die Cliques um ihr Revier
 Und es werden Schlachten angezettelt, um herauszufinden, wer der Bessere ist
 Schlägereien, Raubüberfälle, drogenabhängige Typen
 Mit nichts zu verlieren und allem zu gewinnen]

Cano & Blunt beschreiben, wie lebensgefährlich der Alltag in Reynosa ist, wo es regelmäßig zu Schlägereien und Schießereien zwischen konkurrierenden Gruppen kommt und die misshandelten Leichen der Gegner im Kanal versenkt werden. Als das Golf-Kartell Gefallen an ihrer Musik fand und sie bat, Lobeshymnen für seine Mitglieder zu schreiben, erhielten die Songs von Cano & Blunt eine weitere Neuausrichtung:

»Nos andaban buscando a nosotros y nos encontraron pues, ellos te encuentran, ellos te encuentran, porque te encuentran. Y nos dijeron que estaban interesados en una canción, que querían que les hiciéramos una canción como un corrido, pero en rap.

[Sie haben uns gesucht und gefunden, sie finden dich halt, weil sie dich finden. Und sie sagten uns, dass sie Interesse an einem Song hätten, dass sie wollten, dass wir einen Song für sie machen, wie einen *Corrido*, aber in Rap.]«
 (Cano)

Cano & Blunt sollten über das Leben eines hochrangigen Drogenbosses rappen, um dessen Gegner in verfeindeten Kartellen einzuschüchtern. Diese Art von Narco-Rap-Songs erfüllt die Funktion der Kriegspropaganda der Kartelle. Cano erzählt im Interview, dass er keine Wahl hatte, ob er das Angebot annehmen wollte oder nicht, er habe sich durch den Besuch der Kartellmitglieder dazu gezwungen gefühlt. Der Song, den Cano & Blunt schrieben, heißt »Comandante Metro 3«:

Era del gobierno, ahora es de la banda
 Tiene un chingo de gente que donde quiera manda
 Siempre se la ha rifado, el metro arrebasas⁶
 Reynosa la maldosa, por eso es su plaza

6 *Arrebasar* wird im mexikanischen Kontext oft statt *rebasar* (»überholen«) verwendet. Laut der RAE (DLE 2020) ist *rebasar* die einzig korrekte Form.

Saludos pa'l jefe, jefe extraditado
 Pa'l señor Osiel, el metro no se ha olvidado
 Siempre va al apoyo cuando hay un topón
 Sean verdes o azules, se abren con el tostón

[Früher Regierung, heute bei der Gang
 Er hat einen Haufen Leute, die er hinschickt, wo er will
 Er hat sich immer alles klargemacht, Metro ist auf der Überholspur
 Reynosa, die Böse, ist sein Revier

Grüße an den ausgelieferten Chef
 An Señor Osiel, Metro hat ihn nicht vergessen
 Er hilft immer, wenn es einen Kampf gibt
 Ob sie grün oder blau sind, sie sind für Schmiergeld zu haben]

Enrique Flores von der *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) befasste sich, wie im ersten Kapitel bereits näher ausgeführt, als erster Wissenschaftler in seiner kurzen Monografie »Rimas malandras« mit dem Narco-Rap. Er analysiert »Comandante Metro 3« und liefert ein hilfreiches Glossar zu den verwendeten Slangwörtern. Der *comandante*, von dem der Song handelt, ist ein ehemaliges Mitglied der Regierung, das zum Golf-Kartell übertrat und die Geschäfte in Reynosa kontrollierte (vgl. Flores 2013: 49). In den Narco-Rap-Songs ist es laut Cano & Blunt üblich, Grüße an andere hochrangige Kartellmitglieder auszurichten, um Machtverbindungen anzuzeigen. In diesem Fall wird ein Gruß an Osiel Cárdenas Guillén ausgesprochen, der an die USA ausgeliefert wurde und dort seine Haftstrafe verbüßt (vgl. ebd.: 49). Die Auslieferung an die USA ist die schlimmste Strafe, die den lateinamerikanischen Drogenbossen droht, wie der an zahlreichen Stellen zitierte Ausspruch von Pablo Escobar zeigt, der in Kreisen des *narcotráfico* zum geflügelten Wort geworden ist: »Prefiero una tumba en Colombia a una celda en los Estados Unidos. [Ich hätte lieber ein Grab in Kolumbien als eine Zelle in den Vereinigten Staaten.]« Die letzten beiden Zeilen der zitierten Stelle im Song handeln von der Korruptheit des Militärs und der *Policía Federal*, die der *comandante* in Konfliktsituationen stets mit Geld zu beschwichtigen weiß. Diese Art von Lobeshymnen haben neben der Einschüchterung von verfeindeten Kartellen die Funktion, die vermeintlichen Qualitäten und Talente der besungenen hochrangigen Kartellmitglieder hervorzuheben.

Nicht nur Cano & Blunt erhalten derartige Angebote, Songs für die Kartelle zu schreiben. Geschätzt die Hälfte aller Narco-Rap-Songs handelt von Kartellmitgliedern, die das Genre als Propagandainstrument für sich entdeckt haben und seither aktiv nutzen. Laut Big Los werden für einen Song je nach Bekanntheitsgrad der Rapper zwischen 300 und 4500 US-Dollar gezahlt. Sowohl Cano & Blunt als auch Big Los versichern, dass sie den Narco-Rap in Form von Widmungen an Kartellmitglieder nur ungern praktizieren und sich lieber wieder der zweiten Entwicklungsstufe ihres Rap, also einer Art Conscious-Rap, widmen würden. Auf die Frage an Blunt, ob ihm die Zusammenarbeit mit dem Golf-Kartell keine Angst bereite, antwortet er »que a mí no me da miedo, lo que tengo es hambre [ich habe keine Angst, was ich habe, ist Hunger]« – der leicht verdiente Lebensunterhalt motiviert ihn, weiterzumachen.

Das Besondere am Narco-Rap ist, dass er sich in seinen Funktionen in drei völlig unterschiedliche Strömungen teilt. Erstens dient er dazu, mit Themen wie Drogen, Alkohol und Frauen das junge, männliche Publikum zu unterhalten. Zweitens erfüllt der Narco-Rap eine Kritikfunktion, indem er die kriegsartige Situation in Mexiko abbildet. Drittens wird er von den Kartellen, einem wichtigen Akteur im Drogenkrieg, benutzt, um für sich zu werben und ihre Machtposition in der Gesellschaft zu propagieren. Zu allen drei Strömungen lassen sich unter den Narco-Rap-Songs Beispiele finden, was das Genre vielfältig macht und die Zerrissenheit der jungen Stadtbewohner an der Grenze widerspiegelt, die entweder unter den Auseinandersetzungen in ihren Städten als Zivilisten leiden oder selbst zu Handelnden innerhalb des Drogenkriegs werden. Da alle dieser Strömungen das Leben im Drogenkrieg als zentrales Thema behandeln, kann der Narco-Rap innerhalb der *narcocultura* als »Stimme des Drogenkriegs« bezeichnet werden. Dem Drogenkrieg und der allgemeinen wirtschaftlichen und politischen Situation in Mexiko ist die Entstehung des Genres überhaupt erst geschuldet.

3 Eine Kontextualisierung mithilfe anthropologischer Parameter

»El narco rap lo dice todo, es para los narcotraficantes. Los que portan armas, los que andan en drogas. [...] Pues hacen un acercamiento y te dicen los procedimientos. Que quieren una canción que hable sobre ellos, lo que han hecho, lo que han pasado. Me cuentan sus relatos. Hay una canción que me gusta mucho a mí. Se trata de alguien que estuvo diez años en la federal. Era ex ministerial y ahora es narco. Era el líder del Cartel del Golfo.

[Narco-Rap sagt ja schon alles, er ist für die Drogenschmuggler. Diejenigen, die Waffen tragen, diejenigen, die mit Drogen handeln. [...] Also, sie kommen auf dich zu und sagen dir, wie es ablaufen soll. Sie wollen einen Song, der von ihnen handelt, was sie getan haben, was sie durchgemacht haben. Sie erzählen mir ihre Geschichten. Es gibt einen Song, den ich wirklich mag. Er handelt von jemandem, der zehn Jahre bei der Bundespolizei war. Er war ein ehemaliger Minister und jetzt ist er ein *narco*. Er war der Anführer des Golfkartells.]«

Blunt

Um ein passendes Instrumentarium für die Analyse des Narco-Rap zu finden, muss seine Sonderstellung innerhalb der populären Musik beachtet werden. Der Narco-Rap bewegt sich auf der Schnittstelle zwischen Oralität und Literalität, also konzeptioneller Mündlichkeit und konzeptioneller Schriftlichkeit, mit denen sich Peter Koch und Wulf Oesterreicher (1985) beschäftigen. Gesprochene Kommunikationsakte gehen in den meisten Fällen mit einer Realisierung im phonischen Code einher und geschriebene Kommunikationsakte mit einer Realisierung im grafischen Code (1985: 17). Es bestehen jedoch auch Mischformen, wie beispielsweise die Songtexte des Narco-Rap, die gleichzeitig geschrieben und phonisch sind. Sie werden mündlich vorgetragen und es

wirkt, als seien sie spontane, umgangssprachliche Äußerungen, die in den Straßen der mexikanischen Grenzstädte zu hören sein könnten. Die Rapper ahmen in ihren Songs spontane Aussagen nach, die in Wirklichkeit detailliert geplant sind, jedoch die Illusion gesprochener Sprache entstehen lassen. Zusätzlich werden diese sprachlichen Elemente von Musik begleitet, was dazu führt, dass der Rap sowohl aus geschriebener, gesprochener und musikalisch vertonter Sprache besteht. Simon Frith äußert sich in seiner einflussreichen Monografie »Performing Rites« an mehreren Stellen zu den speziellen Charakteristika des Rap:

»Its origins lie in long-established rituals of insult in which language is subjected to rules of rhyme and meter, is treated with the skill with words that is a necessary aspect of an oral culture (where stories and songs have to be stored in the mind and the body, not on the page or in print). If, in rap, rhythm is more significant than harmony or melody, it is rhythm dependent on language, on the ways words rhyme and syllables count.« (Frith 1998: 76)

»[Rap] foregrounds the problematic relationship of sung and spoken language. Rap acts like Public Enemy imply that such musical (or poetic) devices as rhythm and rhyme are material ways of organizing and shaping feeling and desire; they offer listeners new ways of performing (and thus changing) everyday life.« (Frith 1998: 73)

Im Rap besteht eine einzigartige Symbiose aus Sprache und Rhythmus, die das Genre von weiteren Arten der populären Musik abhebt. Es zeichnet sich dadurch aus, dass es gleichzeitig geschriebene, gesprochene und gesungene Elemente enthält. Die Sprache steht im Rap im Vordergrund und der Rhythmus, der sie begleitet, ist zusätzlich in der Lage, Emotionen zu erzeugen beziehungsweise zu verstärken, die dann im Idealfall vom Publikum übernommen werden.

Diese Einordnung des Genres ist insofern bedeutsam, als sie den Grund dafür liefert, warum der Narco-Rap aus einer multidisziplinären Perspektive untersucht werden muss. Es handelt sich bei dem Genre um populäre Musik, die sich an den geschmacklichen Bedürfnissen eines Publikums aus einem bestimmten sozialen Umfeld orientiert. Durch den verstärkten Fokus auf die Sprache eignet sich der Rap dazu, diesem Publikum bestimmte textliche Inhalte zu vermitteln, weshalb der Narco-Rap vom organisierten Verbrechen für die Verbreitung seiner kriminellen Ideologie benutzt wird, wie das dieses Kapitel eröffnende Zitat des Rappers Blunt belegt. Der Narco-Rap, der zunächst

den Anspruch von Unterhaltungsmusik erfüllt, wird eben deshalb von den Kartellen instrumentalisiert, weil er dazu in der Lage ist, natürliche Sprechakte junger Grenzstadtbewohner nachzuahmen und sie deshalb auf emotionaler Ebene zu erreichen. Durch den im vorherigen Kapitel dargelegten engen Bezug der Narco-Rap-Songs zu den soziokulturellen Geschehnissen in Mexiko ist es sinnvoll, die Songs sowohl untereinander als auch in Verbindung mit weiteren zeitgenössischen Dokumenten zu betrachten.

In diesem Kapitel wird das theoretische und methodische Fundament dargelegt, das die ausreichende Beachtung von geschriebener (detailliert geplanter), gesprochener (zu Songtexten verarbeiteter) sowie gesungener (und damit auch von Musik und Performance begleiteter) Elemente in jedem Analyseteil sicherstellt. Zunächst wird der Narco-Rap in der vorliegenden Arbeit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive der populären Musik zugeordnet, was die Analyse nicht nur der Songtexte, sondern auch der Musik und der Performance nötig macht. Es wird die Text-Kontext-Analyse nach den Vorgaben des *New Historicism* vorgestellt, die durch die Anwendung dreier anthropologischer Analyseparameter eine thematisch eingegrenzte Ausrichtung erhält. Nach der Vorstellung dieses Instrumentariums wird der Nutzen der begleitenden Feldforschung, welche die Autorin für diese Studie durchführte, kommentiert. Schließlich folgt eine Erläuterung der Zusammenstellung des Analysekorpus inklusive einer Erörterung zur Transkriptionsmethode für Interviews und Songtexte.

3.1 Die Analyse des Narco-Rap als populäre Musik

Der Narco-Rap erfüllt mehrere Charakteristika, aufgrund derer er der populären Musik zugeordnet werden kann. Seine Verbreitung erfolgt ausschließlich im Internet auf den Portalen YouTube und Spotify, wodurch das Genre zumindest das Potenzial besitzt, von Tausenden von Menschen rezipiert zu werden. Die Songs behandeln Themen der Aktualität und treffen so den Zeitgeschmack einer Bevölkerungsgruppe, die sich innerhalb sowie außerhalb des Bundesstaats Tamaulipas befindet. Letztendlich ist es das Ziel der Rapper, durch ihre Musik Kapital zu generieren und ihren Lebensunterhalt zu verdienen, was dem Genre eine kommerzielle Komponente verleiht. Zunächst wird im Folgenden beleuchtet, mit welchen methodischen Instrumenten der Narco-Rap als populäre Musik adäquat analysiert werden kann. Dafür wird auf die Überlegungen des *New Historicism* zurückgegriffen, der einen dis-

kursanalytischen Ansatz darstellt und eine ausführliche Text-Kontext-Analyse des Genres ermöglicht.

3.1.1 Die populäre Musik im akademischen Diskurs

Für die Definition der populären Musik (popular music) muss zunächst eine Unterscheidung zur Popmusik (pop music) vorgenommen werden. Während es sich bei der Popmusik um ein Genre handelt, ist die populäre Musik eine übergeordnete Kategorie, die mehrere Genres umfasst. Die Kategorie der populären Musik wird oft im Zuge der Unterscheidung von E- und U-Musik, also von ernster Musik und Unterhaltungsmusik, genutzt. In der akademischen Literatur wurde die populäre Musik in der Vergangenheit von Kritikern oft als geringerwertig abgetan und die Beschäftigung mit ihr abgelehnt. Theodor Adorno findet in seinem Aufsatz mit dem Titel »On Popular Music« aus dem Jahr 1941, der eine der gründlichsten Charakterisierungen der populären Musik vorlegt, deutliche Worte; er charakterisiert sie als standardisiert, immer dieselben Muster aufgreifend und von einer passiven Hörerschaft kritiklos konsumiert. Die populäre Musik bediene ihre passiven Konsumenten mit Ablenkung (*distraction*) und emotionaler Erleichterung (*catharsis*), welche nötig seien, um sie sozial zu konditionieren. Diese Haltung gegenüber der populären Musik wurde allerdings seitdem von einflussreichen Autoren wie Keith Negus (1996), Simon Frith (1998) und John Storey (2010) widerlegt, die ihr einen immensen sozialen Einfluss zusprechen. Sie alle teilen die Überzeugung, dass populäre Musik direkt auf soziale und politische Verhältnisse einwirkt, wie Keith Negus mit zahlreichen Beispielen aus der amerikanischen sowie britischen Geschichte belegt, in denen die Konsumenten der populären Musik diese für unterschiedliche Zwecke einsetzen, um Identitäten, symbolischen Widerstand und Kritik an der Politik auszudrücken. Negus resümiert:

»This is the complete antithesis of Adorno's model of passive easy listening, individual alienation and mass manipulation. It is a theory about diversity, plurality and the active individual and collective participation in musical practices – a social activity during which texts and technologies of popular music continually provide opportunities for a wide range of people to participate in aesthetic, political and cultural activity.« (Negus 1996: 27)

In den letzten Jahrzehnten ist die populäre Musik immer mehr in das Blickfeld der akademischen Forschung gerückt und ihre Untersuchung wurde vor allem in die Tradition der Cultural Studies aufgenommen. Martin Butler und

Frank Erik Pointner setzen in ihrem Aufsatz über die Analyse politischer Lieder den Impuls, die Musik innerhalb ihres zeitgenössischen Kontextes beziehungsweise ihrer unterschiedlichen Kontexte zu betrachten. Laut den Autoren handelt es sich bei jedem Lied um eine kulturelle Ausdrucksform, »die in vielfältigen Beziehungen zu zeitgenössischen soziopolitischen und kulturellen Erscheinungen steht und somit integraler Bestandteil der Kultur ihrer Entstehungszeit ist« (2007: 6). Für die vorliegende Arbeit ist die These der nötigen Einbettung der populären Musik in ihren Kontext wegweisend.

3.1.2 Kultur als Text, die Bedeutung des Kontextes und der *New Historicism*

Lange haftete dem Begriff der *Kultur* in den Geistes- und Sozialwissenschaften ein koloniales Erbe an, das eine sogenannte (europäische) »Zivilisation« mit ihrer Hochkultur favorisierte und sie in den Gegensatz zu unberührten, sogenannten »Naturvölkern« setzte. Mit dem *Cultural Turn* in den 1960er Jahren wurde diese eng gefasste, historisch belastete Definition verworfen und eine neue geschaffen, die auf alle kulturellen Praktiken angewandt werden konnte, also beispielsweise auch auf Rituale im Alltag. Sie fußt grob auf dem Kulturbegriff, den Edward Burnett Tylor bereits im 19. Jahrhundert anführte: »Culture [...] is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society« (1871: 1). Diese Definition ist noch heute grundsätzlich gültig, doch gleichzeitig auch extrem vage in ihrer Formulierung, weshalb sie einer Präzisierung bedurfte. Clifford Geertz formulierte daraufhin den *semiotischen Kulturbegriff*, welchem zugrunde liegt, dass kulturelle Praktiken niemals objektiv analysiert werden können, sondern zunächst stets ein Herausarbeiten von »Bedeutungsstrukturen« (*structures of meaning*, 1973: 12) erforderten.

»Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning. It is explication I am after, construing social expressions on their surface enigmatical.« (Ebd.: 5)

Es bestünden zahlreiche Intersektionen unterschiedlicher Vorstellungsebenen und Symbole, die es für den Forscher aufzudecken gelte, um eine Kultur zu verstehen. Geertz bezeichnet dieses Verfahren als »dichte Beschreibung«

(*thick description*), mit der er eine hermeneutische Herangehensweise vertritt. Geertz erweitert den hermeneutischen Grundgedanken insofern, als er anregt, den *Text* einer Kultur mit weiteren *Texten* zu verbinden, um die Lesbarkeit eines übergeordneten kulturellen *Manuskripts* zu ermöglichen.

In der amerikanischen Literaturwissenschaft herrschte seit den 1930er Jahren der *New Criticism* als gängige theoretische Richtung vor, die eine immanente und damit zwangsläufig subjektiv gefärbte Textinterpretation favorisierte. Aufgrund der Arbitrarität und Variabilität ihrer erzeugten Analyseergebnisse wurde sie jedoch später abgelehnt. Geertz' Vorüberlegungen zur Textlichkeit der Kultur sowie das Fehlen einer methodischen Grundlage für die kulturelle Einbettung literarischer Texte veranlasste in den 1980er Jahren die Konzipierung des *New Historicism*, dessen Name sich absichtlich kontrastiv zum *New Criticism* verhält. Texte wurden im *New Historicism* statt autonom nunmehr kontingent analysiert. Während der *New Criticism* dem Autor eine singuläre, zentrale Rolle in der Textproduktion zusprach, betrachtet der *New Historicism* Texte als materielle Objekte, die historisch und kulturell mit ihrem Umfeld verknüpft sind. Stephen Greenblatt, ein Shakespeare-Forscher aus Berkeley, der den Begriff des *New Historicism* zunächst für die Einflechtung von Shakespeares Werken in außerliterarische Texte prägte (vgl. »Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare«, 1980), gilt heute als federführender Theoretiker hinter dem weitläufig zitierten Ansatz. Er setzte in dreierlei Hinsicht neue theoretische Impulse.

Erstens wurde hinsichtlich des Analyseobjekts die Möglichkeit eröffnet, nicht nur die klassischen Werke der sogenannten Hochkultur, sondern weitere – auch nicht-literarische – Werke als Artefakte einer Kultur zu miteinzubeziehen und in Zusammenhang zueinander zu setzen (vgl. Gallagher & Greenblatt 2000: 10f.). Es wird ein demokratisches Kulturverständnis verfolgt, das eine perspektivische Öffnung hin zu anderen Textsorten und auch zu weiteren Bereichen kultureller Praxis erlaubt, die schließlich vom jeweiligen Forscher bestimmt und limitiert werden müssen. Diese Tatsache bescherte den *New Historicists* allerdings auch die Kritik, dass sie keine eindeutige Methode zur Auswahl und Eingrenzung dieses Kontextes anböten, wobei Gallagher und Greenblatt wiederum bekräftigen, es sei auch nicht die Intention des *New*

Historicism, ein striktes literaturkritisches Programm vorzulegen¹ (vgl. ebd.: 19).

Zweitens beschreibt der Ansatz eine dialektische Funktion zwischen *Text* und *Kontext*, wodurch die veraltete Vorstellung von einem *Text*, der vor einem bestimmten historischen Hintergrund entsteht, durchbrochen wird. Vielmehr setzt sich der historische Hintergrund ebenfalls aus weiteren *Texten* zusammen, wodurch die Unterscheidung zwischen Vor- und Hintergrund verblasst. Die *New Historicists* folgen dem Theorem der »Geschichtlichkeit von Texten und der Textualität von Geschichte«, das Louis A. Montrose (1989) formulierte. Mit der *Geschichtlichkeit von Texten* ist die Tatsache gemeint, dass Texte stets in ein historisches, soziales und kulturelles Umfeld eingebettet sind. Das Verstehen dieses Umfelds ermöglicht erst das Verstehen des Textes an sich. Die *Textualität von Geschichte* beschreibt hingegen, dass Geschichte niemals unmittelbar zugänglich ist, sondern immer auf Zeugnissen von Menschen beruht und somit bereits subjektiv und ideologisch gefiltert zu uns gelangt, und zwar in Form von Texten. In diesem Zusammenhang greifen die *New Historicists* auf die Intertextualität zurück, die Julia Kristeva in ihrem Kapitel »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman« folgendermaßen charakterisiert:

»Pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) [...] : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.

[Um eine wichtige Tatsache zu enthüllen: Das Wort (der Text) ist eine Kreuzung von Wörtern (von Texten) [...]: Jeder Text ist als ein Mosaik von Zitaten konstruiert, jeder Text ist eine Absorption und Transformation eines anderen Textes.]« (Kristeva 1969: 146)

Was Kristeva zunächst über das Wort innerhalb eines Textes aussagt, kann genauso auf den Text als Ganzes erweitert werden: In jedem Text besteht eine Vielzahl intertextueller Bezüge zu weiteren Texten. Ein Text funktioniert laut der Autorin als Spiegel der ideologischen Parameter, denen er unterliegt,

1 »Writing the book has convinced us that new historicism is not a repeatable methodology or a literary critical program. Each time we approached that moment in the writing when it might have been appropriate to draw the ›theoretical‹ lesson, to scold another school of criticism, or to point the way toward the paths of virtue, we stopped, not because we're shy of controversy, but because we cannot bear to see the long chains of close analysis go up in a puff of abstraction.« (Gallagher & Greenblatt 2000: 19)

und er erhält erst einen Sinn durch die Interpretation durch den Leser, dessen Erfahrungshintergrund durch weitere Texte vorgeprägt ist.

Drittens wurden im *New Historicism* die Überlegungen Michel Foucaults in Hinblick auf Autorität und Macht übernommen, welche er in seinem Werk »L'Archéologie du savoir« aus dem Jahr 1969 anstellt.

»Ce sont tous ces systèmes d'énoncés (événements pour une part, et choses pour une autre) que je propose d'appeler *archive*. Par ce terme, je n'entends pas la somme de tous les textes qu'une culture a gardés par-devers elle comme documents de son propre passé, ou comme témoignage de son identité maintenue; je n'entends pas non plus les institutions qui, dans une société donnée, permettent d'enregistrer et de conserver les discours dont on veut garder la mémoire et maintenir la libre disposition. [...] L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers.

[Es sind all diese Systeme von Aussagen (Ereignisse auf der einen Seite und Dinge auf der anderen), die ich vorschlage, ein Archiv zu nennen. Mit diesem Begriff meine ich nicht die Summe aller Texte, die eine Kultur als Dokumente ihrer eigenen Vergangenheit oder als Zeugnisse ihrer aufrechterhaltenen Identität zurückgelassen hat; ich meine auch nicht die Institutionen, die in einer gegebenen Gesellschaft die Aufzeichnung und Bewahrung der Diskurse ermöglichen, deren Erinnerung bewahrt und über die frei verfügt werden soll. [...] Das Archiv ist vor allem das Gesetz des Sagbaren, das System, das die Erscheinung von Aussagen als singuläre Ereignisse regelt.]« (Foucault 1969: 169f.)

Laut Foucault besteht einerseits ein Machtgefüge, das Regeln vorgibt und überhaupt erst entscheidet, ob, wann und in welcher Form ein Text publiziert wird oder nicht, welche Aussagen er beinhalten darf und wie er formuliert sein muss. Andererseits kann Literatur in dieses Machtgefüge eingreifen, sich dagegen auflehnen und revolutionäre Ideen verbreiten.

Seit seinem Entstehungsmoment hat sich der *New Historicism* zu einer der wichtigsten kulturwissenschaftlichen Strömungen entwickelt und wird zur Analyse zahlreicher kultureller Phänomene aufgegriffen. Somit kann eine Analyse im Zeichen des *New Historicism* auch auf den Narco-Rap angewandt werden, dessen zahlreiche Verbindungen zu weiteren kulturellen Dokumenten aufgedeckt werden müssen, um das Genre zu kategorisieren und seine Kernaussagen herauszufiltern.

3.1.3 *Archiv und Suchbefehl: Die Limitierung des Kontextes*

Die Ausführungen zum *New Historicism* werfen die Frage nach der Limitierung des Kontextes auf, denn es wirkt zunächst, als könne jeder Text, der nur ansatzweise mit den im Narco-Rap angesprochenen (oder auch ausgelassenen) Themengebieten zusammenhängt, als Stein in einem unendlich weiten Kontext-Mosaik fungieren. Moritz Baßler versucht in seiner Monografie »Die kulturpoetische Funktion und das Archiv« die fehlende methodische Präzision des *New Historicism* durch Überlegungen für eine praktische Anwendung zu überbrücken. Interessant sind für die vorliegende Untersuchung besonders seine Ausführungen über das *Archiv* und den *Suchbefehl*.

Baßler revolutioniert Foucaults Auffassung, dass das Archiv die Gesamtheit aller Aussagensysteme, also ein nicht-materielles, gedankliches Konstrukt darstellt. Während es für Foucault keinen Speicherort für dieses allumfassende Archiv gibt, das jedes Aussageereignis der Geschichte und der Gegenwart begleitet und beeinflusst, ist das Archiv für Baßler tatsächlich eine Art Speicher aller verfügbaren Dokumente. Als Archiv bezeichnet er »die Summe aller Texte einer Kultur, die einer Untersuchung zur Verfügung stehen. Im Archiv sind diese Texte einander gleich- und nebengeordnet zugänglich. Das Archiv ist ein Textkorpus« (Baßler 2005: 196). Stellen, die im Korpus äquivalent sind, so führt Baßler weiter aus, ergäben eine »intertextuelle Äquivalenzstruktur« (Herv. i.O., ebd.: 196), mit deren Hilfe Diskurse identifiziert werden könnten. Als *Diskurse* sollten nur diejenigen Äquivalenzstrukturen bezeichnet werden, zwischen denen zu ihrer Entstehungszeit ein »lebendiger Kommunikationszusammenhang« (ebd.: 198) bestehe. Dabei sind laut Ansgar und Vera Nünning »die Tugenden eines *close reading* [Herv. i.O.] gefordert, denn oftmals springen einem die Diskursfäden und ›Figuren des Wissens‹ nicht unmittelbar ins Auge« (2010: 235).

Um seine Annahmen zu komplettieren und einen Leitfaden zur Limitierung des Kontextes beziehungsweise der Kontexte zur Verfügung zu stellen, führt Baßler den Begriff des *Suchbefehls* an. Diese aus der Informatik stammende Bezeichnung kann auf eine computergestützte Analyse bezogen werden, denn Baßler beschreibt das Archiv als ungeordnete und nicht-hierarchisierte »Volltext-Datenbank« (2005: 324), die Texte in elektronischer Form darstellt. Diese Datenbank solle schließlich mit Suchbefehlen von bestimmten Stichwörtern durchforstet werden, um das Bestehen von Diskursen zumindest annähernd quantifizierbar zu machen. Die Existenz eines materiellen Archivs ermögliche dieses Vorgehen:

»Ergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Lektüre müssten, soweit sie auf belegbare Daten gestützt ist, vom Computer nachvollziehbar sein. [...] Eine konsequent umgesetzte Text-Kontext-Theorie mutet uns zu, aus dem Zeichensatz zu lesen (oder zumindest die Repräsentativität unserer Lektüren am Archiv zu verifizieren). Die dazu nötige Bewältigung und Verrechnung von Daten kann nur die Maschine leisten.«² (Baßler 2005: 331)

Der Autor formuliert die Notwendigkeit der computergestützten Analyse in der Kulturwissenschaft, spricht dem Forschenden aber dennoch nicht die Notwendigkeit seines Interpretationsvermögens ab. Er führt lediglich an, dass die Äquivalenzstrukturen die Existenz bestimmter Diskurse zutage förderten, die dann weiter analysiert werden müssten. Konkret gilt für diese Abhandlung über den Narco-Rap, dass mithilfe von MAXQDA, eines Programmes zur qualitativen Datenanalyse, eine Suche innerhalb des Korpus durchgeführt wird, um die Häufigkeiten von Wörtern mit mehr als fünf Zeichen zu bestimmen. Die Eingrenzung der Zeichenanzahl dient dazu, Schlüsselwörter zu identifizieren, bei denen es sich in der Regel um Substantive, Adjektive und Verben handelt. Pronomen, Präpositionen und Konjunktionen, die innerhalb des Textes nicht bedeutungstragend sind, werden so ausgeordnet. Außerdem werden nur diejenigen Wörter aufgeführt, die mehr als dreimal im Korpus vorkommen. Diese Vorgehensweise versucht nicht, eine quantitative Analysemethoden nachzubilden, durch deren Anwendung die kontextbezogene Bedeutung bestimmter Begriffe und Konzepte nicht erfasst werden könnte. Vielmehr dient die Erfassung der Worthäufigkeiten im Korpus der Ordnung der in der Analyse behandelten Unterthemen. Insgesamt wird eine ausschließlich qualitative Analyse der Songs angestrebt.

3.2 Kulturanthropologische Parameter zur Ausrichtung der Analyse

Die Vagheit des Instrumentariums zur Durchführung einer Text-Kontext-Analyse auf der Basis des *New Historicism* einerseits und die besondere Bindung des Narco-Rap an die mexikanischen Grenzstädte andererseits veran-

2 Dieses Zitat wurde zum Zweck der Angleichung von der alten in die neue Rechtschreibung übertragen. In den folgenden Zitaten wird gegebenenfalls ebenso verfahren, wobei nicht noch einmal separat darauf hingewiesen wird.

lassen dazu, den geplanten Analysefokus näher einzugrenzen. Aus den vorliegenden Studien zu den unterschiedlichen Rap-Formen aus Lateinamerika wird ersichtlich, dass stets eine Verbindung zwischen dem Genre und dem urbanen Raum besteht, weshalb die Musik zusammen mit den Vorgängen in ihrer Entstehungsstadt analysiert wird. Außerdem werden in den Rap-Texten bestimmte Vorstellungen sowohl vom städtischen Raum als auch von seinen Bewohnern gezeichnet, die schließlich als Basis für (Re-)Präsentationen von Gruppenidentitäten genutzt werden. Um diesen analytischen Fokus auch bei der Untersuchung des Narco-Rap beizubehalten, werden die kulturanthropologischen Parameter *Raum*, *Imaginarien* und *Identität* zur Eingrenzung der möglichen Kontexte verwendet. Die Kulturanthropologie birgt gerade deshalb ein passendes Instrumentarium für die Analyse des Narco-Rap, da sie sich mit dem Kulturschaffen des Menschen und der Verbindung mit der sozialen Umwelt, in der er lebt, auseinandersetzt. Im Folgenden werden die Parameter so definiert, wie sie für diese Arbeit gültig sind.

3.2.1 Raum, Grenzen und die soziale Peripherie

Rein geografisch betrachtet ist der Raum, mit dem sich diese Studie befasst, die mexikanische Grenzregion südlich der USA, insbesondere die Städte Matamoros und Reynosa. Seit dem sogenannten *spatial turn* in den 1980er Jahren wird die Stadt in den Kultur- und Sozialwissenschaften allerdings nicht mehr nur als physisch begrenzter Ort, sondern gleichzeitig auch als existenzieller Raum, den eine Gesellschaft kreiert und konstant modifiziert, wahrgenommen. Diese Annahme folgt frühen anthropologischen und soziologischen Ausführungen, die das Konzept des *Raumes* beschreiben. Henri Lefebvre, Michel Foucault und Marc Augé, deren Arbeiten heutzutage in der Stadtforschung als Standardwerke gelten, betrachten den Raum als Produkt menschlichen Handelns. In seinem Werk »La production de l'espace« aus dem Jahr 1974 erläutert Lefebvre, dass der physische Raum nur mehr als eine Art Rohstoff fungiert und als Bühne für soziale Interaktionen dient. Jede Gesellschaft produziert zu ihrer Bestandszeit an ihrem physisch limitierten Ort einen eigenen sozialen Raum. Lefebvres Auffassung von *Produktion* lehnt sich dabei an die marxistische Bedeutung des Begriffs an: Der Mensch produziert nicht nur materielle Güter, sondern auch sein Wissen und seine Gefühle fallen unter den Begriff der Produktion. Durch diese Produktion wird ein physischer Raum strukturiert, welcher somit Bedeutung generiert. Sowohl Michel Foucault als auch Marc Augé stützen mit ihren Thesen diese Definition des Rau-

mes. In Foucaults Aufsatz »Des espaces autres« (1967) stellen die sogenannten Heterotopien (*hétérotopies*) institutionelle Orte dar, die sich am Rand der Gesellschaft befinden und an denen die jeweiligen gültigen gesellschaftlichen Regeln und Normen nur teilweise umgesetzt werden. Die Heterotopien haben die Funktion, gesellschaftliche Verhältnisse entweder zu repräsentieren oder sie zu negieren. Augé führt in seiner Abhandlung über die Nicht-Orte (*non-lieux*) unter anderem den Begriff des *anthropologischen Ortes* ein, der sich dadurch auszeichne, dass er mit Identitäten, Relationsstrukturen und Geschichte ausgefüllt sei (vgl. 1992: 69). Diese Ausführungen bestärken die Sichtweise über den Ort, der erst durch das Handeln des Menschen beziehungsweise einer ganzen Gesellschaft zu einem belebten Raum mit einer Bedeutung geformt wird. Bei einer Stadt handelt es sich nie um einen einzigen Raum, sondern um zahlreiche sozial geschaffene Räume, die sich voneinander abgrenzen, ineinander übergreifen und sich teilweise sogar überlagern.

Für die Analyse eines die Grenzstädte betreffenden Phänomens ist innerhalb der Annahme vom Entstehen von Räumen durch soziales Handeln die *Grenze* eine entscheidende Größe. Im Anschluss an Michèle Lamont und Virág Molnár (2002) lassen sich verschiedene, die Beschaffenheit von Grenzen konstituierende Dimensionen unterscheiden, die auf den Fall des Narco-Rap anwendbar sind: territoriale, soziale und symbolische Grenzen. Zunächst einmal betreffen den Narco-Rap zweierlei territoriale Grenzen, die Staats- und die Stadtgrenzen. Die politische Grenze zwischen Mexiko und den USA ist ein Abbild der Regierungszentren, die jeweils in den Hauptstädten Mexiko-Stadt beziehungsweise Washington, D. C. ansässig sind. Sie trennt nicht nur die zwei Staatsgebiete, sondern auch den sogenannten *Globalen Norden* vom *Globalen Süden* und drückt ein enormes sozioökonomisches Gefälle aus. Die Unterscheidung zwischen dem Globalen Norden und dem Globalen Süden wurde in den 1970er Jahren eingeführt, um eine wertneutrale Alternative für die Einteilung zwischen Industrieländern und Schwellen- bzw. Entwicklungsländern (oft als »Dritte Welt« bezeichnet) zu bieten (vgl. Caison und Vormann 2014: 67). Weitere für die Analyse des Narco-Rap signifikante territoriale Grenzen sind die Stadtgrenzen von Matamoros und Reynosa. Diese Stadtgrenzen markieren allerdings nicht mehr nur die unterschiedlichen lokalen Regierungszuständigkeiten, sondern auch die *plazas* der Kartelle, insbesondere des Golf-Kartells und der Zetas.

Des Weiteren spiegelt sich im Narco-Rap eine soziale Grenzziehung wider, die zur Erschaffung einer sozialen Peripherie führt. Sowohl die Produzenten als auch die Konsumenten des Narco-Rap, die in der Regel der unteren

Schicht der Stadtgesellschaft angehören, sind ökonomisch, politisch und sozial von den höheren Gesellschaftsschichten abgegrenzt. Eine Trennung des urbanen Raumes in Zentrum und Peripherie ist mittlerweile überholt, denn vor allem in lateinamerikanischen Städten ziehen sich Teile der Peripherie oft durch das geografische Zentrum. Dennoch ist der Begriff der Peripherie besonders für Studien über soziale Marginalisierung noch gültig, um eine Trennung sozialer Schichten auszudrücken, wie Guénola Capron anschaulich in ihrem Aufsatz über die *Gated Communities* darstellt (vgl. 2013: 363). In der vorliegenden Studie soll der Begriff der Peripherie also nicht geografisch, sondern existenziell und sozial verstanden werden. Zwischen den beiden sozialen Räumen *Zentrum* und *Peripherie*, wo auch immer sie innerhalb einer Stadt geografisch angesiedelt sind, besteht ein politisches, ökonomisches und soziales Gefälle. Christine Schmid et al. zeigen auf, dass das Zentrum in der Regel mit positiven Attributen wie Fortschritt und Ordnung in Verbindung gebracht wird, wohingegen die Peripherie stets »mit Vorstellungen von Unterordnung, Benachteiligung, Marginalisierung behaftet« (2011: 53) sei. Der Herkunft aus der Peripherie haftet also stets ein Stigma an, das gleichermaßen die Menschen wie ihr Kulturschaffen betrifft. Diese Tatsache spiegelt sich beispielsweise in der Rezeption des Rap-Genres in den USA wider.

Die soziale Grenzziehung zwischen Zentrum und Peripherie führt wiederum zu einer symbolischen Grenzziehung, die Lamont und Molnár folgendermaßen charakterisieren:

»Symbolic boundaries are conceptual distinctions made by social actors to categorize people, practices, and even time and space. They are tools by which individuals and groups struggle over and come to agree upon definitions of reality. Examining them allows us to capture the dynamic dimensions of social relations, as groups compete in the production, diffusion, and institutionalization of alternative systems and principles of classifications. Symbolic boundaries also separate people into groups and generate feelings of similarity and group membership.« (Lamont und Molnár 2002: 168)

Die symbolischen Grenzen, denen sich die Mitglieder der sozialen Peripherie ausgesetzt sehen, bergen also auch die Möglichkeit zur Schaffung von Alternativen zu im Zentrum bestehenden gesellschaftlichen Strukturen. Während das soziale Zentrum meistens stärker durch die lokale Regierung einer Stadt kontrolliert und reguliert wird, bietet die Peripherie ihren Bürgern einen gewissen Handlungsspielraum, Alternativen zum Zentrum zu formulieren (vgl.

Becht et al. 2011: 213). Protestbewegungen gelten als typisches Phänomen der Peripherie, das informelle Netzwerke und somit Gruppenidentität unter den Bewohnern erzeugen kann. Diese Gruppenidentität manifestiert sich zu großen Teilen in der Existenz von geteilten Imaginarien.

3.2.2 Imaginarien

Michel de Certeau stellt in seinem Aufsatz »Marches dans la ville« die Aussicht auf New York vom ehemaligen World Trade Center aus der Erfahrung des Fußgängers gegenüber, der durch die Straßen der Stadt geht und sie mit allen Sinnen wahrnimmt. De Certeau kommt zu dem Schluss, dass der Fußgänger zwar nicht die systematische Aufteilung der Stadt wahrnehmen kann, die nur von oben sichtbar ist, aber seine individuellen Eindrücke und Erfahrungen, die er beim Laufen sammelt, einen ebenso wichtigen Aspekt des Stadtlebens konstituieren. Er kritisiert nicht nur die Sicht von oben herab, sondern das Sehen an sich: In der Wahrnehmung der Stadt werde der Sinneswahrnehmung eine zu große Wichtigkeit beigemessen, denn das wahre Stadtleben befinde sich jenseits des Sichtbaren³ (vgl. 1990: 141). Damit führt De Certeau das Konzept einer »anthropologischen, poetischen und mythischen Erfahrung des Raumes« (vgl. ebd.: 141) an, das dem der Imaginarien entspricht, die den zweiten Analyseparameter in dieser Untersuchung darstellen. Im vorherigen Abschnitt wurden die Räume als Konstrukte des Handelns der Individuen vorgestellt. Eine weitere wichtige Komponente in der Konstruktion des Raumes ist die des Denkens und der Imagination, die Armando Silva in seinem Aufsatz mit dem Titel »Imaginarios: Stadt als ästhetische Erfahrung« anspricht:

»Ich behaupte also, dass die Konstruktion eines Stadtbildes auf sozialer Ebene, das von den Bewohnern in Prozessen der Segmentierung und nach imaginären Einteilungen »zugeschnitten« wird, die subjektive Stadt also, zu einer

3 »C'est »en bas« au contraire (*down*), à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, *Wandersmänner*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un »texte« urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire. [Im Gegenteil, die Alltagspraktiker der Stadt leben »unten«, unter den Schwellen der Sichtbarkeit. Als elementare Form dieser Erfahrung sind sie Wanderer, Wandersmänner, deren Körper den vollen und ungebundenen Linien eines urbanen »Textes« gehorchen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können.]« (De Certeau 1990: 141)

emotional besonders aufgeladenen Begegnung mit der Stadt führt: zu einer von den sozialen Gruppen gelebten und verinnerlichten Stadt, die sie bewohnen und nicht einfach nur durch sie hindurchlaufen, sondern mit ihr in einen Dialog treten und dabei ein urbanes Bild herausbilden. Das dabei entstandene Bild ist nicht mehr in einem körperlichen oder Netzhaut-Sinne das Abbild eines Objekts, sondern die kollektive Wahrnehmung von gemeinsamen ikonischen Eigenschaften.« (Silva 2013: 131)

Die Imaginarien sind insofern mit dem Konzept eines Raumes verbunden, als sie diejenigen Vorstellungen, welche die Menschen von ihrem sozialen Ganzen konstruieren, beschreiben. Sie bestehen aus Werten, Institutionen und Symbolen, die sich ein bestimmtes Kollektiv von Menschen teilt. Die Rolle des Kollektivs im Vergleich zum Individuum ist im Fall der Imaginarien ein entscheidender Faktor. Suzi Adams und Jeremy C. A. Smith heben hervor, dass es die Vorstellungsmöglichkeiten, also die Fantasie und Einbildungskraft eines Individuums (*imagination*), von den Vorstellungswelten eines sozialen Kollektivs (*imaginary*) zu unterscheiden gilt⁴ (vgl. 2019: 16). John B. Thompson definiert folglich die Imaginarien als die kreative und symbolische Dimension der sozialen Welt, durch welche die Menschen ihr Zusammenleben und die Repräsentation ihres kollektiven Lebens kreieren⁵ (vgl. 1984: 6).

Néstor García Canclini misst den Imaginarien eine große Bedeutung bei, denn sie hätten »einen operativen Einfluss auf unser Verhalten« (2013: 39) und seien folglich nicht bloß eine neben der städtischen Realität existierende Fantasie, sondern formten und veränderten diese aktiv. Er führt ein Beispiel aus der mexikanischen Hauptstadt an, die im Jahr 1985 von einem schweren Erdbeben heimgesucht wurde. Während die Menschen die Stadt bislang trotz mehrerer bereits erlebter Erdbeben als geordnet und sicher wahrgenommen hätten, sei diese Wahrnehmung mit dem Kollaps vieler Gebäude in ein Gefühl von Unsicherheit umgeschlagen. Gleichzeitig habe das Erdbeben das Bestreben der Bürger von Mexiko-Stadt ausgelöst, ihren urbanen Raum selbst zu

4 »[...] Social imaginaries emphasise the properly social aspect of the imagination instead of reducing it to a faculty of the individual mind. This is the difference between ›the imaginary‹ and ›the imagination‹ (concomitantly, this can be extended to the difference between ›rationality‹ and ›reason‹).« (Adams & Smith 2019: 16).

5 »[...] The social imaginary [is] the creative and symbolic dimension of the social world, the dimension through which human beings create their ways of living together and their ways of representing their collective life.« (Thompson 1984: 6)

kontrollieren und seine Entwicklung zu beeinflussen, was zu einem zunehmend kritischen politischen Bewusstsein geführt habe.

Die Beschaffenheit der urbanen Imaginarien lässt also Schlüsse darauf zu, wie die Stadtbewohner ihren Lebensraum beziehungsweise ihre Gesellschaft in Bezug auf das alltägliche Leben sowie kulturelle und religiöse Rituale und Traditionen wahrnehmen und ihnen entsprechend handeln. Außerdem wird ihre Einstellung zu sozialen Strukturen und Konflikten durch die Imaginarien sichtbar.

3.2.3 Identität

Über den Parameter *Identität* werden sowohl Individuen als auch Kollektive definiert, die Nationen, Völker, soziale Schichten, politische oder kulturelle Gruppierungen konstituieren. Für die Identitätskonstruktion wird stets eine Unterscheidung des Eigenen und des Fremden benötigt, denn ohne ein Individuum oder Kollektiv, das mit der eigenen Identität kontrastiert, kann das Eigene nicht fortbestehen. Catarina Kinnvall (2004), Adi Hastings und Paul Manning (2004) sowie Richard Jenkins (2014) definieren die Identität als eine Menge an Kennzeichen, die dem Individuum ein Zugehörigkeitsgefühl zu einer bestimmten Gruppe von Menschen verschafft. Kinnvall konzentriert sich in ihrem Aufsatz vor allem auf die Identitätsmarker (*identity-signifiers*) Religion und Nationalität, gibt aber auch weitere mögliche Marker wie geteilte Erfahrungen und Geschichte sowie Ethnie und Geschlecht an (vgl. 2004: 742f; 744; 757). Des Weiteren wird die Identität in neueren Publikationen nicht mehr als ein extrinsischer Faktor betrachtet, der den Menschen zugeschrieben wird, sondern als ein aktiver intrinsischer Prozess, der vom Individuum selbst gelenkt und gestaltet wird (vgl. Jenkins 2014). Hastings und Manning zitieren eine konstruktivistische Herangehensweise, in der die individuelle Identität als Performance oder Konstruktion statt als Essenz oder Attribut (vgl. 2004: 294) angesehen wird. Wenn Identität eine Art Performance ist, bedeutet dies, dass Individuen die obengenannten Kennzeichen aktiv auswählen und diese miteinander kombinieren können. In der Tat ist die Identität ein Patchwork, in dem unterschiedliche Faktoren miteinander verknüpft, wieder aufgelöst und in anderer Anordnung miteinander verbunden werden. Laut Stuart Hall et al. wird die Identität in Bezug auf die Art und Weise, wie wir

in den uns umgebenden kulturellen Systemen dargestellt oder angesprochen werden, fortwährend geformt und transformiert⁶ (vgl. 1992: 277).

Die Tatsache, dass die Identitätskonstruktion ein individueller Faktor ist, impliziert jedoch nicht, dass sie sich unabhängig von jeglichen sozialen Strukturen verhält. Laut Marc Augé repräsentiert die individuelle Identität das soziale Ganze lediglich aus bestimmten subjektiven Perspektiven (vgl. 1992: 33). Kulturelle, soziale und politische Gegebenheiten, die den Raum formen, in dem sich ein Individuum bewegt, beeinflussen die Auswahlmöglichkeiten der Identitätsmarker. Außerdem beinhaltet jede individuelle Identität wiederum kollektive Identitäten, die von weiteren Individuen derselben gesellschaftlichen Gruppierungen vertreten werden. Augé erklärt weiterführend den Zusammenhang zwischen der kollektiven Identität einer Gruppe und dem Raum, in dem sie entsteht:

»[...] le dispositif spatial est à la fois ce qui exprime l'identité du groupe (les origines du groupe sont souvent diverses, mais c'est l'identité du lieu qui le fonde, le rassemble et l'unit) et ce que le groupe doit défendre contre les menaces externes et internes.

[Das räumliche Dispositiv ist sowohl das, was die Identität der Gruppe ausdrückt (die Ursprünge der Gruppe sind oft vielfältig, aber es ist die Identität des Ortes, die sie gründet, zusammenbringt und vereint) als auch das, was die Gruppe gegen äußere und innere Bedrohungen verteidigen muss.]« (Ebd.: 60)

Die Identitätskonstruktion muss folglich stets in ihrem gesellschaftlichen und sozialen Kontext betrachtet werden, denn nur aufgrund der Abgrenzung eines jeweiligen Raumes und der Definition von geteilten Imaginarien kann das Eigene im Gegensatz zum Fremden konstruiert werden.

Der in der vorliegenden Studie verwendete Identitätsbegriff setzt sich aus den folgenden Grundsätzen zusammen: Identität ist ein Konstrukt, das kreativ vom Individuum geformt und gleichzeitig von seiner sozialen Umwelt beeinflusst wird. Ist eine Zahl von Individuen dazu bereit, dieselben Identitäts-

6 »Identity becomes a ›moveable feast‹: formed and transformed continuously in relation to the ways we are represented or addressed in the cultural systems which surrounds us. It is historically, not biologically, defined. The subject assumes different identities at different times, identities which are not unified around a coherent ›self‹. Within us are contradictory identities, pulling in different directions, so that our identifications are continuously being shifted about.« (Hall et al. 1992: 277)

marker in ihre individuelle Identität aufzunehmen, entsteht eine kollektive Identität. Diese kollektive Identität, das Eigene, wird durch die Existenz des Fremden gestützt und ist an ihren Entstehungsort gebunden.

3.3 Überlegungen zu Musik und Performance nach Friedrich und Frith

Zusätzlich zu den vorgestellten Grundsätzen zur Analyse kultureller Artefakte soll nun ein Bogen zu den einleitenden Gedanken über die populäre Musik im wissenschaftlichen Diskurs gespannt werden. Seiner ursprünglichen Disziplin, der Literaturwissenschaft, gemäß konzentriert sich der *New Historicism* vorrangig auf textliche Aussagen, weshalb es für die Analyse des Narco-Rap einer Ergänzung bedarf, die aus der Musikwissenschaft stammt. Neben dem gesungenen Wort, das zweifelsohne eine wichtige Komponente des Narco-Rap darstellt, ist die Bedeutung der Musik und vor allem auch die der Performance für eine holistische Analyse hervorzuheben. Die Musik beziehungsweise die im konkreten Fall des Narco-Rap die Songtexte begleitenden Samples sind dazu in der Lage, die Aussage der Texte zu unterstützen und zu modifizieren, während die Performance zu einem Song jeweils gänzlich eigene Aussagen schaffen kann.

Musik, so argumentiert Malte Friedrich, ist entgegen einer oft vertretenen Meinung kein in sich geschlossenes Objekt, das keinen Bezug zur Außenwelt herzustellen vermag (vgl. 2007: 34). Im Gegenteil schaffen es vor allem urbane Musikstile, wie zum Beispiel der Rap, durch Klänge, die universal wiedererkennbar und dem städtischen Raum zuzuordnen sind, selbst bei Hörern ohne Kenntnis der Rap-Musik Assoziationen mit der Stadt herzustellen (vgl. ebd.: 42). Bestimmte Klangmuster korrespondierten mit dem Klangteppich der Stadt, der aus vielen unterschiedlichen, simultan wahrnehmbaren akustischen Reizen bestehe. Diese für die urbane Musik typischen Klangmuster werden im Rap durch bestimmte ästhetische Prinzipien erschaffen, die Malte Friedrich in seinem gleichnamigen Aufsatz »Lärm, Montage und Rhythmus« näher charakterisiert. Der Autor nutzt für das erste Prinzip die kolloquiale, negativ konnotierte Bezeichnung »Lärm«, also der in der Regel für das Stadtleben charakteristische hohe Lautstärkepegel, der im Narco-Rap durch das instrumentale Nachahmen beispielsweise von Maschinen, Motoren, Schusswaffen und Sirenen reproduziert wird. Öfter noch werden reale Geräusche direkt in den Beat eingebettet. Laut Friedrich liefert der Rhythmus dagegen

wegen seiner geordneten Struktur im Vergleich zum Lärm-Prinzip keine onomatopoetische Darstellung des Stadtraums (vgl. ebd.: 41). Im Rap wird der Rhythmus von der Schnelligkeit des synthetischen, meist repetitiven Beats bestimmt. Bei etwa 70 bis 120 bpm ist dieser im Vergleich zu anderen Musikstilen schnell und stellt möglicherweise doch den »raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke« (Simmel 1995: 116) klanglich dar, den schon Georg Simmel 1903 in der Großstadt beobachtete. Der Wechsel von Eindrücken in der Stadt wird in der Produktion des Rap weiter durch das Prinzip der Montage unterstützt. Der technische Begriff für das Verknüpfen und Übereinanderlegen unterschiedlicher Klangelemente, die Musik, aber auch Sprache oder Geräusche beinhalten, ist das *Sampling*, das eine gängige Praxis in der Rap-Produktion darstellt. Gesampelt werden können Ausschnitte aus bestehenden Musikstücken jedes Musikgenres, aber auch gesprochene Texte, beispielsweise Teile von bekannten Reden. Die Wahl der gesampelten Elemente ist bei der Musikanalyse insofern von Bedeutung, als sie zusätzlich zum Songtext die Aussage eines Songs formt. Die ästhetischen Prinzipien, die Malte Friedrich vorstellt, sollen der Analyse der musikalischen Elemente in den Narco-Rap-Songs als Denkanstöße dienen. Allerdings steht die Analyse der Musik aufgrund der elektronisch erstellten, meist sehr repetitiven Samples in der vorliegenden Arbeit nicht im Vordergrund. Sie werden deshalb lediglich, wenn sie die Aussage der Songs maßgeblich beeinflussen oder weitere beachtenswerte Aspekte beitragen, zur Betrachtung herangezogen.

Eine für die Analyse des Narco-Rap umso wichtigere, zusätzliche Erkenntnisse liefernde Komponente ist die der Performance, die Simon Frith in »Performing Rites« behandelt. Frith hebt vor allem die Eigenschaft der Performance hervor, nicht textuell zu sein und gleichzeitig doch eine wichtige Komponente der Kommunikation in Songs zu erfüllen (vgl. 1998: 204).

»[...] the term ›performance‹ defines a social – or communicative – process. It requires an audience and is dependent, in this sense, on interpretation; it is about meanings. To put this another way, performance art is a form of rhetoric, a rhetoric of gestures in which, by and large, bodily movements and signs (including the use of the voice) dominate other forms of communicative signs, such as language and iconography.« (Frith 1998: 205)

Die Performance gibt Künstlern die Möglichkeit, ihre Texte und Musik zu kontextualisieren, wobei ihre Körper als Instrumente funktionieren. Sie bekleiden, je nach den Themengebieten der Songs, unterschiedliche Rollen, um dem Publikum die jeweils notwendige und adäquate Erfahrungs- und Gefühlswelt

näherzubringen. Das Repertoire, das den Interpreten zur Verfügung steht, erstreckt sich über Veränderungen der Stimmlage, Mimik, Gestik, Körpersprache und Bewegungen, die Auswahl von (Ver-)Kleidung und Kulissen bis hin zur Anpassung all dieser Elemente an das jeweilige Publikum und die Auftrittssituation. Martin Stokes spricht der Performance ein enormes soziales Potenzial zu:

»Performance does not simply convey cultural messages already ›known‹. On the contrary, it reorganises and manipulates everyday experiences of social reality, blurs, elides, ironises and sometimes subverts commonsense categories and markers. Above all, performance is a vital tool in the hands of performers themselves in socially acknowledged games of prestige and power.«
(Stokes 2004: 101)

Die Performance von Protestsongs beispielsweise trägt einen Großteil dazu bei, dass diese auf Resonanz im Publikum treffen, da sie ein Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen der Sängerin oder dem Sänger und dem Publikum erzeugen kann. Alf Monjour demonstriert dies an den Strategien der spanischen *cantaautores*, die wegen der Zensur ihrer antifranquistischen Lieder auf der Bühne performative Umgehungsstrategien finden mussten: Der Sänger Raimon sang »bei einem Konzert statt der fast ausnahmslos verbotenen Lieder das einzig erlaubte Lied einfach zehnmal hintereinander« (2007: 80) und legte durch diese Performance seine Sympathie mit der antifranquistischen Bewegung offen.

Bei der kollektiven sowie individuellen Identitätsformation durch Musik spielt die Performance neben den Texten eine wesentliche Rolle, was genau wie Monjour, der die Protestlieder als »Ausdruck eines (sprach)politischen Bekenntnisses und Zeugnis von gesellschaftlichem Bewusstsein und kollektiver Identität« (ebd.: 76f.) kategorisiert, auch Simon Frith in seiner Monografie hervorhebt. Er beschreibt, inwiefern die Musik sich mit der persönlichen Identität der Menschen verbindet und welchen Einfluss sie auf diese hat:

»Musical taste, in short, is now intimately tied into personal identity; we express ourselves through our deployment of other people's music. And in this respect music is more like clothes than any other art form – not just in the sense of the significance of fashion, but also in the sense that the music we ›wear‹ is as much shaped by our own desires, our own purposes, our own bodies, as by the intentions or bodies or desires of the people who first made it.«
(Frith 1998: 237)

Frith geht so weit, eine Analogie zwischen Musik und der Kleidung herzustellen, die wir wählen, um unsere Identität auszudrücken und für andere sichtbar nach außen zu tragen. Monjour und Frith belegen, dass Musik erstens ein Ausdruck kollektiver sowie individueller Identitäten ist und zweitens Identifikationsmöglichkeiten mit einer bestimmten politischen, sozialen oder kulturellen Gruppe ermöglicht. Da die Musik also ein integraler Teil unserer Persönlichkeit ist, ist es nicht verwunderlich, dass ihre Performance vom Publikum als authentisch wahrgenommen werden muss, um zu überzeugen. Der Faktor der Authentizität wird in »Performing Rites« deshalb mehrfach aufgegriffen.

»Authenticity is a necessary critical value – one listens to the music for clues to something else, to what makes the genre at issue valuable as a genre in the first place. The musical judgment is necessarily a social judgment: does this music understand the genre, is it true to it?« (Frith 1998: 89)

Eine gelungene Performance ist nicht notwendigerweise daran gebunden, ob die Interpreten tatsächlich meinen, was sie vortragen, und ob sie selbst von den Thematiken ihrer Songs betroffen sind; lediglich das Befolgen der genrespezifischen Regeln sowie die glaubhafte Vermittlung von Emotionen führt zu einem überzeugenden Bühnen- beziehungsweise, im Fall des Narco-Rap, Videoauftritt. Die Authentizität erzielen die Künstler dadurch, dass sie durch ihre Performance ein bestimmtes Spannungsfeld überwinden: »[Pop singers] are involved in a process of double enactment: they enact both a star personality (their image) and a song personality, the role that each lyric requires, and the pop star's art is to keep both acts in play at once« (ebd.: 212). Dem Faktor der Authentizität wird in der Analyse des Narco-Rap besondere Bedeutung beigemessen. Vor allem werden die unterschiedlichen Rollen herausgearbeitet, die der Narco-Rapper zu bekleiden hat, beziehungsweise zu bekleiden versucht, um als authentisch zu gelten.

Während viele von Friths Überlegungen sich auf die live-Performance beziehen, war es der Autorin aufgrund der Sicherheitssituation in Mexiko nicht möglich, die Konzerte der Narco-Rapper zu besuchen, weshalb sich die Analyse der Performance in der vorliegenden Arbeit zwangsläufig auf die Musikvideos beschränken muss. Dies stellt aber laut Simon Frith in der Performance-Analyse keinen Nachteil dar: »[...] the most interesting contemporary performers use music video as their performing medium, and therefore video is the source of pop's most interesting performance practices« (ebd.: 242).

Die Auswahl der Kulissen und Requisiten ist ein wichtiger und kostspieliger Aspekt in der Produktion von Musikvideos. Besonders die ersten Narco-Rap-Videos, die um das Entstehungsjahr des Genres 2008 entstanden, wurden aus ökonomischen Gründen mit wenig Aufwand und Equipment von den Rappern selbst hergestellt und bestehen deshalb oft nur aus einer Aneinanderreihung von Bildern, die allerdings genauso zur Aussage der Songs beitragen wie bewegte Bilder.

3.4 Der inhaltliche Zugewinn durch Feldforschung

Der Unterschied zwischen der vorliegenden und vergleichbaren Arbeiten über Songs und deren Analyse auf der Grundlage des *New Historicism* ist die Tatsache, dass der Narco-Rap ein Phänomen in einem zur Zeit der Anfertigung der vorliegenden Studie andauernden Kriegszustand ist und dass die Autorin über einen direkten Zugang zu den Produzenten dieser Musik verfügt. Die Informationen über die Situation in den mexikanischen Grenzstädten lassen sich zwar mithilfe zahlreicher akademischer und medialer Quellen zusammenfügen, doch ist es nahezu unmöglich nachzuvollziehen, wie es möglich ist, inmitten dieses Zustands ein Alltagsleben aufrechtzuerhalten. Ebenfalls ist es schwer vorstellbar, wie ein durchschnittlicher mexikanischer Bürger in die Zusammenarbeit mit einem Drogenkartell verstrickt wird und dessen Arbeitsaufträge ausführt. Zur Ergänzung des Analysekorpus des Narco-Rap beinhaltet die Text-Kontext-Analyse deshalb die Durchführung ergänzender Interviews mit den Rappern. Ziel dieser Interviews ist es, ein besseres Verständnis der persönlichen Bedeutung des Narco-Rap für die Rapper zu erlangen und die Dynamiken seiner Produktion nachzuvollziehen. Marc Augé (1992) hebt deutlich die Relevanz von Feldstudien für die kulturanthropologische Forschung hervor. Die wesentliche Aufgabe des Anthropologen sei es, mit Zeitzeugen zu kommunizieren und sich nicht allein auf indirekte Quellen zu stützen. Auf dieser Basis formuliert Augé seine Überlegungen zur von ihm benannten *Anthropologie des Hier und Jetzt*: »Tout ce qui éloigne de l'observation directe du terrain éloigne aussi de l'anthropologie. [Alles, was sich von der direkten Beobachtung des Feldes entfernt, entfernt sich auch von der Anthropologie.]« (1992: 16f.). Die Feldstudien seien ein unumstößlicher Aspekt der anthropologischen Forschung, weshalb sie zur Analyse der Songtexte, Musik und Performance der Narco-Rap-Songs einen zusätzlichen Beitrag leisten.

Für die Durchführung der Feldstudien galt stets die oberste Maxime, weder das Leben der Autorin noch das der Rapper zu gefährden, weshalb die Interviews nicht in Reynosa selbst stattfinden konnten. Die Rapper Cano, Blunt, Big Los und Lirik Dog waren jeweils online kontaktierbar und standen für Interviews in Mexiko beziehungsweise aus Sicherheitsgründen in Texas in den USA und im Fall von Lirik Dog per Videochat zur Verfügung. Mit diesen vier Rappern wurden nach der Kontaktaufnahme persönliche, etwa ein- bis eineinhalbstündige Gespräche geführt. Trotz der intensiven Vorbereitung der von der Autorin gestellten Fragen folgten die Interviews keiner bestimmten formalen Struktur. Die persönlichen Erzählungen der Rapper tragen zum Verständnis der emotionalen Dimension des Narco-Rap bei. Ihre Anekdoten machen den Alltag in Reynosa vorstellbar und erklären die Motivation zur Kollaboration mit dem organisierten Verbrechen. Außerdem berichten die Rapper darüber, wie diese Kollaboration zustande kommt und wie der Produktionsprozess ihrer Rap-Songs gestaltet ist. Ohne die Feldstudien zur Ergänzung des online verfügbaren Materials wäre diese Abhandlung weitaus weniger anschaulich und realitätsnah.

3.5 Kriterien zur Erstellung und Bearbeitung des Korpus

Im Folgenden wird das primäre Analysekorpus, das sich aus Narco-Rap-Songs und den jeweils zugehörigen Musikvideos zusammensetzt, vorgestellt – an dieser Stelle ist also nicht das Gesamtkorpus inklusive des Kontextes im Sinne von Moritz Baßler gemeint. Außerdem wird eine transparente und reproduzierbare Methode zur Transkription sowohl von Songtexten als auch Interviews vorgestellt.

3.5.1 Die Zusammensetzung des primären Analysekorpus

Das Korpus besteht aus 86 Narco-Rap-Songs und den zugehörigen auf YouTube verfügbaren Musikvideos, was aufgrund der Tatsache, dass es sich um eine qualitative statt einer quantitativen Analyse handelt, ausreichend scheint. Die Interpreten Cano & Blunt und Big Los sind durch ihre Präsenz in den Medien zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit die bekanntesten Narco-Rapper in Mexiko, wobei sich Cano & Blunt selbst den Titel der »Pioniere« des Narco-Rap geben (vgl. Penhaul, *CNN* 2010; Pérez Arellano, *VICE* 2012; Janowitz, *Buzzfeed News* 2017). Ein großer Teil der ausgewählten Songs

stammt daher aus ihrem Repertoire. Dies liegt zusätzlich darin begründet, dass sie der Autorin für Interviews zur Verfügung standen und somit Einblicke in seine persönliche Motivation für die Produktion des Narco-Rap bieten konnten. Zusätzlich werden die Songs weiterer Rapper herangezogen, die innerhalb desselben Genres entstanden sind. Die Auswahl dieser Interpreten wurde durch eine gründliche Internetrecherche in den sozialen Netzwerken sowie den Musikplattformen YouTube und Spotify getroffen. Um die textliche und musikalische Entwicklung des Narco-Rap innerhalb seines Kontextes verfolgen zu können, werden nur Songs verwendet, die zwischen 2010 und 2019 auf YouTube veröffentlicht wurden. Es handelt sich dabei um eine Auswahl, die lediglich durch die Anzahl der Klickzahlen der Videos eingeschränkt wurde: Die Hälfte der Videos haben zur Zeit der Korpusbildung mehr als 50000 Klicks, die andere Hälfte weniger, sodass besonders beliebte, aber auch weniger bekannte Songs in der Analyse Beachtung finden. Die Ton- und Videoqualität der einzelnen Songs variiert außerdem in beträchtlichem Maße. So wird sichergestellt, dass auch unbekannte Produktionen der Rapper repräsentiert sind, die möglicherweise zusätzliche beachtenswerte Inhalte aufweisen. Zwar werden alle Songs gleichermaßen intensiv analysiert, jedoch werden nur diejenigen Fälle explizit erwähnt, die für die jeweiligen Themenschwerpunkte relevante Erkenntnisse versprechen.

3.5.2 Die Transkription von Interviews und Songtexten

Es wurden vollständige wortgetreue Transkripte der Interviews durchgeführt. Zur Erleichterung der Zugänglichkeit der Interviews und zur Förderung der Lesbarkeit ihrer Inhalte wurde eine inhaltlich-semantische Transkriptionsweise ausgewählt, die sich grob an den Vorgaben orientiert, die Thorsten Dresing und Thorsten Pehl in ihrem »Praxisbuch zur Audio-deskription« (2018) vorschlagen. Da die Interviews selbst keine direkten Objekte dieser Studie darstellen, sondern lediglich dazu dienen, Hintergrundwissen über den Narco-Rap zu liefern, wurden die Aussprache und Intonation des Gesagten nicht markiert. Non-verbale Aspekte wie Lachen oder Seufzen wurden aus demselben Grund bei der Transkription vernachlässigt. Die Normen des Schriftspanisch wurden eingehalten. Lediglich paraverbale Merkmale der gesprochenen Sprache wie »ah« oder »mhm« wurden berücksichtigt und Pausen durch »...« markiert. Bei Wechseln in die englische Sprache wurde die Transkription weitergeführt, ohne dass die entsprechenden Textpassagen markiert oder übersetzt wurden. Die jeweiligen

Interventionen der Interviewerin und der Interviewpartner wurden durch Zeitmarken gekennzeichnet, sodass sie klar voneinander zu unterscheiden sind.

Die Transkriptionen der Songtexte sind durch die Nutzung verschiedener Quellen und Hilfestellungen zustande gekommen. Es wurden zunächst alle im Internet auffindbaren Songtexte verwendet, die von Hörern des Narco-Rap erstellt und publiziert wurden. Im Gegensatz zu den Interviews handelt es sich bei den Songtexten um Dokumente aus verschiedenen Quellen, weshalb bei ihrer Präsentation keine bestimmte Bearbeitungsmethode verfolgt wurde. Dies wahrt die Authentizität der Quellen und verhindert mögliche Fehler, die durch Eingriffe der Autorin verursacht werden könnten. Sie wurden nur an wenigen Stellen zum besseren Verständnis modifiziert, ansonsten wurden Grafie und Grammatik nicht korrigiert. Einige Textdokumente wurden der Autorin persönlich von den Rappern zur Verfügung gestellt. In diesen wurden ebenfalls weder Grafie noch Grammatik korrigiert. Etwa ein Drittel der Texte wurden schließlich durch eigene Transkriptionen der Autorin mit Unterstützung der Rapper selbst sowie weiterer Muttersprachler des mexikanischen Spanisch erstellt. Diese Unterstützung geschah in persönlichen Gesprächen und über Internetforen zur Übersetzung mexikanischer Slang-Ausdrücke. Die Quellen, die zum Verständnis dieser Ausdrücke herangezogen wurden, werden sowohl im Literaturverzeichnis aufgeführt als auch an den betreffenden Textstellen angegeben. Für die Verwendung im Fließtext werden die Songtexte im Gegensatz zum Korpus allesamt grafisch und grammatisch korrigiert, da explizit keine linguistische Analyse des stilistisch stark gemischten Korpus stattfinden soll. Die Übersetzungen vom Spanischen ins Deutsche wurden allesamt von der Autorin angefertigt.

In diesem Kapitel wurde ein multidisziplinäres Instrumentarium vorgestellt, mithilfe dessen der Narco-Rap, der eine Schnittstelle zwischen geschriebener, gesprochener und gesungener Sprache darstellt, in den folgenden Kapiteln analysiert wird. Grundsätzlich gilt für die Analyse populärer Musik, dass nicht etwa nur die Songtexte, sondern auch die Musik und die Performance jedes Songs Beachtung finden müssen. Während der Schwerpunkt der Analyse zwar auf den sprachlichen Inhalten des Narco-Rap liegt, werden nach jedem Abschnitt der Textanalyse auch die weiteren Elemente berücksichtigt. Die Narco-Rap-Songs werden im Zeichen des *New Historicism* in einem *Close Rea-*

ding analysiert und kontextualisiert, wobei sich die Ausrichtung dieser Kontextualisierung inhaltlich an den kulturanthropologischen Parametern *Raum*, *Imaginarien* und *Identität* orientiert. Die Parameter dienen dabei als Konkretisierung des analytischen Ansatzes und unterteilen die Analyse in drei Kapitel. Durch eine Suche zu Worthäufigkeiten im Korpus werden Diskursthemen identifiziert, die zur Gliederung der jeweiligen Unterkapitel führen. Zunächst werden daraufhin innerhalb des Korpus lexikalische und semantische Äquivalenzstrukturen aufgedeckt. Es werden zahlreiche Stellen des Materials direkt zitiert, untereinander verglichen und kontrastiert, da die einzelnen Songs, die von unterschiedlichen Interpreten stammen und deren YouTube-Klickzahlen stark variieren, wechselseitig Texte sowie Kontexte füreinander darstellen und sich aus dem Gesamtkorpus bereits, um Geertz' Terminologie aufzugreifen, ein *Manuskript* ergibt, das zunächst gelesen werden muss. Zusätzlich dienen Literatur, Filme, aktuelle Medienberichte, offizielle Erhebungen und Statistiken sowie Fachliteratur über kriminelle Netzwerke oder weitere relevante Phänomene im lateinamerikanischen Raum als mögliche Kontexte. Diese werden dann aufgegriffen, wenn in ihnen ebenfalls die in den Songtexten identifizierten Äquivalenzstrukturen erkennbar sind, wenn also dieselben lexikalischen und semantischen Elemente vorliegen. Durch diese Methodik soll die in der Analyse getroffene Auswahl der Diskursthemen nachvollziehbar und transparent gemacht werden, was der Kritik am *New Historicism* entgegenwirkt. Der *New Historicism* ist insofern ein für die vorliegende Studie sinnvoller Ansatz, als durch ihn Ereignisse, die in einem Studienobjekt thematisiert werden, im Hinblick auf deren Bewertung und Interpretation analysiert werden können und dabei auch bestimmte sprachliche Eigenheiten Beachtung finden. Außerdem lässt sich durch das Heranziehen des *New Historicism* begutachten, ob Bewegungen der Entstehungszeit und politische Figuren unterstützt oder kritisiert und inwiefern marginalisierte Bevölkerungsgruppen berücksichtigt werden. Der einzige Aspekt, dessen Analyse der *New Historicism* normalerweise ebenfalls inkludiert, der zur Analyse des Narco-Rap allerdings nicht erfüllt werden kann, ist die Einbettung des Objekts in Diskurse, die sich in zeitlich darauf folgenden Werken fortsetzen. Für dieses Unterfangen ist der Narco-Rap zur Zeit der Durchführung der Studie noch zu unbekannt und zu selten rezipiert. Dafür dienen die Interviews, die in den Feldstudien der Autorin entstanden sind, zum Verständnis der Songs und deren Entstehungskontexts; beispielsweise wurden kulturelle Referenzen und weitere Unklarheiten mit den Rappern besprochen. Entsprechende Stellen der Interviews werden allerdings absichtlich nicht immer direkt zitiert,

um die Rapper zu keiner Zeit in Gefahr zu bringen. Die Sensibilität des Themas zwingt die Autorin dazu, das Interviewmaterial äußerst vorsichtig zu behandeln und keine Risiken einzugehen, da seit der Entstehung des Narco-Rap mehrere Rapper ermordet wurden. Zur Analyse wird deshalb lediglich das Material verwendet, das ohnehin im Internet für die Öffentlichkeit zugänglich ist. Aus demselben Grund wird auf Bilder und Screenshots aus den Videos verzichtet. Letztere können jedoch über die Links im Analysekorpus aufgerufen werden.

4 Raum: Peripherien, Zentren und die Staatsgrenze

»Entonces nos surgió una idea de hacer una canción para nuestra ciudad de Reynosa, cómo estaba todo, lo que la gente veía siempre, pero que nadie, nadie se atrevía a decir. Es ›Reynosa La Maldosa.«

[Dann kamen wir auf die Idee, ein Lied für unsere Stadt Reynosa zu machen, darüber, wie alles war, was die Leute immer sahen, aber was niemand, niemand auszusprechen wagte. Es heißt ›Reynosa La Maldosa.«]

Cano

Im Interview mit der Autorin ist Cano anzumerken, dass er eine enge emotionale Bindung zu seiner Heimatstadt Reynosa hegt. Außerdem betont er, dass er den Anspruch an sich und seine Musik hat, über alles, was in der Stadt passiert, so wirklichkeitsgetreu wie möglich zu berichten. Die Songs funktionieren als Dispositiv für die unterschiedlichen geografischen, vor allem aber die sozialen Räume, die sich in den Koordinaten der Grenzstädte Reynosa und Matamoros befinden. Zunächst wird in diesem Kapitel anhand der Informationen aus den Songs eine Kartierung der Grenzstädte vorgenommen. Daraufhin werden die ideellen Räume *el barrio* und *la calle* analysiert. Zusätzlich wird die Funktion der Grenze untersucht, die nicht bloß als invariable Staatsgrenze, sondern als vielseitig gestalteter Grenzraum fungiert. Die Gliederung dieses Kapitels ergibt sich aus der Identifikation ebendieser Diskursstränge aus dem übergreifenden Themengebiet des *Raumes*, die sich in den Narco-Rap-Songs manifestieren.

4.1 Eine alternative Kartierung der Grenzstädte

Die Grenzstädte Matamoros und Reynosa liegen im äußersten Nordosten Mexikos und grenzen an die texanischen Städte Brownsville beziehungsweise McAllen. Sie zählen jeweils mehr als eine halbe Million Einwohner (vgl. INEGI 2017) und sind damit die bevölkerungsreichsten Städte im Bundesstaat Tamaulipas. Reynosa verfügt über einen Flughafen und ist durch mehrere Autobahnen mit den Städten entlang der Grenze sowie mit der mexikanischen Metropole Monterrey verbunden. Sowohl Reynosa als auch Matamoros verfügen über Kulturzentren, Bibliotheken, Theater, Kinos, Märkte und Einkaufszentren. Die Tourismus-Website Tripadvisor empfiehlt den Besuchern der Städte beispielsweise die Kathedrale und das Museum von Matamoros beziehungsweise den *Parque Cultural* und den Zoo von Reynosa anzusehen (vgl. 2020a; 2020b). Aufgrund ihrer stabilen Ökonomie mit zahlreichen Arbeitsmöglichkeiten in den *maquiladoras* weisen die Grenzstädte seit der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts ein stetiges demografisches Wachstum auf, was auch das Vorkommen von Armenvierteln bedingt, in denen Arbeiter beziehungsweise Arbeitssuchende leben. Eine weitere Gemeinsamkeit, die die Städte miteinander teilen, ist die Präsenz des Golf-Kartells. Matamoros und Reynosa sind als Hochburgen des organisierten Verbrechens bekannt, von denen aus diverse kriminelle Aktivitäten gesteuert werden. Quartalsweise führt INEGI eine nationale Umfrage unter den in mexikanischen Städten lebenden Bürgern über ihr subjektives Sicherheitsempfinden durch. Von allen befragten Einwohnern über 18 Jahre gaben im April 2019 92,8 % an, sich in Reynosa konstant in Gefahr zu fühlen, womit die Stadt zu den fünf als am gefährlichsten wahrgenommenen Städten Mexikos gehört (vgl. INEGI 2019). In den folgenden Abschnitten wird die Repräsentation der Grenzstädte im Narco-Rap untersucht und es wird analysiert, inwiefern Zentren und Peripherien dargestellt und ideelle Räume geschaffen werden, die sich möglicherweise von der offiziellen Aufteilung der Städte unterscheiden.

4.1.1 Die Verschiebung von Zentrum und Peripherie

Eine Beobachtung im Song »Reynosa La Maldosa« von Cano & Blunt ist, dass der Stadt große Zuneigung zuteilwird. Über den gesamten Songtext hinweg finden sich immer wieder positive Bekundungen wie *Reynosa, cómo me encantas, que viva Reynosa* und *bienvenidos a mi Reyno, Reynosa querida* [Reynosa, wie ich dich liebe, lang lebe Reynosa, willkommen in meinem Reyno, Reynosa

liebes Reynosa]. Im letzten Beispiel wird ebenso wie im Songtitel »Pa' Los Barrios De Mi Reyno« der beinahe verniedlichende Spitzname *Reyno* für die Stadt verwendet, dessen phonetische Ähnlichkeit mit *reino* unüberhörbar ist¹. Die Grenzstädte scheinen auch für weitere Narco-Rap-Songs eine bedeutende Größe darzustellen. Schlüsselwörter wie *barrio*, *calle*, *frontera*, *México*, und *Estados Unidos*, die auf Beschreibungen der Städte schließen lassen, finden sich außer in »Reynosa La Maldosa« und »Pa' Los Barrios De Mi Reyno« von Cano & Blunt auch in »Comandante 5« von J1 El Diamante sowie »S.C.O.R.P.I.O.N.« von Nektar MB. Diese Songs vereint zunächst, dass sie die Grenzstädte benennen und Angaben über ihre geografische Lage machen. »Comandante 5« beginnt mit der Nennung der Stadt Matamoros und endet mit der geografischen Erweiterung *desde Matamoros por toda la frontera* [aus Matamoros für die ganze Grenze]. Ebenso wird in »Reynosa La Maldosa« die Ortsangabe *Reynosa, Tamaulipas, frontera norte del país* [Reynosa, Tamaulipas, nördliche Grenze des Landes] gemacht. Cano & Blunt bringen im Song historische Referenzen über Reynosa an, die von einer detaillierten Ortskenntnis zeugen:

Lo que nadie había hecho
Este par se lo aventó
Donde cayó el avión
Y el gallo ya no cantó

[Was noch nie jemand getan hat
Haben diese zwei sich getraut
Wo das Flugzeug abstürzte
Und der Hahn nicht mehr sang]

Zunächst merken die Rapper an, dass sie die ersten sind, die es wagen, über die Realität in Reynosa zu berichten. Bei den nächsten zwei Zeilen handelt es sich um eine Verschmelzung zweier Anekdoten über die Stadt. Am 6. Oktober 2000 kam ein Flugzeug der Linie Aeroméxico von der Landebahn des Flughafens von Reynosa ab, fuhr mit einer Geschwindigkeit von 180 km/h in die Häuser einer Armensiedlung und kam im Kanal, der am Rand der Stadt

1 Auch etymologisch hängt der Name »Reynosa« mit *reino* (»Reich«) zusammen: Die Lokalzeitung *El Mañana* aus Reynosa informiert darüber, dass die Schreibweise »Reynosa« nach dem Vorbild der spanischen Stadt mit demselben Namen in historischen Dokumenten auftaucht. Seit 1927, als Reynosa Stadtrechte erhielt, wird jedoch nur noch die Schreibweise mit »y« verwendet (vgl. Salinas Rivera, *El Mañana* 2015).

entlang fließt, zum Stillstand (vgl. Reyes, *YouTube* 2018). Dabei verloren sechs Menschen aus der Siedlung ihr Leben. Mit *gallo* ist der *Narcocorrido*-Sänger Valentín Elizalde alias »Gallo de Oro« gemeint, der am 25. November 2006 in Reynosa ermordet wurde, nachdem er auf einem Konzert einen Song vorgetragen hatte, der als Angriff gegen das Golf-Kartell verstanden wurde (vgl. Inzunza, *Debate* 2018). Die Anekdoten sowohl über das Armenviertel als auch über das organisierte Verbrechen werden in derselben Strophe angeführt und damit als zusammengehörig dargestellt.

In den Songtexten werden zahlreiche Verweise auf das alltägliche Leben der Grenzstadtbewohner angebracht. In »Reynosa La Maldosa« wird zunächst die Schere zwischen Arm und Reich angesprochen, die den allgemeinen gesellschaftlichen Status quo in mexikanischen Städten widerspiegelt:

Muchos con mucha feria²
 Y otros en la miseria seria
 A la orilla del canal
 En casas de cartón

[Viele mit viel Kohle
 Und andere in großer Not
 An den Ufern des Kanals
 In Häusern aus Pappe]

Es geht aus diesem Text nicht hervor, welche Personengruppen in Reynosa in Armut beziehungsweise in Reichtum leben, da sie lediglich mit *muchos* und *otros* betitelt werden. Doch werden ergänzende Angaben zu der armen Bevölkerung gemacht, die in informellen Siedlungen, weit ab vom kommerziellen Zentrum der Stadt, lebt. Des Weiteren bietet der Song einen Einblick in die Arbeitswelt von Reynosa:

Mucha gente que viene de afuera
 Hay un chingo³ de chamba⁴

2 *Feria* wird in der mexikanischen Jugendsprache für »Geld« verwendet (vgl. Diccionario breve de mexicanismos de Guido Gómez de Silva 2017).

3 Laut dem Diccionario breve de mexicanismos de Guido Gómez de Silva bedeutet *chingo* in Mexiko vulgärsprachlich »cantidad numerosa [große Menge]« (2017).

4 Laut dem Diccionario del español de México wird *chamba* in der mexikanischen Umgangssprache für »Arbeit« verwendet (vgl. 2020).

Y un chingo de loquera⁵

[Viele Leute kommen von außerhalb
Es gibt eine Menge Arbeit
Und eine Menge Verrücktheit]

Mit der Beschreibung des florierenden Arbeitsmarktes in Reynosa, der als Magnet für viele Mexikaner aus dem Inland fungiert, benennen Cano & Blunt indirekt die *maquiladora*-Industrie, die den Stadtbewohnern zwar einen sicheren Arbeitsplatz, jedoch nur ein geringes Einkommen beschert. Der Song »Pa' Los Barrios De Mi Reyno« vervollständigt das Bild der Arbeitswelt von Reynosa:

Esto es pa' los barrios de mi Reyno
Apenas amaneciendo
Ya se están prendiendo el leño
Hay raza⁶ chambeadora
Que les pega⁷ a las maquilas

[Das hier ist für die *barrios* meines Reyno
Gerade in der Morgendämmerung
Zünden sie schon das Feuerholz an
Es gibt fleißige Leute
Die in den *maquilas* hart arbeiten]

Die Arbeit im Niedriglohnssektor der *maquiladoras* oder *maquilas* bildet den Alltag vieler nordmexikanischer Grenzstadtbewohner ab, die bereits am frühen Morgen wach sind und sich auf ihren Arbeitstag vorbereiten. *Prender el leño* ist in diesem Zusammenhang ein zweideutiger Ausdruck; einerseits könnte das Anheizen eines Kaminofens beschrieben werden, andererseits das Anzünden eines Joints. Letzteres würde auf die Problematik der Drogenabhängigkeit

5 *Loquera* wird in Mexiko laut der RAE synonym mit »locura [Verrücktheit]« verwendet (RAE [DA] 2020).

6 In Mexiko wird *raza* laut dem Diccionario del español de México für »conjunto de familiares o de amigos [Familienangehörige, Freunde]« (2020) verwendet.

7 *Pegar* ist in diesem Fall eine semantische Entlehnung an das Englische »to hit«. Das Verb wird in der US-amerikanischen Umgangssprache im Sinne von »gehen zu« verwendet (vgl. Urban Dictionary 2020) und hat laut Cano im Kontext des Songs dieselbe Bedeutung.

hinweisen, die in den Narco-Rap-Songs oft als charakteristisch für die Armenviertel vorgestellt wird. In den weiteren Songs erscheint das Motiv der Drogenabhängigkeit auffällig häufig. Bis auf »S.C.O.R.P.I.O.N.« enthalten alle Songs Referenzen auf Kokain oder Marihuana. In »Pa' Los Barrios De Mi Reyno« beschreiben die Rapper sich selbst als *grifos*, also als Drogenabhängige, die wissen, wie sie die Drogen vor den *federales*, der Bundespolizei (*Policía Federal*), die zwischen 2009 und 2019 mit der Bekämpfung des organisierten Verbrechens betraut war, verstecken können. Außerdem findet sich im selben Song eine Anspielung auf den Konsum von Marihuana:

Seguimos quemando mota
Pero ahora más tapiñado⁸

[Wir verbrennen immer noch Gras
Aber jetzt versteckter]

Quemar wird als Metonymie für das Rauchen verwendet. Der zweite Teil dieser Aussage bezieht sich auf die Beschreibungen, die zuvor im Song getätigt wurden: Die Polizei kontrolliert die Bewohner Reynosas besonders stark auf Drogen, weshalb die Konsumenten und Händler ihre Geschäfte versteckt halten müssen, was sie aber wiederum nicht davon abhält, sie weiterzuführen. In »Reynosa La Maldosa« wird der Konsum von Alkohol und Kokain benannt:

Reynosa, Tamaulipas
Frontera norte del país
Bironga⁹ a la mano
Pase por la nariz

[Reynosa, Tamaulipas
Nördliche Grenze des Landes
Bier in der Hand
Eine Line in der Nase]

Da nicht erkennbar ist, um wen es sich bei dem Konsumenten handelt, wirkt es, als sei der Drogenkonsum unter der Mehrheit der Stadtbewohner verbreit-

8 *Tapiñar* bedeutet laut der RAE »encubrir o disimular algo [verdecken, verstecken]« (RAE [DA] 2020).

9 Laut dem Online-Wörterbuch AsíHablamos handelt es sich bei *bironga* um einen Anglizismus für Bier (»beer«).

tet. Schließlich wird im Song ein negatives Fazit über die Stadtbürger gezogen:

Pura gente con malicia
 Por las drogas se desquician
 Por la feria se avarician

[Menschen mit Bosheit pur
 Für Drogen werden sie verrückt
 Nach Kohle sind sie gierig]

Durch die Alliteration wird ausgedrückt, dass der Drogenkonsum in Reynosa mit Geldgier einhergeht. Durch das Adjektiv *pura* werden die Stadtbewohner verallgemeinernd dargestellt. Allgemein wird das Alltagsleben in den Grenzstädten in den Songs sehr negativ geschildert. Diejenigen Stadtbewohner, auf die sich die Songs konzentrieren, leben in einfachen Behausungen, verdienen wenig Geld bei der Arbeit in den *maquiladoras* und sind den Drogen verfallen. Die Rapper präsentieren sich dabei als außenstehende Beobachter. Sie nutzen jedoch bei ihren Beschreibungen viele aus dem in den Grenzstädten gesprochenen Soziolekt stammende Lexeme, die darauf hinweisen, dass auch sie zu den Stadtbewohnern gehören beziehungsweise zumindest über detaillierte Kenntnisse über deren Ausdrucksweise verfügen.

Es wird deutlich, dass dem Raum, der in den beiden Grenzstädten normalerweise das ökonomische, soziale und kulturelle Zentrum ausmacht, im Narco-Rap keinerlei Beachtung geschenkt wird. Vielmehr wird in den Songs aus der Perspektive der Stadtperipherie beziehungsweise den Armenvierteln vom Stadtleben berichtet. Die eigentliche Peripherie der Städte wird also als Zentrum der in den Songs behandelten Aktivitäten präsentiert.

4.1.2 Die Obrigkeit des organisierten Verbrechens

In den Songs wird deutlich, dass die illegalen Aktivitäten in den Grenzstädten ebenso sichtbar sind wie das Alltagsleben der Bewohner der Armenviertel. Die Tendenz, die Armenviertel mit dem organisierten Verbrechen zu verbinden, lässt sich in der Mehrzahl aller Songs im Analysekorpus feststellen. Ein Beispiel dafür ist folgender bereits zitierter Abschnitt aus »Pa' Los Barrios De Mi Reyno«:

Esto es pa' los barrios de mi Reyno
 Apenas amaneciendo
 Ya se están prendiendo el leño
 Hay raza chambeadora
 Que les pega a las maquilas
 También se miran en la esquina
 Unos compas que vigilan
 Unas trocas se avecinan

[Dies ist für die *barrios* meines Reyno
 Gerade in der Morgendämmerung
 Zünden sie bereits das Feuerholz an
 Es gibt fleißige Leute
 Die in den *maquilas* hart arbeiten
 Auch sieht man an der Ecke
 Einige Kumpel, die Wache halten
 Einige Pick-ups nähern sich]

Es entsteht der Eindruck, als müsse man nur den Blick von der einen zur anderen Seite wenden, um neben den Bürgern, die einer legalen Arbeit nachgehen, das Alltagsgeschäft der Kartellmitglieder zu beobachten. Die Straße steht unter Überwachung; es handelt sich bei den *compas* wahrscheinlich um Späher des Kartells, die auf den Straßen positioniert sind und alle ungewohnten Aktivitäten, die sie beobachten, per Funk an ihre Auftraggeber weiterleiten. Außerdem werden die *trocas* angeführt, in denen durch die Straßen der Armenviertel patrouilliert wird. In einer Vielzahl der Narco-Rap-Songs wird suggeriert, dass das organisierte Verbrechen die Grenzstädte besetzt und unter Kontrolle hat. Immer wieder werden zusätzlich die *plazas* erwähnt, also die Gebiete, in die das Kartell die Grenzstädte unterteilt, die es gewaltsam besetzt und schließlich zu unterschiedlichen Zuständigkeitsgebieten der einzelnen Untergruppen erklärt. So gibt »Comandante 5« nicht nur Aufschluss über die Stadt Matamoros, sondern auch über kartellinterne Hierarchien, die sich auf die Aufteilung der Stadt auswirken:

El Comandante 5
 Bien puesto pa' lo que sea
 Era escolta de Tormenta
 Antes que cayera el jefe
 Ahora él es comandante

Al mando de mucha gente
 Firme hasta la muerte
 Por el CDG

[Der Comandante 5
 Gut aufgestellt für alles, was kommt
 Er war Tormentas Leibwächter
 Bevor der Chef fiel
 Jetzt ist er ein Kommandant
 Kontrolliert viele Menschen
 Standfest bis in den Tod
 Für das CDG]

Comandante 5 ist der Deckname eines hochrangigen Mitglieds des Golf-Kartells, das offensichtlich vor seinem Aufstieg innerhalb der Hierarchie der Leibwächter von Tony Tormenta war. Tony Tormenta ist der Deckname von Ezequiel Cárdenas Guillén, der bis zu seinem Tod im Jahr 2010 gemeinsam mit seinem Bruder Osiel das Golf-Kartell anführte (vgl. *Vanguardia* 2010). »Comandante 5« ist der einzige der vier ausgewählten Songs, in dem zusammen mit dem Namen der Stadt auch der Name des Kartells beziehungsweise die Initialen CDG (*Cartel del Golfo*) genannt werden. Für das Verständnis von »S.C.O.R.P.I.O.N.« ist des Weiteren detailliertes Wissen über die Kartell-Hierarchie notwendig:

Como una leyenda viva
 Ya nos conocen todos
 Soy el escorpión
 En compañía de los lobos

[Wie eine lebende Legende
 Sie kennen uns inzwischen alle
 Ich bin der *Escorpión*
 In der Gesellschaft von *Los Lobos*]

Obwohl der Name des Kartells in diesem Song nicht explizit genannt wird, ist es für Hörer mit entsprechendem Hintergrundwissen offensichtlich, dass es sich hier ebenfalls um das Golf-Kartell handelt. Der Song berichtet von einem *escorpión*, also einem Mitglied der bewaffneten Untergruppe *Los Escorpiones*, die von Tony Tormenta gegründet wurde (vgl. *Vanguardia* 2010). Ebenso wird

die in der Grenzstadt Nuevo Laredo tätige Untergruppe des Kartells *Los Lobos* benannt, deren Kooperation mit *Los Escorpiones* im Song angedeutet wird. Die Bezeichnung der beiden Untergruppen als »lebende Legende« schafft eine vermeintlich absolute Wahrheit über das Kartell, die nicht hinterfragt wird. Mit *todos* werden die Konsumenten des Songs angesprochen, unter denen die Kenntnis der verschiedenen Untergruppen vorausgesetzt wird.

Die Macht des Kartells über Teile des Stadtraums wird in den Songs durch die Androhung von Gewalt bei Nicht-Gehorsam demonstriert. Es gilt für die Stadtbewohner, die Regeln des Kartells zu befolgen. In »Reynosa La Maldosa« beispielsweise werden zahlreiche Drohungen ausgesprochen:

Gente que pesa, gente que te vuela la cabeza
 Ándate con cuidadito o de balas te atraviesan
 Cuerpos mutilados y tirados al canal
 Demasiada maldad pa' caber en un penal

[Gefährliche Leute, die dich umhauen
 Sei vorsichtig, sonst wirst du mit Kugeln durchlöchert
 Verstümmelte und in den Kanal geworfene Leichen
 Zu viel Böses, um in einen Knast zu passen]

Es wird davor gewarnt, Informationen über das organisierte Verbrechen preiszugeben. Wer dem Kartell gegenüber nicht loyal ist, wird laut dem Song kaltblütig ermordet. Die Leichen der Opfer der Drogengewalt werden bezeichnenderweise dort entsorgt, wo auch die arme Bevölkerung lebt, nämlich fernab vom Zentrum, am Kanal. Die letzte Zeile deutet an, dass es den Behörden in Reynosa unmöglich ist, gegen die allgegenwärtige Kriminalität vorzugehen. Die *maldad* mit ihrem verheerenden Ausmaß wird personifiziert und steht für alle Menschen, die dem organisierten Verbrechen angehören. Implizit wird eine Überforderung und Machtlosigkeit der mexikanischen Justiz dargestellt, die auch im weiteren Verlauf des Songs zum Ausdruck kommt:

Y la maldad ya está y siempre estará
 Lo deben de aceptar, es la cruda realidad
 No la pueden parar ni federal ni militar

[Und das Böse ist schon da und wird immer da sein
 Man muss es akzeptieren, es ist die harte Realität
 Sie können es nicht aufhalten, weder Polizei noch Militär]

Durch den parallelen Aufbau der ersten Zeile mit dem Beginn *y* wird ein Kontinuum der *maldad* beschrieben, die sich nicht mehr vom Alltagsleben der Stadt entfernen zu lassen scheint. Mit *lo deben de aceptar* werden die Stadtbewohner angesprochen, die sich mit der Situation arrangieren müssen. Die Kontrolle und die Macht, die ein Kartell ausübt, werden durch Drohungen und Befehle in den Songtexten manifestiert, wie beispielsweise in »Comandante 5«:

No le teme a nada, pues anda con su gente
También cuida los barrios de ratas y delincuentes
Es valiente vitalmente, pero se gana el respeto
Y si no respetas, date por un hombre muerto

[Er hat keine Angst vor nichts, denn er ist mit seinen Leuten unterwegs
Er bewacht auch die *barrios* vor Ratten und Kriminellen
Er ist lebenswichtig mutig, aber er verdient sich den Respekt
Und wenn du das nicht respektierst, bist du ein toter Mann]

Von den Stadtbewohnern wird Gehorsam eingefordert und bei Nichteinhaltung wird mit der Todesstrafe gedroht. Die Gegner des *comandante* werden als Ratten und paradoxerweise sogar als Verbrecher bezeichnet, was ein Hinweis darauf ist, dass die Vorstellungen von Recht und Gerechtigkeit sich innerhalb der Grenzstädte völlig umgekehrt haben und die Regeln des Kartells als maßgeblich anerkannt werden. Das Kartell hält ein Gegensystem zu Staat und Militär aufrecht, das sich in den Grenzstädten räumlich manifestiert. Es lässt sich ein bestimmtes Regelwerk identifizieren, das die Songs als allgemeingültig für alle Grenzstadtbewohner darstellen. Die Präsentation dieses Verhaltenskodex wird durch eine Sprache erzielt, die Gruppenzugehörigkeit markiert. Es wird durch zahlreiche sprachliche Mittel eine Eigen- sowie eine Fremdgruppe geschaffen. Das Pronomen *nosotros* taucht in den ausgewählten Songs besonders häufig auf und drückt aus, dass ein Kreis von Personen in die Rhetorik über das Armenviertel eingeschlossen und andere Menschen und Gruppen wiederum ausgeschlossen werden. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Kollektivbezeichnung *gente*, die wiederholt in »Callando Enemies«, »Del Barrio Pa' Reynosa« und »La Maleza« verwendet wird. Das Substantiv taucht stets begleitet vom Possessivpronomen *mi* auf und zeigt an, dass der jeweilige Protagonist der Songs sich innerhalb eines bestimmten Kreises be-

wegt, den er in seine Rhetorik einbezieht. Jedoch wird in keinem der Fälle für Außenstehende ersichtlich, um welchen Personenkreis es sich genau handelt. In einigen Songs wird *gente* mit positiven Attributen versehen, wie beispielsweise durch die Aussage *mi gente es la más recia* (»La Maleza«). Die jeweils gegnerische Gruppe, von der man ebenfalls nicht weiß, welchen Personenkreis sie umfasst, wird wiederum mit negativen Sammelbegriffen beschrieben, wie beispielsweise mit *envidiosos* und *personas falsas* in »Callando Enemies«.

In der letzten Strophe von »Del Barrio Pa' Reynosa« wird deutlich, dass die Armenviertel einen begrenzten Kreis von Menschen einschließen, der für Außenstehende nicht zugänglich ist:

Y si no eres barrio
Bajo tierra te enterramos
Que te quede claro
Aquí en el norte no jugamos

[Und wenn du nicht *barrio* bist
Begraben wir dich unter der Erde
Das soll dir klar sein
Hier im Norden wird nicht gespielt]

Der Terminus *barrio* wird wiederholt als Identifikationsmerkmal für ein *nosotros*, das sich von einem *tú* abhebt, angeführt. Die Metonymie *si no eres barrio* setzt die Bewohner mit dem *barrio*, dem Armenviertel, selbst gleich und schafft damit ein noch größeres Zusammengehörigkeitsgefühl. In »La Maleza« werden ebenfalls klare Drohungen vonseiten des beauftragenden Kartells an dessen Gegner formuliert:

Siempre firmes, todos con sangre de sicarios
Agachen la mirada que en mi lista tengo a varios
De ustedes y la maleza se respeta
Y al que diga que no, le mochamos la cabeza

Cuernos de chivo, AR-15, SL-12, granadas
Siempre la cargamos todos en la camada
Nuestro barrio está bien firme con quien hable con una piedra
Mi mente piensa matarla y mi AR-15 la quiebra

[Immer standfest, alle mit dem Blut von Killern
 Senkt den Blick, denn ich habe mehrere von euch auf meiner Liste
 Und die Bosheit muss respektiert werden
 Und wer nein sagt, dem schlagen wir den Kopf ab

Kalaschnikow, AR-15, SL-12, Granaten
 Wir tragen sie immer alle in unserer Gruppe
 Unser *barrio* ist streng mit jedem, der mit einem Stein spricht
 Mein Kopf denkt daran, ihn zu töten, und mein AR-15 sprengt ihn]

Die eigene Gruppe wird wiederum metonymisch durch *sangre de sicarios* als unbesiegbar präsentiert, als läge es ihren Mitgliedern im Blut, Mörder zu sein. Die Gegner werden in diesem Song mit *ustedes* adressiert, womit wiederum Außenstehende beziehungsweise verfeindete Gruppen vom gruppeninternen *nosotros* abgegrenzt werden. Dass es sich bei *nosotros* um Kartellmitglieder handelt, wird durch das Substantiv *la maleza* deutlich, das synekdochisch das organisierte Verbrechen beschreibt. Falls jemand den Kodex des Kartells nicht beachtet und Informationen preisgibt, muss er damit rechnen, getötet zu werden und weitere Menschen in Gefahr zu bringen. In der Zeile *nuestro barrio está bien firme con quien hable con una piedra* finden sich zwei Stilfiguren, welche die Aussage der Strophe unterstützen: Neben der offensichtlichen Metapher steht der *barrio* als *totum pro parte* entweder für alle Bewohner der Armenviertel oder für diejenigen Bewohner, die mit dem organisierten Verbrechen kollaborieren. Eine Auflistung von Schusswaffen und Sprengstoff, die dem Kartell zur Verfügung stehen, soll die Gegner einschüchtern und dient als Machtdemonstration.

Einerseits generiert die Verwendung des Begriffs *barrio* in den Songs ein Identifikationsmerkmal für diejenigen Personen, die sich miteinbezogen fühlen sollen, da sie einer bestimmten Gruppe zugehören. Andererseits wird durch die strikte Paarung *barrio – nosotros* im Gegensatz *no-barrio – tú/ustedes* die Möglichkeit, dass sich einige der *barrio*-Bewohner nicht dem Kartell zugehörig ansehen, absichtlich außer Acht gelassen beziehungsweise als unerheblich empfunden. Im Gegenteil wird die unbestreitbare Verknüpfung der Armenviertel mit dem organisierten Verbrechen im Narco-Rap vorausgesetzt und für die Erstellung eines Verhaltenskodex genutzt, welcher der Logik des Kartells nach von allen der in den Armenvierteln lebenden Menschen zu befolgen ist.

4.1.3 Audiovisuelle Repräsentationen der Grenzstädte

Sowohl die akustischen als auch die visuellen Repräsentationen der Grenzstädte beschränken sich auf die Armenviertel. Die Beats, welche die Texte unterlegen, bestehen aus rhythmischen, repetitiven Kurzmelodien, die den sogenannten *Flow* der Rap-Songs unterstützen und durch ihre Einfachheit nicht von den Texten ablenken. Interessant für diesen Analysepunkt sind allerdings eher die Geräusche, die auf die Beats gespielt werden, darunter vor allem Schüsse von Maschinengewehren und Pistolen, die sich in allen der ausgewählten Songs finden. Am Ende von »Reynosa La Maldosa« verabschieden sich Cano & Blunt von ihren Zuhörern, wie es in den Narco-Rap-Songs üblich ist. Daraufhin fällt ein Schuss und der aus einem Schlagzeugrhythmus und einer kurzen Klaviermelodie bestehende Beat, der bis dahin zu hören war, wird unterbrochen. Es scheint, als ende der Song jetzt, doch die Klaviermusik spielt weiter und der Refrain wird ein weiteres Mal wiederholt. Dies könnte eine Strategie der Rapper sein, um darauf hinzuweisen, dass die Gewaltspirale des Kartells sich immer weiterdreht und nicht endet. Auch in »S.C.O.R.P.I.O.N.« ist eine Maschinengewehrsalve zu hören, die der Aussage *cuidado con los perros que tratan de morderte* folgt. Ebenso begleitet in »Comandante 5« eine Salve den Ausdruck *rafagazos en la nuca*, die vom *comandante* an diejenigen Soldaten ausgeteilt werden, die sich unbefugt in seiner *plaza* aufhalten. Besonders aggressive Textpassagen werden also zur Verstärkung akustisch mit Schussgeräuschen unterlegt.

Eine weitere Strategie, die in »Reynosa La Maldosa« angewandt wird, um den vom organisierten Verbrechen kontrollierten Raum akustisch zu repräsentieren, spielt ebenfalls auf die Kartellaktivität an. Der Song beginnt mit dem Refrain, der akustisch verzerrt ist und an einen Funkspruch der Mitglieder des Golf-Kartells erinnert, die sich während ihrer Operationen über Funk miteinander verständigen. Während des Songs hört man immer wieder den Piepton, den die Funkgeräte nach jeder Benutzung von sich geben. Die Tatsache, dass der Refrain jeweils einem Funkspruch gleicht, legt offen, dass der Song aus der Perspektive der unteren Ränge des Kartells verfasst ist, da die Verwendung von Funkgeräten den Spähern eigen ist, welche die Aktivitäten in der Stadt überwachen und gegebenenfalls an eine höhere Stelle im Kartell melden.

Die visuelle Darstellung der städtischen Räume ist im Gegensatz zur akustischen vielfältiger, bezieht sich aber ebenfalls vor allem auf den vom organisierten Verbrechen kontrollierten Raum. Während es zu »Comandante

5« und »S.C.O.R.P.I.O.N.« keine Musikvideos gibt, zeigen die Videos zu »Reynosa La Maldosa« und »Pa' Los Barrios De Mi Reyno« Ausschnitte aus dem Stadtleben Reynosas. Das Video zu »Reynosa La Maldosa« ist eine Kompilation aus Bildern, die vornehmlich das Leben der Kartellmitglieder repräsentieren. Es werden ein Bild von der Stadt aus der Luft sowie ein Straßenschild mit der Aufschrift »Bienvenidos a Cd. Reynosa Tam [Tamaulipas]«, das am Stadteingang zu Reynosa Besucher willkommen heißt, gezeigt, um den Songinhalt für das Publikum zu lokalisieren. Die meisten weiteren Bilder enthalten Bierflaschen, Kokaintütchen, Geldscheine, Waffen und teure Autos. Zusätzlich werden Bilder von Fahrzeugen, deren Fensterscheiben Einschusslöcher haben, von arg zugerichteten Leichen, Militär-Konvoys und schwer bewaffneten vermeintlichen Kartellmitgliedern gezeigt (die Herkunft der Bilder lässt sich dabei nicht überprüfen).

Cano & Blunt widmen zusammen mit Jorge Tobón ihrer Heimatstadt einen weiteren Song, »Pa' Los Barrios De Mi Reyno«. Im Gegensatz zu »Reynosa La Maldosa« gibt es zu diesem Song ein gefilmtes Musikvideo. Aufnahmen aus der Vogelperspektive auf die Straßen von Reynosa wechseln sich ab mit nachgespielten Szenen, die sich an unterschiedlichen Orten innerhalb der Stadt ereignen, wie beispielsweise in einer Kneipe mit Billardtischen oder an einem Tisch, auf dem ein Kartenspiel, Alkoholflaschen und Marihuana-Häufchen liegen. Eine Gruppe von Männern in schusssicheren Westen entführt mehrere Kneipenbesucher und zerrt sie in einen Pick-up, der vor der Tür geparkt ist, wodurch ein Verweis auf die Entführungen angebracht wird. In einer anderen Einstellung sieht man schwarze Pick-ups mit verdunkelten Scheiben über Felder fahren. Eine weitere Szene wurde bei Nacht gedreht und zeigt eine Gruppe von düster dreinblickenden, tätowierten Männern, deren Gesichter teilweise mit Sturmmasken bedeckt sind. Zusätzlich gibt es einige Szenen, die Cano & Blunt bei Tageslicht rappend auf einer Metallbrücke zeigen, und Tobón, der am Steuer seines Autos den Refrain singt. Es wirkt, als wollten sich die Interpreten dadurch als Außenstehende darstellen, die lediglich die unterschiedlichen Räume beschreiben, in denen sie sich bewegen, aber an keinen weiteren Handlungen teilnehmen. Dieses Video zeigt das Leben in Reynosa mit der ständigen Anwesenheit des Kartells: Alkohol, Drogen und Reichtum gehen einher mit der Gewaltkriminalität, durch die zahlreiche Menschen verletzt und entführt werden und nicht selten ihr Leben verlieren.

Die Videos zu den Songs in diesem Analyseabschnitt unterstützen die Aussagen der Texte in Bezug auf das neue Zentrum der Grenzstädte, das sich von den Armenvierteln aus ausbreitet. Im folgenden Abschnitt werden die

ideellen Räume *el barrio* und *la calle* analysiert, die mit der Kontrolle des Kartells über die Armenviertel einhergehen.

4.2 *El barrio und la calle: Lebensraum und Kriegsschauplatz*

Bei der Suche nach den Worthäufigkeiten in den Narco-Rap-Songtexten fällt auf, dass die Begriffe *el barrio* und *la calle* besonders häufig verwendet werden. Gemäß den Konzepten der Chicago School wird der *barrio* (*neighborhood*) als physischer Ort innerhalb einer Stadt charakterisiert, der durch seinen gemeinschaftsstiftenden Charakter eine von den Bewohnern geteilte lokale Identität hervorbringt und sich dadurch von den umliegenden *barrios* unterscheidet (vgl. Park et al. 2019: 148). Die Limitierung eines *barrio* wird in der Regel nicht von seinen Bewohnern selbst vorgenommen, sondern sie wird entweder aus administrativen Gründen von einer Regierung festgelegt oder entsteht durch die historische Entwicklung einer Stadt. Verónica Tapia bezeichnet die Vorstellung einer solchen Abgrenzung in einzelne geografische Bereiche, die isoliert vom Rest der Stadt existieren, als nostalgisch und romantisch und fordert die Inklusion ethnografischer Parameter bei der Definition des *barrio* (vgl. 2013: 10). Sie kritisiert die starre Bindung einer einzigen kollektiven Identität an den jeweiligen geografischen Ort und betrachtet den *barrio* als Raum von Intersektionen, der sich von einem Moment zum anderen unterschiedlich gestalten kann und somit die Entwicklung vielseitiger, flexibler Identitäten fördert, die im *barrio* zwangsläufig zum Ausdruck kommen. Die im dritten Kapitel der vorliegenden Studie vorgestellte Unterscheidung zwischen Ort und Raum ist für Tapias Kritik also wegweisend, da ohne sie der Handlungsspielraum der Bewohner des *barrio* bezüglich ihrer individuellen Identitätsentwicklung außer Acht gelassen wird. Die Bewohner eines Ortes, also des *barrio*, transformieren diesen erst zu ideellen Räumen, die sich stets durch die Einwirkung interner sowie externer Faktoren im Wandel befinden.

In Lateinamerika hat sich neben dem US-amerikanischen beziehungsweise europäischen Begriffsinhalt eine zusätzliche Bedeutung des Termins *barrio* entwickelt, welche die Überlegungen von Verónica Tapia unterstützt. In mehreren lateinamerikanischen Ländern bezeichnen die *barrios* nicht wertneutral einzelne Stadtviertel, sondern die Armenviertel, die sich meist am Rand einer Stadt außerhalb der traditionell definierten Viertel befinden, wie Gardey und Pérez Porto (2009) auf einer Website für Begriffsdefinitionen erläutern. Nach der Bestimmung von Spitzmüller und Warnke kann *barrio* nach

dieser Definition im Narco-Rap als Schlüsselwort bezeichnet werden, dessen Bedeutung kontextuell abhängig ist und das »Selbstverständnis und die Ideale einer Gruppe« (2011: 143) ausdrückt. Das Signifikat wird in vielen lateinamerikanischen Ländern als ideelles Konzept verwendet, das vielmehr den sozialen Status eines Stadtbewohners als seinen Wohnort beschreibt. Deshalb wird der *barrio* meistens nicht zusammen mit einem Stadtviertelnamen genannt und auch nicht mit einem Artikel versehen, was beispielsweise im Titel des Songs »Soy De Barrio« des mexikanischen Rappers Adán Zapata deutlich wird, der 2012 von Kartellmitgliedern erschossen wurde. Die mexikanische Zeitung *Vanguardia* berichtet von seinem Tod und dem Einfluss seiner Musik:

»Una de las canciones que más se repite es ›Soy de Barrio‹, que cientos de fans han tomado como bandera para representar su realidad y mostrar su orgullo por su origen.

[Einer der am häufigsten wiederholten Songs ist ›Soy de Barrio‹, der Hunderten von Fans als Beispiel diente, um ihre Realität darzustellen und ihren Stolz über ihre Herkunft zu zeigen.]« (Vanguardia 2012)

Der umgangssprachliche Ausdruck *te hace falta barrio* [wörtlich: dir fehlt *barrio*] basiert auf derselben Bedeutung des Terminus. Auf der multilingualen Internetplattform *HiNative*, auf der Fragen zu allen Sprachen und Kulturen jeweils von muttersprachlichen Usern beantwortet werden, wird der Ausdruck diskutiert. Die Userin *VeronicaAnahi* aus Mexiko definiert ihn wie folgt (das Zitat wurde sprachlich überarbeitet):

»Bueno, el barrio es parte de una población, como las calles, colonias, etcétera, normalmente en México, los barrios son donde está la gente con pocos recursos económicos que creció en un ambiente rudo y/o peligroso. Básicamente, ›te hace falta barrio‹ es como decir que te hace falta vivir más, que no tienes la experiencia suficiente, que has vivido en un buen ambiente. O igual puede referirse a que haces las cosas de una forma muy payasa.

[Also, der *barrio* ist ein Teil einer Stadt, wie die Straßen, *colonias* usw. Normalerweise sind *barrios* in Mexiko die Orte, an denen Menschen mit wenigen wirtschaftlichen Ressourcen leben, die in einer rauen und/oder gefährlichen Umgebung aufgewachsen sind. Im Grunde ist ›te hace falta barrio‹ so, als würde man sagen, dass man mehr erleben muss, dass man nicht genug Erfahrung hat, dass man in einer guten Umgebung gelebt hat. Oder es

kann auch bedeuten, dass man Dinge auf eine sehr lächerliche Art und Weise tut.]« (VeronicaAnahi, *HiNative* 2017)

Der *barrio* ist also nicht nur Herkunfts- oder Wohnort für viele Menschen, sondern erhält in dieser Redewendung den zusätzlichen Bezug auf das harte Leben in einem Armenviertel und wird mit bestimmten Lebenserfahrungen und Kenntnissen assoziiert.

La calle erfüllt im Narco-Rap ebenso die Funktion eines Schlüsselwortes. Wie *el barrio* enthält es einen existenziellen Bedeutungszusatz und ist nicht etwa nur ein Transportweg, der Verbindungen von verschiedenen Orten oder den Zugang zu Gebäuden ermöglicht. Zwischen *niños en la calle* und *niños de la calle* markiert beispielsweise die jeweilige Präposition den Unterschied zwischen Ort und Raum. Die Präposition *en* bewirkt, dass sich der Satz lediglich auf den Aufenthaltsort der Kinder bezieht; *de* hingegen verrät nichts über den Aufenthaltsort, viel jedoch über die soziale Herkunft der Kinder, die weitere Assoziationen zu Aspekten wie Familienzugehörigkeit, Bildungschancen, Ernährung oder Gesundheit weckt, wie beispielsweise die spanische Nichtregierungsorganisation *Ayuda en Acción* auf ihrer Website im Artikel mit dem Titel »Niños de la calle« (vgl. 2019) beschreibt. *La calle* bezeichnet in diesem Fall einen unbarmherzigen und schutzlosen Raum, dem die Kinder ausgesetzt sind. In der Literatur, die sich mit diesem Konzept von *la calle* beschäftigt, wird oft das »Gesetz der Straße« genannt, das aus einer Reihe von Verhaltensregeln besteht, die mit dem Einsatz von Drohungen und Gewalt in problematischen Stadtvierteln durchgesetzt werden (vgl. Kurtenbach & Rauf 2019: 25). Einhergehend mit diesem Gesetz ist oft die Bildung von Straßengangs zu beobachten, die sich bei den Bewohnern der Stadtviertel Respekt verschaffen. Die Straße wird also in armen Stadtvierteln als Austragungsort von Gewaltakten beschrieben, der gefährlich für die Bewohner sein kann, sofern sie nicht die Regeln der kriminellen Gangs befolgen.

Der Analyseaspekt, der in diesem Teilkapitel behandelt wird, beinhaltet die Frage, wie *el barrio* genauso wie *la calle* sprachlich, musikalisch und performativ als anthropologische Räume inszeniert werden. Für diesen Schwerpunkt zeigen sich folgende Songs als besonders geeignetes Analysematerial: »De Calle Son« von Cano & Blunt, »Del Barrio Pa' Reynosa« von Crazy Family, »Sicario« von J1 El Diamante, »Callando Enemies« und »La Maleza« von K-Flow sowie »Empezando El Movimiento« von Familia Del Golfo.

4.2.1 Prekariat und Perspektivlosigkeit im *barrio*

In mehreren der ausgewählten Songs werden die prekären Umstände, unter denen die *barrio*-Bewohner leben, und ihr Alltagsleben geschildert. Dabei lassen sich drei dominante, ineinandergreifende Themenschwerpunkte definieren: Armut, Drogenmissbrauch und Kriminalität. Für den Bericht über das Leben im *barrio*, das in keinem der Lieder geografisch näher bestimmt wird (der Konsument kann lediglich erkennen, um welche Stadt es sich handelt), wird oft die Strategie des Geschichtenerzählens angewandt, bei der die Lebensgeschichte einer Person oder Teile daraus stellvertretend für viele andere Menschen geschildert werden. »Empezando El Movimiento« stellt die Gegebenheiten im *barrio* aus der Perspektive eines Bewohners dar. Er berichtet von seinen Träumen vom sozialen Aufstieg in ein vermeintlich besseres Leben, das ihm die Mitglieder des organisierten Verbrechens vorleben.

Voy a lograrlo, porque ya estoy cansado
 De vivir aquí abajo sin feria y sin carro
 Aun comoquiera yo nunca me rajo
 Zumbo a diario, trabajo en el barrio
 Compro un gallo y me relajo
 Y así me imagino en una Tahoe del año
 Con un chingo de viejas¹⁰ a mi lado

[Ich werde es schaffen, denn ich hab' keine Lust mehr
 Hier unten zu leben, ohne Kohle und ohne Karre
 Ich werde sowieso nie aufgeben
 Ich schwirre jeden Tag herum, ich arbeite im *barrio*
 Ich kaufe einen *gallo* und entspanne mich
 Und so stelle ich mir mich in einem nagelneuen Tahoe vor
 Mit einem Haufen Mädels an meiner Seite]

Der *barrio* wird als Raum der Perspektivlosigkeit präsentiert, aus dem aufzusteigen der Protagonist fest entschlossen ist. Dieser Aufstieg wird semantisch durch die Beschreibung *aquí abajo* [hier unten] dargestellt, die unausgesprochen komplementär zu einem *allá arriba* [dort oben] stehen muss. Weitere

10 *Vieja* [Alte] wird in Mexiko sowie in weiteren lateinamerikanischen Ländern despektierlich für Frauen jedes Alters verwendet (vgl. Diccionario del español de México 2020).

Beschreibungen der Lebensumstände im *barrio* lassen erahnen, welchen Lebensstil der Protagonist als erstrebenswert erachtet und wie er das *allá arriba* definiert. Seine Mittellosigkeit besteht darin, dass er weder Geld noch Auto, also keine Luxusgüter, besitzt. Des Weiteren scheint es, als verdiene er seinen Lebensunterhalt durch eine legale Beschäftigung, wobei er nicht genauer beschreibt, worin diese besteht. Es lässt sich jedoch vermuten, dass es sich um eine körperliche Tätigkeit handelt, da das Verb *zumbar* an die Arbeiterinnen in einem Bienenstock erinnert, die für den Erhalt des Stocks und die Versorgung der Larven zuständig sind und der Bienenkönigin unterstehen. Der Marihuana-Konsum des Protagonisten scheint ihm Erleichterung von dieser harten Arbeit zu verschaffen, denn er entspannt sich bei einem *gallo* oder *gallito*, der in der mexikanischen Jugendsprache einen Joint bezeichnet. Der Ausdruck könnte aber von Außenstehenden im Sinne der ursprünglichen Bedeutung von *gallo* [Hahn] interpretiert werden, was ebenfalls auf die prekären Lebensumstände im *barrio* hinwiese, die hin und wieder durch den Kauf eines Nutztiers durchbrochen und somit erleichtert würden. In diesen Momenten sehnt sich der Protagonist nach demjenigen Lebensstil, den er bewundernd durch die Verortung *allá arriba* idealisiert. Dieser beinhaltet der Beschreibung nach teure Autos, Geld und Frauen, mit denen sich die ausschließlich männlichen Kartellmitglieder schmücken.

Mehrere Songs stellen die Thematik aus der Perspektive eines jeweiligen *barrio*-Bewohners vor, der den sozialen Aufstieg bereits hinter sich gebracht hat, darunter »El Poder« von Cano & Blunt und »Sicario« von J1 El Diamante. Der Aufstieg aus dem *barrio* ist eine häufig behandelte Thematik in den Narco-Rap-Songs, denn er spiegelt oft die wahren Lebensgeschichten der Drogenbosse wider und wird als das ultimative Ziel eines *barrio*-Bewohners gehandelt. Der Song »Sicario« erzählt eine beispielhafte Lebensgeschichte, die sich dadurch auszeichnet, dass der Protagonist vom legalen in den illegalen Raum übertritt und damit seinen sozialen Status aufbessert. Ein für viele Kartellmitglieder typischer Werdegang wird chronologisch geschildert, wobei die ersten Zeilen des Songs eine einführende Zusammenfassung des Inhalts bieten:

Se crio en un barrio muy pobre
Entre el lodo y quemando cobre
Un niño ordinario
Se convirtió en sicario

[Er wuchs in einem sehr armen *barrio* auf
Zwischen Schlamm und brennendem Kupfer
Aus einem gewöhnlichen Jungen
Wurde ein Auftragskiller]

Dieser Song erzählt wiederum die Lebensgeschichte eines Jungen, der von *aquí abajo* zum vermeintlichen *allá arriba* aufsteigt und Auftragsmörder wird. Für das Verständnis des Songs wird präsupponiert, dass der Hörer über gewisse Kenntnisse über das Leben im *barrio* verfügt. *Lodo* bezieht sich auf die Beschaffenheit der Straßen in den Armenvierteln der Stadt, die nicht asphaltiert, sondern schlammig sind. Des Weiteren beschreibt *quemar cobre* eine Praktik, die aus den Armenvierteln Lateinamerikas bekannt ist und durch welche die Bewohner mit wenigen Ressourcen an kleine Einkünfte gelangen. Sie verbrennen alte Kabel, die sie beispielsweise auf Müllhalden finden oder in den Städten stehen, um die darin befindlichen Kupferdrähte freizulegen und sie zu verkaufen, wie die mexikanische Zeitung *La Razón* (vgl. 2014) berichtet.

Der darauffolgende Text von »Sicario« kann thematisch in zwei Teile aufgliedert werden. Zunächst erfolgt eine Beschreibung der Kindheit des Jungen. Es werden Gründe für die Entwicklung des *niño ordinario* genannt, der nicht einmal einen Namen erhält, sondern anonymisiert als Abbild für viele Schicksale innerhalb des *barrio* steht. Das Adjektiv *ordinario* steht laut der RAE nicht nur für »común, regular [alltäglich, normal]«, sondern ebenfalls für »bajo, basto, vulgar y de poca estimación [niedrig, grob, vulgär und von geringer Wertschätzung]« (RAE [DLE] 2020). Sein Vater ist drogenabhängig und gewalttätig (*con un padre atrapado en la adicción, con un bote de resistol atracando por la noche* [mit einem in der Sucht gefangenen Vater, mit einem Kanister Resistol, der in der Nacht angreift]). Die Verbform *atrapado* signalisiert, dass die Sucht den Vater festhält wie eine Falle, aus der er nicht entkommen kann, und dass die Situation im *barrio* ihn unweigerlich in diese Falle gelockt hat. Resistol ist eine mexikanische Marke für Kleber und Lacke, deren Dünste der Vater offensichtlich als halluzinogenes Rauschmittel inhaliert. Das Inhalieren von Klebstoff, einer legalen und kostengünstigen Substanz, stellt laut der Zeitung *Vanguardia* ein immer größeres Problem vor allem der mexikanischen Unterschicht dar (vgl. 2017). Der gewalttätige Vater wird wegen Mordes verurteilt, weshalb die Mutter ihren Lebensunterhalt mit Prostitution verdient (*por eso no tuvo otra opción/más que entrarle a la prostitución* [deshalb hatte sie keine andere Wahl/als sich zu prostituieren]). Wieder wird die Situation der Mutter

durch die Konstruktion *no tuvo otra opción* als unumgänglich und alternativlos beschrieben.

Die zweite Hälfte des Songs besteht aus der Beschreibung des Lebens als *sicario* [Auftragsmörder], das eine Antithese zum Leben als *niño ordinario* darstellt. Bereits als Kind schaut der Protagonist zu den Besitztümern der Mitglieder des organisierten Verbrechens auf, die mit *pura troca lujosa*, also mit teuren und modernen Pick-ups, durch die Straßen des Armenviertels fahren. Derartige Beschreibungen lassen erahnen, dass die Arbeit für das organisierte Verbrechen für Kinder und Jugendliche innerhalb ihres ärmlichen Umfelds die einzige greifbare und vor allem überall sichtbare Möglichkeit zum Erlangen von Reichtum ist und ihnen deshalb als erstrebenswerte Zukunftsvision erscheint.

Así es, ese niño del cual les hablo
Hoy es un sicario
Respetado, matando por salario
Y rifándose la suerte

[Das stimmt, der Junge, von dem ich spreche
Ist heute ein Auftragskiller
Respektiert, tötet für Lohn
Und reißt das Glück an sich]

Der heutige *sicario* wird am Ende des Songs mit positiven Attributen versehen. Er wird respektiert und verfügt über ein regelmäßiges Einkommen. Der Begriff *salario*, der im Wörterbuch der RAE als »cantidad de dinero con que se retribuye a los trabajadores por cuenta ajena [der Geldbetrag, der an Beschäftigte gezahlt wird]« (RAE [DLE] 2020) charakterisiert wird, ist also der legalen Wirtschaft entlehnt und wird in diesem Fall im Kontext des organisierten Verbrechens verwendet. Der *sicario* wird mit dem *trabajador*, dem Arbeiter, gleichgesetzt, der seine Einkünfte durch reguläre Arbeit bezieht, und das Morden wird als legitime Einkommensquelle neutralisiert. *Rifarse la suerte* kann an dieser Stelle mit »das Glück an sich reißen« übersetzt werden. Diese Formulierung beschreibt den Handlungsspielraum, den der *sicario* in seiner Stellung im Vergleich zum Dasein im *barrio* besitzt: Er hat plötzlich die Möglichkeit, sein Leben selbst zu steuern.

Der Song stellt zwei mögliche Zukunftsperspektiven für einen männlichen Bewohner des *barrio* vor: Der Vater fungiert als Negativbeispiel des ab-

hängigen, gewalttätigen und letztendlich schwachen Mannes, der den Rest seines Lebens vom mexikanischen Staat seiner Freiheit beraubt im Gefängnis verbringen wird. Konträr dazu wird seinem Sohn eine starke Persönlichkeit zugesprochen und sein luxuriöses, respektables Leben, das er sich durch seine Tätigkeit für das organisierte Verbrechen verdient hat, wird gepriesen. Somit findet ein Paradigmenwechsel statt, der den Bewohnern des *barrio* suggeriert, dass die Kriminalität und die Verherrlichung der Gewalt die einzigen Mittel sind, ein gutes Leben zu führen. »Sicario« steht stellvertretend für mehrere Narco-Rap-Songs, die ähnliche Geschichten von Kindern aus ärmlichen Verhältnissen erzählen, die im Laufe ihres Lebens vom Kartell rekrutiert werden und dadurch an Geld und Macht gelangen. Viele der Songs im Analysekorpus rekurren auf das Thema des sozialen und vor allem finanziellen Aufstiegs aus dem *barrio*.

4.2.2 *La calle*: Der Austragungsort von Territorialkämpfen

La calle stellt im Narco-Rap die Materialisierung desjenigen Raumes dar, der vom Kartell dominiert wird. Sie ist ein Prestige generierender Raum, den es als Verbrecher zu erobern und zu beherrschen gilt, wodurch sich ein Gegensatz zum von Armut und Perspektivlosigkeit gezeichneten *barrio* herausbildet. In »Sicario« wird dieser Gegensatz besonders deutlich: Die Zeile *ahora zumba su troca en las calles* [jetzt schwirrt er mit seinem Pick-up durch die Straßen] stellt ein erreichtes Lebensziel des Protagonisten dar. Es wird die Vorstellung erweckt, dass der *sicario*, der einst in den schlammigen Straßen des *barrio* lebte, nun in seinem luxuriösen Pick-up über eben diese Straßen hinwegrollt, ihnen in mehrerlei Hinsicht überlegen ist und sie dominiert. Dieser Eindruck über die *calle* bestätigt sich auch in den weiteren Songs. Im Gegensatz zum *barrio* wird die *calle* nie genau beschrieben, sondern lediglich als Schauplatz angeführt, wenn es um Machtdemonstrationen oder -kämpfe der Mitglieder des organisierten Verbrechens geht. In »Del Barrio Pa' Reynosa« werden ihr einige metaphorische Attribute zugeschrieben:

Todo está comadre, mientras no respire el cartel
 Pues cuando respira se siente el olor a muerte (se siente)
 Reynosa Tamaulipas, puro vato felón que en las calles se la rifa
 Reynosa Tamaulipas, en la calle en los barrios pura gente que está lista

[Alles ist super, solange das Kartell nicht atmet

Denn wenn es atmet, kann man den Gestank des Todes riechen (man riecht ihn)

Reynosa Tamaulipas, pure Verbrecher, die auf der Straße ihr Glück versuchen

Reynosa Tamaulipas, auf den Straßen in den *barrios* nur bereite Menschen]

Das Kartell »atmet«, es wird metaphorisch als wildes, schlafendes Tier beschrieben, das in den Straßen zum Leben erweckt wird und Todesangst verbreitet. Diese Angst, die vom Atem des Tieres ausgeht, wird durch die Synästhesie *olor a muerte* [Geruch des Todes] ausgedrückt. Mit *puro vato felón* [pure Verbrecher] werden die an den Auseinandersetzungen teilnehmenden männlichen Kartellmitglieder verallgemeinert, die in den *barrios* nur darauf zu warten scheinen, für ihr Kartell zu kämpfen.

In »Callando Enemies« werden ebenfalls mehrere Verweise auf *la calle* als Schauplatz der Gewalt angebracht. Der Song richtet sich an eine verfeindete Gruppe des unterstützten Kartells; um welche Gruppe es sich dabei handelt, wird nicht klar definiert. Ihre Mitglieder werden lediglich als *enemies* bezeichnet. Möglicherweise wird im Song die englische Übersetzung gewählt, um eine größere Distanz zu der verfeindeten Gruppe aufzubauen. Möglich ist ebenfalls, dass das Kartell durch die Verwendung des Englischen sprachlich eine Verbindung zu den USA herstellt, um zu belegen, dass sich seine *plaza* über die Grenze Richtung Norden hinweg ausdehnt. Dies käme einer weiteren Machtdemonstration gleich. An mehreren Stellen im Song wird die gegnerische Gruppe darauf hingewiesen, nicht die *calle* der vorherrschenden Gruppe zu betreten.

Tengo letras pa' ti y todo tu rebaño
 Mis armas están listas, bien pilas¹¹
 En la calle pa' hacerles daño
 Y al que se entrometa, lo acabamos

[Ich habe Texte für dich und deine ganze Herde
 Meine Gewehre sind allzeit bereit
 Ich bin auf der Straße, um euch zu verletzen
 Und wer auch immer sich uns in den Weg stellt, wir machen ihn fertig]

11 Laut AsíHablamos (2020) wird *ponerse las pilas* folgendermaßen verwendet: »se refiere a astucia, a despertar la mente, a estar al tanto [bezieht sich auf Scharfsinn, auf das Erwecken des Geistes, auf das Vorsichtigsein]«.

Das vorherrschende Kartell droht damit, dass bewaffnete Kämpfer in den Straßen bereitstehen für diejenigen, die sich in sein Herrschaftsgebiet einmischen. Im Song wird wohl der Gruppenanführer mit der zweiten Person angesprochen, der über eine »Herde« von Menschen wacht. Dies ist eine Abwertung der gegnerischen Gruppe, die wie eine unkoordinierte Menschenmenge beschrieben und demnach als unwürdiger Gegner abgetan wird.

In den Songs finden sich des Weiteren Hinweise darauf, dass die Auseinandersetzungen in den Straßen oft nachts stattfinden, sodass diese nach Einbruch der Dunkelheit besonders gefährlich für die *barrio*-Bewohner sind und möglichst gemieden werden sollten. Der Song »De Calle Son« berichtet davon:

Aquí nadie sale
Después de las doce
Nada más la mañana¹²
Y la gente que conoce

[Hier geht niemand raus
Nach zwölf Uhr
Nur die Mafia
Und ihre Bekannten]

Nachts werden die Straßen laut dem Song von den Kartellen in Beschlag genommen und sind für die restlichen Bewohner des *barrio* tabu. *La calle* wird als Gefahrenquelle für die Zivilbevölkerung beschrieben, die sich nach Sonnenuntergang besser nicht in ihr bewegen sollte, weil die Straße nach Einbruch der Dunkelheit zum Kampfplatz des organisierten Verbrechens wird. Im Gegensatz zum *barrio* werden mit der *calle* des Weiteren keine Lebensgeschichten und Erfahrungen verknüpft, sie wird als entpersonalisierte, zu erobernde Fläche dargestellt.

12 Im Wörterbuch der RAE wird *maña* entweder als »destreza, habilidad [Geschicklichkeit, Fähigkeit]« oder aber als »vicio, resabio [Laster, schlechte Angewohnheit]« (RAE [DLE] 2020) charakterisiert, doch in kriminellen Kreisen bezeichnet der Begriff laut Big Los das organisierte Verbrechen.

4.2.3 Die audiovisuelle Darstellung von *el barrio* und *la calle*

Nicht nur textlich, sondern auch in den zugehörigen Musikvideos der Songs werden *el barrio* und *la calle* repräsentiert. *El barrio* wird in den Videos wenig Aufmerksamkeit geschenkt, da er in den Texten als Herkunftsort der Protagonisten, aber niemals als Ort dargestellt wird, an dem die Menschen sich gerne aufhalten oder der von Erfolgsgeschichten erzählt. Dennoch wird in diesem Abschnitt versucht, den Darstellungen beider Räume gleichermaßen gerecht zu werden.

In »De Calle Son« wird ein Hinweis auf die *maquiladora*-Industrie gegeben, die einen charakteristischen Bestandteil des Alltagslebens im *barrio* darstellt. Für einige Sekunden werden im Video zum Song zwei Straßenschilder aus einem fahrenden Auto heraus gefilmt. Das erste Schild zeigt die Städtenamen Monterrey und San Fernando, die jeweils westlich beziehungsweise südlich von Reynosa liegen und in denen sich ebenfalls das Golf-Kartell und *Los Zetas* bekriegen. San Fernando wurde 2010 in den Medien unter dem Schlagwort *Masacre de San Fernando* bekannt. *Los Zetas* bekannten sich zu einem Massenmord an 72 mittel- und südamerikanischen Migranten, die über Mexiko in die USA einreisen wollten (vgl. García, *El País* 2017). Das zweite Straßenschild trägt die Aufschrift *Colonia Zenith* mit einem Pfeil nach rechts. *Colonia* ist die in mexikanischen Städten neutral verwendete Bezeichnung für einen Stadtteil oder eine Wohngegend. Die *Colonia Zenith* ist unter diesem Namen nicht bei Google Maps auffindbar. Es handelt sich bei ihr vermutlich um eine Arbeitergegend, die nach der Zenith Electronic Corporation (1999 übernommen von LG Electronics) benannt wurde, da sie sich in der Nähe des Industriegebiets mit zahlreichen *maquiladoras* am Stadtrand Reynosas befindet. Die US-amerikanische Firma Zenith wurde in Chicago gegründet und war seit den 1970er Jahren einer der größten *maquiladora*-Betreiber in Mexiko. Laut dem *Comité Fronterizo de Obrer@s* (CFO), einer Nichtregierungsorganisation, die sich für die Rechte der *maquiladora*-Arbeiter einsetzt, musste sich Zenith immer wieder der Kritik wegen der Ausbeutung ihrer Mitarbeiter mit schlechten und gesundheitsgefährdenden Arbeitsbedingungen und Billiglöhnen stellen (McKinney & Gates, CFO 1994). Es handelt sich im Video lediglich um eine kurze Einblendung des Straßenschildes, jedoch verknüpft sie gezielt die bestehende Armut im *barrio* mit der *maquiladora*-Industrie. Das Auto, in dem sich die Kamera befindet, schwenkt am Ende der Szene kurz nach rechts, um zu verdeutlichen, dass sich der Inhalt des Videos geografisch auf den *bar-*

rio in Reynosa bezieht. Cano & Blunt teilten der Autorin im Interview mit, dass sie beide in der Colonia Zenith aufwuchsen.

»De Calle Son« zeigt des Weiteren einige Szenen aus dem *barrio*, die aus einem fahrenden Fahrzeug heraus aufgenommen wurden. Der Fahrer des Fahrzeugs wird nicht gefilmt, doch wird so symbolisch dargestellt, dass er erstens so wohlhabend ist, dass er sich ein Auto leisten kann, und zweitens nicht als *barrio*-Bewohner, sondern als zufällig Vorbeifahrender präsentiert wird. Für jeweils nur wenige Sekunden sieht man schlecht befestigte Straßen, gesäumt von einfachen Behausungen. Die Rapper Cano & Blunt werden im Dunkeln auf einer Treppe sitzend gefilmt. Zwischendurch gibt es Einblendungen von den Rappern in geschlossenen, beleuchteten Räumen, die aber nie komplett gezeigt werden. In diesen Räumen sind die Rapper fast ausschließlich rauchend zu sehen. Die wenigen Bilder und Aufnahmen, die den *barrio* repräsentieren, unterstreichen das Bild der Perspektivlosigkeit der *barrio*-Bewohner, die oftmals drogenabhängig werden, wenn sie es nicht schaffen, aus dem *barrio* auszubrechen. Der *barrio* wird in »De Calle Son« vermutlich durch die geschlossenen Räume dargestellt, die im Kontrast zur Straße stehen, auf der sich Cano & Blunt beim Rappen aufhalten.

Wie sich den Songtexten entnehmen lässt, wird *la calle* als gefährlicher Ort dargestellt, den die *barrio*-Bewohner nach Sonnenuntergang meiden sollten. Das Video zu »Del Barrio Pa' Reynosa« wurde mit einer einfachen Handkamera in den Straßen eines *barrio* gefilmt, sodass der Konsument den Eindruck erhält, er befinde sich mitten im Geschehen. Das Video beginnt mit wackeligen, in der Nacht gefilmten Aufnahmen, die eine Szene auf einer Straße zeigen. Im Hintergrund sind Polizeisirenen zu hören. Darauffolgend zeigen mehrere Aufnahmen die Rapper jeweils im Dunkeln neben ihren teuren, auffällig lackierten Autos. Mit diesen Bildern wird suggeriert, dass die Rapper sich offensichtlich nicht davor fürchten, sich bei Nacht auf der Straße aufzuhalten, wovon anderen *barrio*-Bewohnern dringend abgeraten wird. Des Weiteren werden im Video mit durchdrehenden Reifen und aufheulenden Motoren der luxuriösen Fahrzeuge mehrere Machtdemonstrationen durchgeführt. Das Ende des Videos zeigt einen Sonnenaufgang, was symbolisiert, dass die Protagonisten des Songs die Straßen von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang kontrollieren. Die letzte Szene nach Ende des Songs zeigt ein Auto, das sich nachts unter Anfeuerungsrufen aus dem Hintergrund mit qualmendem Motor schnell um die eigene Achse dreht. Auf den Tag folgt also die nächste Nacht, die sich genauso wie die vorherige gestaltet.

Es lässt sich zusammenfassen, dass in den Narco-Rap-Songs eine klare Unterscheidung zwischen dem *barrio* und der *calle* vorgenommen wird. Der *barrio* wird in den Songs als von Armut und Kriminalität gezeichneter Lebensraum der Menschen präsentiert. Gleichzeitig scheint es, als fühlten sich die Bewohner mit dem *barrio* verbunden, da er ein Raum ist, der ihren Lebensweg prägt und Erinnerungen generiert. Die *calle* wird im Gegensatz dazu als emotional unbesetzter Ort gehandelt, der mitten durch den *barrio* führt, aber eine unpersönliche Fläche ist, auf der die Drogenkartelle ihre Machtdemonstrationen ausführen und die es zum Zweck des sozialen Aufstiegs zu erobern gilt. In allen Songs dominiert der Kontrast zwischen den *barrio*-Bewohnern, die in ärmlichen Verhältnissen leben und über geringe finanzielle Ressourcen verfügen, und den Mitgliedern des organisierten Verbrechens, welche die *calle* einnehmen und hohe Einkünfte durch illegale Aktivitäten erzielen.

4.3 *La Frontera roja*: Ein Symbol für dynamische Wechselbeziehungen

Eine Staatsgrenze ist im Prinzip nichts anderes als eine imaginär gezogene Linie, die zwei Hoheitsgebiete voneinander trennt; somit ist die Grenze an sich nicht als anthropologischer Ort zu werten. Der Grenzraum auf den beiden Seiten der Grenze, der von Menschen belebt und von ihren Interaktionen geformt wird, kann jedoch Aufschluss über die jeweiligen Gesellschaften geben. Im Fall der mexikanischen Grenzstädte basiert die gesamte wirtschaftliche Aktivität (sowohl legaler als auch illegaler Natur) auf der unmittelbaren Nähe zur Grenze mit den USA, weshalb es nicht verwunderlich ist, dass sie in den Songs deutlich mehr Beachtung erfährt als das Regierungszentrum Mexiko-Stadt, das normalerweise als Referenzpunkt für soziopolitische und wirtschaftliche Vorgänge innerhalb des Staates genannt würde. Dass die Grenze zwischen Mexiko und den USA nicht nur ein Transitort für illegale Substanzen jeglicher Art, sondern auch Schauplatz sämtlicher krimineller Aktivitäten der Kartelle ist, die sowohl nördlich als auch südlich des Río Bravo¹³ aktiv sind, wurde im zweiten Kapitel bereits ausführlich erläutert. Die Grenze sorgt immer wieder für negative Schlagzeilen über Gewalttaten in den

13 Für diese Arbeit wird wegen ihres inhaltlichen Bezugs zu Mexiko die mexikanische Bezeichnung des Grenzflusses *Río Bravo* anstelle der US-amerikanischen *Río Grande* verwendet.

internationalen Medien, weshalb sie in Mexiko den Beinamen *la frontera roja* erhält. Die *Norteño*- und *Corrido*-Band Los Tucanes de Tijuana veröffentlichten auf ihrem Album »La Clave Nueva« aus dem Jahr 2009 den Song »La Frontera Roja«, dessen Titel im Laufe des Songs begründet wird:

Se miran cuernos de chivo¹⁴
 Por todititas las calles
 Los usan los traficantes
 Judiciales y federales

»Frontera roja« le llaman
 Por tanta sangre que corre
 La ley combate las drogas
 Y la mafia se interpone

[Man sieht Kalaschnikows
 Überall auf den Straßen
 Sie werden von den Schmugglern benutzt
 Und von der lokalen und der Bundespolizei

»Rote Grenze« nennen sie sie
 Weil so viel Blut fließt
 Das Gesetz bekämpft die Drogen
 Und die Mafia schreitet ein]
 (»Frontera Roja«, letras.com)

Los Tucanes de Tijuana nennen sowohl die Drogenhändler als auch die offiziellen Staatsorgane als Verursacher des Blutvergießens an der Grenze. Das doppelte Diminutiv *todititas las calles* [überall auf den Straßen] wird in dieser Strophe zur Intensivierung gebraucht und drückt aus, dass es irrelevant ist, wem die Maschinengewehre gehören, weil in den Grenzstädten bewaffnete Menschen allgegenwärtig sind und sie unabhängig von ihrer Gruppenzugehörigkeit einschüchternd auf die Stadtbewohner wirken. Metaphorisch wird die Grenze als blutroter Fluss dargestellt, der zwischen Mexiko und den USA verläuft. Der Begriff *frontera roja* wurde seit der Veröffentlichung des Songs

14 Als *cuernos de chivo* wird in der mexikanischen kriminellen Szene wegen ihrer Form die Kalaschnikow (Typ AK-47) bezeichnet (vgl. AsíHablamos 2020).

mehrfach verwendet, unter anderem als Titel einer Fernsehserie aus dem Jahr 2010, die von Verbrechen an der Grenze handelt:

»Olympusat, Inc. anunció la producción de su próxima serie original de televisión titulada *Frontera roja*, de 13 episodios en los que se abordan distintos aspectos del crimen organizado como el secuestro, tráfico de drogas y de órganos a través de los estados en la frontera de EE. UU. y México.

[Olympusat, Inc. kündigte die Produktion der kommenden 13-teiligen original-Fernsehserie ›Frontera roja‹ an, die verschiedene Aspekte des organisierten Verbrechens wie Entführungen, Drogen- und Organhandel in den Grenzstaaten zwischen den USA und Mexiko thematisiert.]« (Produ 2015)

Im Jahr 2017 veröffentlichten Cano & Blunt ein Album mit demselben Titel. Cano erklärt im Interview, dass der Albumtitel für ihn mehrere Bedeutungen hat: »El rojo de la sangre, el rojo significa peligro, y pues, a Reynosa la conocen como ›rojo‹ en clave [das Rot des Blutes, rot bedeutet Gefahr, und Reynosa ist als ›rojo‹ im Code bekannt].« Für ihn spielt auch der Bezug zur Stadt Reynosa eine Rolle bei der Wahl des Albumtitels. Die *claves* bezeichnen die mehr oder weniger geheimen Codes der Kartelle. Während sich das Codewort *moros* für Matamoros vom Namen ableitet, lässt sich nicht eindeutig klären, weshalb *rojo* für Reynosa steht; auch die Rapper konnten der Autorin im Interview keine Erklärung liefern. Möglicherweise erklärt sich *rojo* aus der Bezeichnung *Los Rojos*, eine Untergruppe des Golf-Kartells, die in den 1990er Jahren in Reynosa gegründet wurde, wie die Zeitung *The Monitor* aus der texanischen Grenzstadt McAllen berichtet (vgl. 2011).

In den Songs finden sich zahlreiche weitere Verweise auf die Grenze, was ihre Bedeutung für das Genre belegt. Dieser Analyseabschnitt ist den unterschiedlichen Perspektiven auf die Grenze beziehungsweise auf die Grenzzone als Raum von Wechselwirkungen südlich und nördlich des Río Bravo gewidmet. Da es keine Songs gibt, die ausschließlich von der Grenze handeln, werden im folgenden Analyseabschnitt der Suche nach Worthäufigkeiten folgend jeweils nur Fragmente mehrerer Songs ausgewählt und analysiert.

4.3.1 Die Grenze als verbindendes Element der mexikanischen Grenzstädte

Die Grenzzone wird in einigen Songs als verbindendes Element derjenigen Städte entlang des Río Bravo dargestellt, die kulturelle und demografische

Eigenschaften teilen und sich mit ähnlichen sozialen Problemen konfrontiert sehen. Im bereits zitierten Song »Sicario« von J1 El Diamante kommt diese Verbindung zum Ausdruck. Der Song beginnt mit der Einleitung *esta es una historia originada en la frontera de México, basada en hechos reales* [dies ist eine Geschichte, die an der mexikanischen Grenze entstanden ist und auf wahren Begebenheiten beruht], woraufhin die Geschichte des Jungen erzählt wird, der in einem Armenviertel aufwächst und später zum Auftragsmörder eines Kartells wird. Außer der Grenze wird keine weitere geografische Angabe zur Stadt oder zum *barrio* gemacht. Laut diesem Song basiert die Geschichte auf einer wahren Begebenheit und könnte sich in jeder der Grenzstädte abspielen. Die Nennung einer konkreten Stadt ist für die Erzählung der Geschichte also irrelevant. In »Mi Santo San Judas Tadeo« von Cano & Blunt werden kulturelle Eigenschaften angesprochen, welche die Grenzstädte miteinander teilen. In einer Zeile findet sich die Beschreibung *acá en la frontera se rifa*¹⁵ *los corridos* [hier an der Grenze rocken die *Corridos*]. Wiederum werden die Städte durch ihre Eigenschaft zusammengefasst, an der Grenze zu liegen. Laut dem Song werden die *Corridos* entlang der Grenze produziert und/oder konsumiert.

Die größte Gemeinsamkeit aller Grenzstädte in Tamaulipas ist jedoch die verstärkte Aktivität desselben Kartells, die sich in vielen der Songs widerspiegelt. Die Grenze wird dabei stets als Referenzpunkt verwendet. In »Pistolero Del Golfo« von Familia Del Golfo werden im Gegensatz zu anderen Songs das Golf-Kartell und die Stadt Matamoros klar benannt. Dennoch wird das Gebiet, um das es im Song geht, ausgeweitet in der Zeile *aquí en la frontera su terreno está cuidando* [hier an der Grenze bewacht er sein Terrain]. Das Adverb *aquí* beschreibt den Aufenthaltsort des Protagonisten, der sich an der Grenze, also im Epizentrum der Drogengewalt, befindet. Es wird deutlich, dass die Kontrolle des Grenzgebietes innerhalb der Kartelle heiß begehrt und dadurch schwierig zu verteidigen ist. Dasselbe Phänomen ist in »Comandante 5« von J1 El Diamante zu beobachten:

El Comandante 5 junto con toda su gente
Por el Cartel del Golfo se la rifa¹⁶ hasta la muerte

15 Laut RAE bedeutet *rifarse* aus dem Lexikon des mexikanischen Spanisch in diesem Zusammenhang »sobresalir, destacar« oder »dominar [herausstechen oder dominieren]« (RAE [DA] 2020).

16 An dieser Stelle wird *rifársela* mit der Bedeutung »jugarse la vida en una pelea o jugarse el todo por el todo [das Leben beziehungsweise alles riskieren]« (Diccionario del español de México 2020) eingesetzt.

Con su cuerno de chivo se la fleta¹⁷ en Matamoros

[Comandante 5 zusammen mit all seinen Leuten
Für das Golfkartell riskiert er alles bis zum Tod
Mit seiner Kalaschnikow opfert er sich in Matamoros]

Zunächst wird dokumentiert, dass *Comandante 5*, der Protagonist des Songs, in Matamoros für das Golf-Kartell tätig ist, für das er sein Leben opfern würde. Im weiteren Verlauf des Songs wird ein *saludo para toda la raza del CDG* [ein Gruß an all die Leute des CDG] ausgesprochen. Die Verwendung von *raza* drückt aus, dass der Protagonist versucht, ein Gruppenzugehörigkeitsgefühl zum Kartell bei den Hörern zu erzeugen. Der Song endet mit der Ortsangabe *desde Matamoros por toda la frontera* [von Matamoros für die ganze Grenze], was alle Grenzstädte beziehungsweise die Mitglieder des Golf-Kartells entlang dieser Grenze mit einbezieht. Ein weiteres Beispiel für die Erzeugung dieses Zusammengehörigkeitsgefühls unter den Grenzstädten und gleichzeitig zum Kartell findet sich in »Comandante Metro 3« von Cano & Blunt. Es wird deutlich, dass der *comandante* in Reynosa tätig ist (*en Reynosa controlando* [in Reynosa an der Macht]), und es fallen weitere Städtenamen im Song:

Saludos pa'l jefe, jefe extraditado
Pa'l señor Osiel, el metro no se ha olvidado
Miguel Alemán, es muy conocido
Matamoros, Díaz Ordaz, Camargo son testigos

[Grüße an den Chef, den ausgelieferten Chef
An Señor Osiel, Metro hat ihn nicht vergessen
Miguel Alemán, er ist sehr bekannt
Matamoros, Diaz Ordaz, Camargo sind Zeugen]

Mit Miguel Alemán, Matamoros, Díaz Ordaz und Camargo werden weitere Grenzstädte, die unter der illegalen Kontrolle des Golf-Kartells stehen, benannt. Des Weiteren wird ein Gruß an *señor Osiel*, also Osiel Cárdenas Guillén, den ehemaligen Anführer des Kartells, ausgerichtet. Cárdenas wurde nach

17 *Fletarse* bedeutet im mexikanischen Spanisch »hacerse cargo o asumir una responsabilidad o un trabajo que se considera pesado o desagradable [sich bei einer unangenehmen oder schwierigen Tätigkeit bemühen oder aufopfern]« (Diccionario del español de México 2020).

seiner Festnahme an die USA ausgeliefert und ist seitdem dort in Haft (vgl. *Univision* 2010).

In den Songs wird suggeriert, dass unter den Grenzstädten ein Zusammengehörigkeitsgefühl besteht, das vor allem durch die Präsenz desselben Kartells generiert wird. Es werden in den Songs mehrere Verweise angebracht, die nur Mitglieder des organisierten Verbrechens beziehungsweise Menschen, die mit diesem freiwillig oder unfreiwillig in Kontakt stehen, verstehen und interpretieren können. Sie werden also beim Hören des Narco-Rap in den eingeweihten Personenkreis einbezogen.

4.3.2 Die unterschiedlichen Rollen der USA

Aufgrund der Tatsache, dass die oft besungene Grenze die mexikanischen Grenzstädte von den USA trennt, finden sich in den Songs viele Merkmale zur Charakterisierung des nördlichen Nachbarn. Er gilt als wirtschaftliches Vorbild für die mexikanischen Grenzstadtbewohner und stellt gleichzeitig den Absatzmarkt für die über Mexiko eingeschleusten Drogen dar. Außerdem wird der Respekt vor den US-amerikanischen Behörden im Vergleich zu den mexikanischen herausgestellt und es werden kulturelle und sprachliche Gemeinsamkeiten zwischen den Grenzstädten in Mexiko und den USA hervorgehoben.

In vielen Songs wird der Respekt gegenüber den USA, dem ökonomischen Vorbild im Norden, verdeutlicht. Bekanntermaßen besteht auf dem amerikanischen Kontinent der Trend der Süd-Nord-Migration mit dem Ziel, in die Vereinigten Staaten zu gelangen und dort zu leben und Arbeit zu finden. In vielen Songs wird die Grenze als Trennlinie dargestellt, die nicht nur zwei Staaten voneinander separiert, sondern auch zwei unterschiedliche soziale Räume schafft. Der *American Dream* von einem guten Leben in Sicherheit und Wohlstand nördlich der Grenze wird zwar nicht per se in den Narco-Rap-Songs thematisiert, taucht aber in der Erzählung einiger Lebensgeschichten auf. Ein Beispiel dafür liefert »No Soy El Mismo De Antes« von Cano & Blunt, der die Geschichte von Javier Saucedo erzählt, der als Jugendlicher in die USA auswandert, um dort zu arbeiten.

Era el año dos mil siete, apenas tenía quince
 Recuerdo a mis jefitos, fue muy duro despedirse
 Que diosito me los cuide, que me los guarde con vida
 Tan linda la frontera que separa la familia

Yo me vine desde morro¹⁸, me brinqué el charco y la bala
 Laboré duro en el campo, también le cortaba yarda
 Fue el sueño americano, es una pesadilla larga
 Estar lejos de los tuyos es algo que te hace garra¹⁹

[Es war im Jahr 2007, ich war erst fünfzehn
 Ich erinnere mich an meine *jefitos*, es war sehr schwer, sich zu verabschieden
 Möge Gott auf sie aufpassen, möge er sie für mich am Leben erhalten
 So schön ist die Grenze, die die Familie trennt

Ich kam schon als Kind her, ich sprang über den Teich und die Kugel
 Ich arbeitete hart auf den Feldern und mähte auch Rasen
 Es war der amerikanische Traum, es ist ein langer Albtraum
 Wenn man von seinen Liebsten getrennt ist, wird man schäbig]

Sauceda beschreibt seinen *American Dream* als langen Alptraum. Er wanderte mit 15 Jahren in die USA aus und berichtet darüber, wie hart es für ihn war, durch die Grenze von seinen Eltern, die er liebevoll mit dem Diminutiv *jefitos* betitelt, getrennt zu werden. Die Aussage über die Schönheit der Grenze ist ironisch formuliert, doch könnte es sich auch um eine Anspielung darauf handeln, dass es deutlich mehr Verdienstmöglichkeiten jenseits dieser Grenze gibt, was sie wiederum zumindest von Mexiko aus schön erscheinen lässt.

Die zweite Strophe zeigt, dass der Aufenthalt in den USA die Persönlichkeitsentwicklung von Sauceda nachhaltig beeinflusst hat. In den Grenzstädten Sullivan City und McAllen auf US-amerikanischer Seite arbeitete er als Feldarbeiter und als Gärtner. *Cortar yarda* lehnt sich dabei an das Substantiv *yard* für Innenhof oder Garten aus dem amerikanischen Englisch an und bedeutet »Rasen mähen«, eine Tätigkeit, die in den Südstaaten oft von mexikanischen Einwanderern in Schwarzarbeit ausgeführt wird. Laut einer Erhebung über mexikanische Migrationsbewegungen der Konrad-Adenauer-Stiftung arbeiten mexikanische Einwanderer in den USA in der Regel im Niedriglohnssektor und ihre Löhne liegen 38 % unter dem

18 *Morro* bedeutet »muchacho [Junge]« (RAE [DA] 2020) in der mexikanischen Umgangssprache.

19 Das umgangssprachliche Wörterbuch *Jergas de habla hispana* definiert *garra* als »persona ordinaria, vulgar, maleducada [vulgäre Person mit schlechten Manieren]« (vgl. 2020).

Landesdurchschnitt (vgl. Käss, *Konrad-Adenauer-Stiftung* 2008: 49). Die Tatsache, dass Saucedo die Grenze überquerte, um nördlich von ihr ein besseres Leben mit einem stabilen finanziellen Auskommen zu führen, zeigt, dass die USA für ihn als wirtschaftliches Vorbild galten. Die (illegale) Migration von Mexiko und weiteren mittelamerikanischen Staaten in die USA, die für den Grenzraum in diesem Zusammenhang einen sehr bedeutenden Aspekt darstellt, wird allerdings weder in den Texten noch in den Videos des Narco-Rap thematisiert.

Ein Faktor, der mit den USA als wirtschaftliches Vorbild für die Mexikaner zusammenhängt und der in vielen Songs zum Ausdruck kommt, ist die Zurschaustellung materieller Besitztümer. Ist von einem wohlhabenden Songprotagonisten die Rede, werden stets US-amerikanische Markenamen als Belege seines Reichtums angeführt. Wer sich von den anderen mexikanischen Grenzstadtbürgern abheben will, fährt beispielsweise ein amerikanisches Auto, einen Chevrolet Chevelle, einen Chevrolet Camaro (»Sigo Taloneando«, Big Los) oder einen Chevrolet Cheyenne (»El Toko De Reynosa«, 5050).

Die USA werden in den Songs nicht nur als wirtschaftliches Vorbild, sondern durch die Verwendung englischer Bezeichnungen für Rauschmittel auch als Absatzmarkt der Drogen dargestellt. Unterschiedliche Marihuana-Typen, die in Mexiko produziert beziehungsweise zwischengelagert und in den USA verkauft werden, erhalten meist englische Namen, da der deutlich größere Markt nördlich der Grenze liegt. Diese Namen finden sich in vielen Narco-Rap-Songs, wie beispielsweise in Big Los' »Popcorn«. Der Titel selbst bezeichnet eine Marihuana-Sorte und mit OG Kush wird eine weitere genannt. In einem anderen Song von Big Los ft. 5050, »Saca El Joint«, werden, wie der Titel bereits demonstriert, weitere englische Bezeichnungen für Drogen angeführt. Der Rapper verwendet das Wort »joint« wie selbstverständlich als Synonym für Dutzende weitere mögliche Bezeichnungen auf Spanisch, was darauf hinweist, dass der englische Begriff zumindest bei Marihuana-Konsumenten an der US-amerikanischen Grenze ebenfalls verwendet und verstanden wird.

De la verde, despícala en breve
 Se la meto en la pipa
 O en blunt de blueberry
 Papelitos de todos los sabores
 Cuando no hay, chingue su madre

Saca la sábana o el vogue
Que el pulmón se ahogue

[Das grüne Zeug, zupf es schnell auseinander
Ich stecke es in die Pfeife
Oder in einen Blaubeer-*blunt*
Blättchen aller Geschmacksrichtungen
Wenn es keine gibt, schieß drauf
Nimm ein Blättchen oder einen *vogue*
Lass die Lunge ersticken]

Der *blunt*, ein Zigarettenpapier, dessen Name von der US-amerikanischen Firma Phillies Blunt aus Philadelphia rührt und das es in mehreren Geschmacksrichtungen gibt, wie zum Beispiel in *blueberry*, wird in »Saca El Joint« ebenfalls mit englischen Bezeichnungen versehen. Neben dem herkömmlichen Zigarettenpapier, den *sábanas*, wird außerdem der *Vogue* erwähnt, der einem Zigarettenmarkennamen der Firma British American Tobacco entspricht. An anderer Stelle im Song ist von *hits* (*los hits me salen bien grifos*) die Rede, also vom Ziehen an einem Joint.

Big Los rappt in »Sigo Taloneando« von einem Protagonisten, der wegen seiner Arbeit als Drogenhändler inhaftiert wird. Der Rapper variiert zur Beschreibung des Drogenhandels zwischen den Begriffen *business* und *negocio*. Diese Tendenz des Code-Switching findet sich ferner verstärkt in »Los 4 Jrs.« von Familia Del Golfo und in »Gallo De Pelea« von Nektar MB. Familia Del Golfo alternieren mitten im Satz zwischen einer Sprache und der anderen und drücken damit aus, dass sie sich in beiden Sprachen, möglicherweise auch in beiden Kulturen, bewegen:

Hey homie, tell me qué es todo este escándalo
Son Los juniors que por ahí andan paseando
[...] Putos chequen²⁰ bien, this ain't gonna stop
Gotta keep on rising, gotta make it to the top
Sayin' »fuck the cops« en la calle todo el día

[Hey Homie, sag mir, was die ganze Aufregung soll
Es sind die Juniors, die da draußen herumlaufen

20 Das Verb *chechar* (in anderen lateinamerikanischen Varietäten laut der RAE [DA 2020] auch *chequear*) basiert auf dem englischen Verb »to check«.

[...] Arschlöcher, guckt gut hin, this ain't gonna stop
 Gotta keep on rising, gotta make it to the top
 Sayin' »fuck the cops« auf der Straße den ganzen Tag]

Los juniors oder *narcojuniors*, so berichtet Duncan Tucker für *VICE*, sind die Kinder, meist Söhne, von hochrangigen Kartellmitgliedern, die einen dekadenten Lebensstil führen und sich dem *barrio* nicht mehr verbunden fühlen, da sie in reichen Verhältnissen aufwuchsen (vgl. 2016). Der Text weist sowohl Lexeme aus dem amerikanischen Englisch (*homies, cops*) als auch aus dem mexikanischen Spanisch (*putos, chequen*), die teilweise mit dem kriminellen Milieu assoziiert werden, auf.

Mit dem Drogenabsatz in den USA einhergehend wird in mehreren Songs der Respekt der Protagonisten vor den US-amerikanischen Behörden wie der *Drug Enforcement Administration* (DEA) und dem *Federal Bureau of Investigation* (FBI) hervorgehoben. Als mexikanischer Krimineller ins Visier dieser Behörden zu geraten oder von ihnen verhört oder festgenommen zu werden, scheint ein Indikator für den fragwürdigen internationalen Erfolg nördlich des Río Bravo zu sein. In »El Último Viaje« erzählen Cano & Blunt die Geschichte von Raúl »La Momia [die Mumie]« Calvillo, der ein von der DEA sowie vom FBI verfolgtes Kartellmitglied war und letztlich nach einem mehrstündigen Schusswechsel erschossen wurde:

No se entregó fácil, bandido machín²¹
 Lo taloneó²² la DEA también FBI
 Más de cinco horas los trajo como perros
 Guerrero mexicano que les brindaba fierros

[Er hat nicht leicht aufgegeben, der Macho-Bandit
 Die DEA und das FBI verfolgten ihn
 Mehr als fünf Stunden führte er sie wie Hunde herum
 Mexikanischer Krieger, der ihnen heftige Kämpfe lieferte]

21 Laut RAE wird *machín* im mexikanischen Spanisch für »hombre que se jacta de ser osado y valiente [Mann, der sich rühmt, kühn und mutig zu sein]« (RAE [DA] 2020) verwendet.

22 Das Verb *talonear* stammt vom Substantiv »talón [Absatz vom Schuh]« und ruft das Bild von jemandem hervor, der einer Person dicht auf den Fersen folgt. Es wird im mexikanischen Spanisch unter anderem verwendet, um auszudrücken, dass jemand so lange eine anvisierte Person verfolgt, bis er etwas von ihr bekommt.

Aus dieser Strophe lässt sich die Bewunderung für die Tatsache ablesen, dass die US-Behörden Calvillo verfolgten. In den letzten zwei Zeilen wird ein Antagonismus zwischen Mexiko und den USA dargestellt, indem die Behörden und der mexikanische Kämpfer, der sie mit Eisen, also Geschossen, in Schach hält, als Gegner gegenübergestellt werden. Der Kampf zwischen Calvillo und den US-Behörden wird mit einem Kampf zwischen Mexiko und den USA gleichgesetzt und das organisierte Verbrechen fälschlicherweise mit Mexiko beziehungsweise der Eigenschaft, Mexikaner zu sein, assoziiert. Trotz Calvillos Widerstand gewinnen die US-Behörden den Kampf. Obgleich er im Song dafür gefeiert wird, dass er sich ihnen fünf Stunden lang widersetzen konnte, wird auch in dieser Geschichte letztlich die Überlegenheit der USA deutlich. Zwar wird der nördliche Nachbar Mexikos als Gegner beschrieben, der gegen das organisierte Verbrechen vorgeht, doch schwingt eine implizite Bewunderung für das Nachbarland mit.

Neben den ökonomischen Unterschieden, die in den Songs porträtiert werden, gibt es allerdings auch zahlreiche Textstellen, die auf eine kulturelle und sprachliche Verbindung im Grenzraum nördlich und südlich der Grenze hinweisen. Einige Künstlernamen der Rapper wie Big Los, Crazy Family und Lirik Dog sind ein erstes Indiz für diese Beobachtung. Die Narco-Rapper entschieden sich, wohl um eine Verbindung zum US-amerikanischen Rap herzustellen, für englische Künstlernamen, obwohl sie allesamt auf Spanisch rappen. Der aus dem Englischen stammende Künstlernamen Blunt hat eine doppelte Bedeutung: Das Adjektiv *blunt* [direkt, unverblümt] spiegelt die Eigenschaft eines Rappers wider, seinem Publikum kritische Sachverhalte offen zu vermitteln. Nach eigener Angabe spielt Blunt mit seinem Künstlernamen aber durch die Referenz auf Phyllis Blunt auch auf den Marihuana-Konsum an. Bei der Bezeichnung *dedicaciones* für die Songs, welche die Rapper auf Bestellung für meist kriminelle Auftraggeber produzieren, handelt es sich überdies um eine semantische Entlehnung aus dem Englischen von *dedication* [Widmung]. Eine literarische oder musikalische Widmung wäre im Spanischen eine *dedicatoria* (»carta o nota dirigida a la persona a quien se dedica una obra«, RAE [DLE] 2020), wobei *dedicación* nach der Definition der RAE die Hingabe oder Aufmerksamkeit einer Person einer Arbeit oder Tätigkeit gegenüber beschreibt (»acción y efecto de dedicarse intensamente a una profesión o trabajo«, RAE [DLE] 2020). Weitere Anzeichen für die kulturelle Verschmelzung im Narco-Rap sind die Interjektionen, die in vielen Songs verwendet werden und die typisch für den US-amerikanischen Rap sind. Dazu zählen beispiels-

weise *hey, yeah* und *yo* ('joʊ), die wie in Big Los' Song »Relatos De La Vida« mit mexikanisch-spanischen Interjektionen wie *ay* und *chale* vermischt werden:

Yeah, Big Los
 Mercado negro
 Frontera roja
 Mañoso
 Hey, ahí les va
 Ay, cómo hay gente mal agradecida
 Chale

[Yeah, Big Los
 Mercado Negro
 Rote Grenze
 Böseartig
 Hey, da habt ihr's
 Oh, was es für undankbare Menschen gibt
 Pfui]

Interessant ist, dass Big Los im zugehörigen Video seinen eigenen Künstlernamen angliert, also 'big 'loʊz ausspricht. *Chale* wird von der RAE als mexikanische Interjektion folgendermaßen definiert: »expresa sorpresa o desaprobación [drückt Überraschung und Ablehnung aus]« (RAE [DA] 2020), sie kann in diesem konkreten Fall, jedoch nicht generell, mit »pfui« ins Deutsche übersetzt werden.

Neben dieser Einstreuung englischer Begriffe und den Interjektionen werden in den Songs auch kulturelle Verweise auf den US-amerikanischen Kontext angebracht. In »Del Barrio Pa' Reynosa« von Crazy Family beispielsweise wird die gefährliche Situation in Reynosa als Antithese zu Disneyland präsentiert:

¿Qué pensaron
 Cuando mi Reyno pisaron?
 Se imaginaron
 Que sería como Disneylandia
 Pero se equivocaron
 Aquí anden con cuidado
 Porque acabas enterrado

En el canal ahogado
O todo peloteado

[Was habt ihr euch gedacht
Als ihr mein Reyno betreten habt?
Ihr habt euch vorgestellt
Es wäre wie Disneyland
Aber ihr habt euch geirrt
Hier müsst ihr vorsichtig sein
Denn du wirst am Ende begraben sein
Im Kanal ertränkt
Oder komplett verprügelt]

Außenstehende, die nach Reynosa kommen, sollen sich das Leben dort nicht unbeschwert wie in einem Freizeitpark, also in Disneyland, vorstellen. Der Name des US-amerikanischen Parks wird im Song mit dem Suffix *-ia* versehen und somit hispanisiert. In »Gallo De Pelea« führt der Rapper Nektar MB gleich zu Anfang des Songs ein Code-Switching zwischen dem Englischen und dem Spanischen durch, um seine Hörer anzusprechen:

Once again, soy MB, el Mexican Boy
De la tierra de Don Rigo, del Buchanan's y del roll
The best rapper of the Matamoros City

[Once again, ich bin MB, der Mexican Boy
Aus dem Land von Don Rigo, Buchanan's und dem Roll
The best rapper of the Matamoros City]

Die Tatsache, dass Nektar MB sich auf Englisch als »Mexican Boy« bezeichnet, spricht dafür, dass er sich primär als Mexikaner identifiziert, aber auch eine Verbindung zur US-amerikanischen Kultur hegt. *Don Rigo* bezeichnet entweder eine mexikanische Zigarrenmarke oder eine US-amerikanische Fastfoodkette, auf deren Speisekarte mexikanische Gerichte stehen. Des Weiteren bezeichnet Nektar MB seine Heimatstadt als »Matamoros City«, möglicherweise um anzuzeigen, dass sie den gleichen Status wie die Grenzstädte nördlich der Grenze hat. Mit der Verwendung kultureller Referenzen und sprachlicher Elemente aus dem US-amerikanischen Raum wird suggeriert, dass es in der Grenzregion trotz der wirtschaftlichen Unterschiede Überschneidungen der Kulturen südlich und nördlich des Río Bravo gibt, die im Narco-Rap zum Ausdruck kommen.

4.3.3 Visuelle Darstellungen von *la frontera roja*

Die Repräsentation der Grenze in ihren unterschiedlichen Funktionen wird in den Songs vor allem durch die Texte geschaffen. Die zugehörigen Videos hingegen unterstützen den Begriff der *frontera roja*, die von der Gewalt und den Gräueltaten des organisierten Verbrechens gezeichnet ist. Die ökonomische Vorbildfunktion, welche die USA für viele Mexikaner erfüllen, wird in den Videos ebenfalls thematisiert.

Im Video zu »Soy Un Elemento Preparado« von Lirik Dog werden mehrere, vermutlich mit Handycameras aufgenommene, Mitschnitte aus fahrenden Fahrzeugen aneinandergereiht, die Fahrten auf der Autobahn in Richtung Grenze zeigen. Vor der besagten Autobahn wird immer wieder in den mexikanischen Medien gewarnt, weil sie regelmäßig vom organisierten Verbrechen abgesperrt wird, um Geld von Fahrzeuginsassen zu erpressen beziehungsweise um Polizeitruppen zu blockieren. Dieser Vorgang wird lokal als *narcobloqueo* bezeichnet (vgl. Peña, *Excelsior* 2019). Der erste Mitschnitt zeigt, wie eine bewaffnete Person aus einem fahrenden Pick-up heraus mit einem Maschinengewehr auf einen weiteren Pick-up zielt und mehrfach schießt. Im zweiten Mitschnitt fährt ein Polizeifahrzeug auf einen *narcobloqueo* zu. In einem dritten Mitschnitt erkennt man ein Straßenschild mit der Aufschrift »Matamoros«, im Hintergrund hört man immer wieder Schüsse fallen. Dieses Video spiegelt den Alltag auf der Autobahn wider, die vom Inland über Reynosa bis zur Grenze führt.

Auch das Video zu »Sicario« von J1 El Diamante widmet sich der Gewalt, die das organisierte Verbrechen an der Grenze ausübt. Während der Rapper die erste Zeile seines Songtextes vorträgt, sieht man ein Cartoon-ähnliches Bild in einem weißen Quadrat auf schwarzem Untergrund, das einen Ausschnitt aus dem Leben in Reynosa zeigt. Links oben im Bild stehen die Initialen »C.D.G.«, von den Farben der mexikanischen Flagge untermalt. Daneben ist ein Pick-up mit geöffnetem Kofferraum zu sehen, in den eine Figur eine andere Figur hievt. Die erste Figur scheint mit einem Gewehr bewaffnet zu sein, das sie mit dem linken ausgestreckten Arm in die Luft hält. Diese Szene spielt auf die täglichen Entführungen und Ermordungen von Gegnern des Kartells an. Unter dem weißen Quadrat steht auf Englisch »Welcome to Reynosa« in Großbuchstaben und darunter wieder die Abkürzung »C.D.G.« in den Farben der mexikanischen Flagge. Es wirkt, als stelle das Quadrat ein Ortseingangsschild dar, das Anreisende aus den USA vor dem Golf-Kartell warnt.

Im Video zu »Pistolero Del Golfo« von Familia Del Golfo findet eine Assoziierung vom Golf-Kartell mit den Landesfarben und damit mit dem Staat Mexiko statt. Bei dem Video handelt es sich um ein einziges Bild, und zwar um die Buchstaben »F.D.G.« in weißer Schrift auf einem schwarz-weißen Hintergrund, in dem ein bewölkter Himmel zu sehen ist. Darunter befindet sich ein Banner in den Farben der mexikanischen Flagge Grün-Weiß-Rot und darunter in Großbuchstaben der Name der Band *Familia Del Golfo*. Die Initialen »F.D.G.« stehen ebenfalls für die Band, doch erinnert das Logo stark an das des Golf-Kartells. Das Banner mit der mexikanischen Flagge wirkt wie eine Grenze, die zwischen dem ausgeschriebenen Bandnamen und der mit einem Bild des Himmels unterlegten Abkürzung gezogen wird. Möglicherweise wird so signalisiert, dass die Band auf der südlichen, also der mexikanischen Seite der Grenze aktiv ist. Auf der nördlichen Seite, die durch das Bild des Himmels Freiheit und Grenzenlosigkeit symbolisiert, sind Familia Del Golfo beziehungsweise das Golf-Kartell allerdings genauso vertreten. Die Tatsache, dass die einzigen Farben im Bild von der Flagge Mexikos ausgehen, bildet den geografischen Schwerpunkt des Kartells ab.

Im Musikvideo von Big Los' »Sigo Taloneando« wird der Eindruck aufgegriffen, dass die USA als ökonomisches Vorbild gelten und dass sich erfolgreiche und wohlhabende Mexikaner US-amerikanische Luxusgüter leisten können. Im Video rappt Big Los, von tanzenden, knapp bekleideten Frauen umgeben, vor teuren amerikanischen Autos oder posiert gemeinsam mit den Frauen daneben. Zwischendurch werden Szenen von Autorennen eingeblendet. Außerdem trägt Big Los mehrere Goldketten, Armbänder und eine große goldene Uhr, die teilweise im Close-up gefilmt werden. Ebenso werden die Automarken auf den Fahrzeugen als Ausdruck des Reichtums gezeigt. Das Video zu »Sigo Taloneando« steht stellvertretend für die meisten Narco-Rap-Videos, in denen teure Fahrzeuge zu den Standardrequisiten gehören.

Aus der Analyse zum Parameter *Raum* im Narco-Rap ergibt sich eine Kartierung der Grenzstädte, die sich von der bekannten Aufteilung in ein kommerzielles Zentrum mit ärmlichen Randgebieten unterscheidet. Die Räume, die im Narco-Rap präsentiert werden, sind in mehrerlei Hinsicht begrenzt. Der geografische Ort, den der Narco-Rap porträtiert, beschränkt sich auf die Grenzstädte, sowohl auf mexikanischer als auch teilweise auf US-amerikanischer Seite des Río Bravo. Dabei stehen die Städte Matamoros

und Reynosa stellvertretend für Mexiko und die Städte McAllen, Brownsville und Hidalgo für die USA. Andere Städte oder Regionen Mexikos werden in der Regel nicht genannt, es sei denn, sie sind beispielsweise der Geburtsort eines Song-Protagonisten. Wenn jedoch von Matamoros und Reynosa die Rede ist, so sind nie die gesamten Städte angesprochen, sondern stets nur einzelne Siedlungen, bei denen es sich um Armenviertel handelt. Sie stellen den Wohnort beziehungsweise den Tätigkeitsbereich der Mitglieder des organisierten Verbrechens oder der Rapper selbst dar.

Die ideellen Räume *el barrio* und *la calle*, die innerhalb der geografischen Orte liegen und in denen sich die Rapper und die Song-Protagonisten bewegen, sind ebenso limitiert. *El barrio* stellt den Lebensraum der finanziell und sozial schwächeren Gesellschaftsschicht der Grenzstädte dar, wobei *la calle* einen unpersönlichen Raum beschreibt, der von den Kartellen kontrolliert und umkämpft wird. In den Narco-Rap-Songs wird das Verlassen der Armut im *barrio* und das Erringen von Macht über *la calle* als ultimativer sozialer Aufstieg eines *barrio*-Bewohners charakterisiert. Ein sozialer Aufstieg scheint nur über das organisierte Verbrechen möglich zu sein, wobei sich die *barrio*-Bewohner einerseits dazu entschließen müssen, die Sicherheitsorgane des mexikanischen Staates als Feindbild zu akzeptieren, und andererseits die Gefahr in Kauf zu nehmen, in Konflikt mit den US-Sicherheitsbehörden zu geraten. Im Narco-Rap wird Letzteres als Würdigung besonderen Erfolgs im Drogenhandel und mit anderen Verbrechen über die Grenze hinaus präsentiert.

Das Grenzgebiet südlich und nördlich entlang der *frontera roja* wird im Narco-Rap als weiterer ideeller Raum dargestellt, wobei die Grenze sowohl als Trennungs- als auch als Verbindungslinie betrachtet wird. Einerseits sind die Grenzstädte auf mexikanischer Seite vor allem durch die Vorherrschaft des Golf-Kartells miteinander verbunden, andererseits werden die Grenzstadtbewohner durch die Grenze von einem vermeintlich besseren und wohlhabenderen Lebensstil in den USA getrennt. Allerdings wird auch der kulturelle und sprachliche Austausch zwischen Mexiko und den USA in Grenznähe dokumentiert.

Durch die Analyse der Repräsentation dieser unterschiedlichen sozialen Räume im Narco-Rap zieht sich thematisch sowohl auf geografischer als auch auf existenzieller Ebene ein roter Faden, nämlich die Charakterisierung der Peripherie. Obwohl sich der Narco-Rap, im Gegensatz insbesondere zum US-amerikanischen Rap, nicht explizit mit den Themen Ausgrenzung und Diskriminierung beschäftigt, werden in ihm in mehrerlei Hinsicht räumliche

Disparitäten ersichtlich. Zunächst befinden sich die Städte, von denen die Songs handeln, rund 1000 Kilometer von der mexikanischen Hauptstadt und damit vom wichtigsten finanziellen und kulturellen Zentrum des Landes entfernt. Die Verbindung zwischen den Grenzstädten und den USA ist hingegen, wie im vorliegenden Analyseabschnitt erarbeitet wurde, durch die unmittelbare geografische und auch wirtschaftliche Nähe umso stärker. Innerhalb der Städte leben die im Narco-Rap besungenen Menschen an einer weiteren Peripherie, und zwar in den *barrios* fernab von den kommerziellen Stadtzentren. Prekäre Lebensumstände und ein mangelhafter Zugang zum Bildungssystem sorgen für eine poröse, für die kriminelle Infiltration der Kartelle anfällige Gesellschaftsstruktur. Diese Gegebenheiten ermöglichen es dem organisierten Verbrechen, die eigentliche Stadtperipherie in ein alternatives Zentrum zu verwandeln, das im Narco-Rap beworben wird und als gedankliches Fundament für die Erzeugung der Imaginarien funktioniert, die im folgenden Kapitel untersucht werden.

5 Imaginarien: Drogen, Krieg und Glaube

»La vida vale mucho, que en cualquier minuto se puede acabar, ¿no?

[Das Leben ist so viel wert, es kann jeden Moment vorbei sein, nicht wahr?]

Big Los

Der Handel und Konsum von Drogen sowie der Kampf um städtische Territorien unter den Kartellen beziehungsweise deren Untergruppen sind die prägnantesten Themenschwerpunkte in den Songs. Außerdem lässt sich nach weiterer sorgfältiger Betrachtung die Verehrung von Idolen und religiösen Figuren als weiterer inhaltlicher Schwerpunkt identifizieren. In den folgenden Abschnitten werden diese Themenbereiche mit dem Ziel analysiert, zu ermitteln, welche Hintergründe und Ziele ihre Auswahl impliziert. In den Texten und Videos des Narco-Rap werden durch diese Auswahl eine Reihe von Imaginarien abgebildet, also Konstrukte der Gesellschaft, die nicht zwangsläufig der Realität entsprechen, aber welche die kollektive Identität in einem bestimmten Raum, in diesem Fall im *barrio*, widerspiegeln.

5.1 *Mota* und *perico*: Wirtschaftlicher Treibstoff, Luxusgut und Suchtmittel

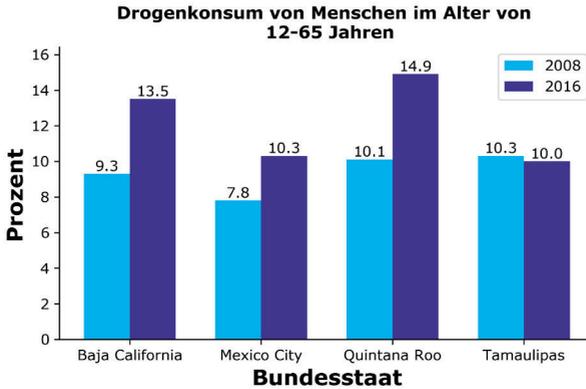
Kein Thema wird im Narco-Rap so häufig behandelt wie der Drogenhandel und -konsum. Die Etymologie des Namens »Narco-Rap« lässt bereits darauf schließen, dass das Thema Drogen der Dreh- und Angelpunkt des Musikstils ist. Bei *narco* handelt es sich um ein gelehrtes Wortbildungselement aus der Familie von griechisch *ναρκωτικός* (*narkōtikós*, abgeleitet von *nárkē*, Schläfrigkeit, Erstarren [vgl. Corominas 1998: 411]), das häufig in Komposita wie *narcotráfico* oder *narcotraficante* verwendet wird. Für den Handel mit *grifa*, *mota* und *perico* – also Marihuana und Kokain – wurden die mexikanischen Kartelle

überhaupt erst gebildet, und er stellt nach wie vor die wichtigste Einnahmequelle des organisierten Verbrechens dar. Eine Erhebung des mexikanischen Gesundheitsministeriums mit dem Titel »Encuesta Nacional de Consumo de Drogas, Alcohol y Tabaco (ENCODAT)« belegt, dass der Konsum illegaler Drogen von Bürgern zwischen zwölf und 65 Jahren in den Jahren 2008 bis 2016 auf nationalem Niveau von 1,6 % auf 2,9 % anstieg (vgl. Secretaría de Salud 2017: 84). Der Konsum von Marihuana ist unter den illegalen Substanzen mit Abstand am häufigsten, gefolgt von Kokain. Dieser Tatsache zum Trotz hält sich der Drogenkonsum im Bundesstaat Tamaulipas im nationalen Vergleich auf einem relativ niedrigen Niveau und liegt weit unter demjenigen der die Liste anführenden Bundesstaaten wie Jalisco im Westen, Baja California im Nordwesten sowie Quintana Roo im Südosten des Landes (vgl. ebd.: 84, siehe Abbildung 2). Obwohl Matamoros und Reynosa direkt am Korridor des Drogenschmuggels von Mexiko in die USA liegen, scheint der Drogenkonsum in den Grenzstädten kein gravierendes Problem darzustellen. Im vorliegenden Analyseabschnitt wird der Fragestellung nachgegangen, wie es trotzdem möglich sein kann, dass er einen der größten Themenschwerpunkte im Narco-Rap darstellt. Außerdem wird erörtert, inwiefern durch diesen Schwerpunkt in den Songs ein Imaginarium bezüglich der Städte Matamoros und Reynosa geschaffen wird. Wiederum werden zu diesem Zweck lediglich einzelne Ausschnitte aus unterschiedlichen Songs ausgewählt und kommentiert.

5.1.1 Der Drogenhandel als ökonomischer Grundstein der Kartellaktivität

Der Drogenhandel hat im Narco-Rap einen hohen thematischen Stellenwert, da er die finanzielle Grundlage für alle weiteren Kartellaktivitäten darstellt und die Existenz der Kartelle begründet. Die Vielfalt der Bezeichnungen von Kokain (z.B. *coca*, *lavada*, *perico*) und Marihuana (z.B. *grifa*, *mota*) weist darauf hin, dass die Rapper beziehungsweise deren Auftraggeber detaillierte Kenntnisse der mexikanischen Drogenszene besitzen und eine für den Hörer offensichtliche Verbindung zu ihr herstellen. Einige Songs bieten einen Einblick in die Komplexität der Transaktionsvorgänge, die der Drogenhandel miteinschließt, darunter beispielsweise »Maladro Graduado« von 5050:

Abbildung 2: Drogenkonsum von Menschen im Alter von 12-16 Jahren



Quelle: Eigene Darstellung mit Statistiken der Secretaría de Salud (2017)

Negro el mercado
De droga lo tengo saturado

El celular sonando
Mi gente conectando
Y me siguen llamando
Más dinero estoy contando

Ando en el contrabando
En el volante y mando
Rezo como el comando
Con mi Rolls ando zumbando
Rifándomela siempre
Desde enero hasta diciembre

[Der Markt ist schwarz
Ich habe ihn mit Drogen gesättigt
Das Telefon klingelt
Meine Leute sind vernetzt
Und sie rufen mich ständig an
Ich zähle immer mehr Geld

Ich bin im Schmuggelgeschäft
 Am Lenkrad und kontrolliere
 Ich bete wie das Kommando
 Mit meinem Rolls sause ich herum
 Die ganze Zeit riskiere ich alles
 Von Januar bis Dezember]

Jeweils eine Person wird vom Kartell damit betraut, bestimmte Abschnitte der Stadt oder des *barrio* mit Drogen zu versorgen. Im Song wird dies durch den Gebrauch der ersten Person für den Protagonisten ausgedrückt, der diese Versorgung als seine persönliche Verantwortung ansieht. An derselben Textstelle wird außerdem das ökonomische Konzept der Marktsättigung angesprochen, das angibt, dass das Marktvolumen 100 % des Marktpotenzials entspricht (vgl. Mosena et al. 2010: 2029). Es wird also eine Parallele zwischen dem legalen und dem Schwarzmarkt gezogen, welcher komplett mit den Waren des Kartells gesättigt ist, sodass keine Chance für die Konkurrenz besteht. Um diese »Marktsättigung« zu erreichen, fahren die Dealer laut dem Song täglich und ganzjährig durch die Straßen der *barrios* und sind ständig per Mobiltelefon für die erfolgreiche Abwicklung von Transaktionen zwischen unterschiedlichen Mittelsmännern erreichbar.

Über die Identität möglicher Käufer der Drogen wird sowohl in »Comandante Tijerina« als auch in »La Maleza« von K-Flow Aufschluss gegeben. In beiden Songs ist von einem Protagonisten die Rede, der die Diskotheken mit Suchtmitteln versorgt (z. B. *controlo las discotecas* [ich kontrolliere die Diskotheken], »Comandante Tijerina«). Ein Absatzweg besteht also aus dem direkten Kontakt zwischen den Dealern und den Besuchern von Diskotheken, die sich in den jeweiligen Zuständigkeitsgebieten der Kartelle befinden. In »La Maleza« werden außerdem Angaben zu den Mengen der Drogen gemacht, die täglich verkauft werden:

Nosotros no compramos churros
 Tenemos libras de mota
 No compramos pase
 Tenemos kilos de coca

[Wir kaufen keine Joints
 Wir haben pfundweise Gras

Wir kaufen keine Line
Wir haben kiloweise Koks]

Das Pluralpronomen *nosotros* bezieht sich auf das gesamte Kartell, das Drogen nur in großen Mengen einkauft. Um diese Mengen zu beschreiben, werden die Darreichungsformen der Drogen *churros* [Joints] und *pases* [Lines] den Gewichtsangaben *libras* [Pfund] und *kilos* gegenübergestellt. Während *churros* und *pases* für den Privatgebrauch gefertigt werden, wird durch die Gewichtsangaben deutlich, dass sowohl Marihuana als auch Kokain abgewogene, vom Kartell vermarktete Waren sind. Dass es sich bei den Geschäften der Drogenkartelle um große Transaktionen handelt, wird in mehreren Songs deutlich, in denen das Verb *mover* [bewegen] für den Handel mit Marihuana und Kokain genutzt wird (z. B. *mueve un chingo de kilos* [er bewegt einen Haufen Kilos] in »Mi Círculo« von Big Los ft. Beni Blanco). Auch der Song »Lo Que Trafico« von Cano & Blunt ft. 5050, dessen Titel offensichtlich auf das Drogengeschäft hindeutet, greift dieses Vokabular auf:

Siempre yo estoy listo
A lo que me dedico
Haciendo negocios
Moviendo el perico

Lo que yo trafico
Es pura merca buena
Sigo pegando
Porque traigo pura crema¹

[Ich bin immer bereit
Was ich beruflich mache
Geschäfte machen
Koks verticken

Womit ich handle
Ist alles gutes Zeug
Ich hab' es immer noch drauf
Denn ich bringe die ganze Sahne rein]

1 Die Bezeichnung *crema* wird in der Substandardsprache des mexikanischen Drogenmilieus für Kokain benutzt, wie einer der Rapper die Autorin informiert.

Konkret geht es in diesem Song um den Handel mit Kokain. Auch hier verwenden die Rapper das Verb *mover* für die illegalen Transaktionen, die mit dem ökonomischen Terminus *negocios* charakterisiert werden. Der Protagonist bezeichnet den Drogenhandel als seinen Beruf und lässt ihn dadurch unkritisch wie eine legitime Einkommensquelle wirken. Des Weiteren preist er die Qualität seiner Ware an, bezeichnet sie als *merca buena* [gutes Zeug], wobei das Substantiv *merca* laut dem Wörterbuch der RAE direkt auf den Drogenhandel hinweist (»estupefaciente que se comercializa de forma clandestina [Rauschmittel, mit dem heimlich gehandelt wird]«, RAE [DA] 2020).

Der Drogenhandel wird in einigen Songs als wirtschaftlicher Motor der Kartelle beschrieben, der ein komplexes und strikt organisiertes Transaktionsnetz benötigt. Es wird deutlich, dass die Rapper beziehungsweise deren Auftraggeber den Drogenhandel als wichtiges thematisches Element betrachten, dem in den Texten besondere Beachtung geschenkt wird. Darüber hinaus wird in den Songs suggeriert, der Drogenhandel und dessen Organisation stelle die Gesamtheit der Kartellaktivitäten dar, was nicht der Wirklichkeit entspricht (siehe das zweite Kapitel für eine Auflistung weiterer illegaler Kartellaktivitäten). Der Drogenhandel ist die einzige kriminelle Aktivität, die in den Songs derart detailliert beschrieben wird und derer sich die Kartellmitglieder öffentlich rühmen.

5.1.2 Der Dualismus des Drogenkonsums: Zwischen Luxusgut und Suchtmittel

Neben dem Drogenhandel wird im Narco-Rap der Drogenkonsum sowohl unter den Kartellmitgliedern als auch unter den *barrio*-Bewohnern im Allgemeinen aus zwei unterschiedlichen Perspektiven abgebildet. Einerseits werden Drogen als Luxusgut gehandelt, das sich die Kartellmitglieder durch ihren finanziellen Wohlstand leisten können und lediglich zu bestimmten Anlässen kontrolliert konsumieren. Andererseits besteht auch die Beschreibung der Drogen als reines Suchtmittel, welches das Leben so gut wie aller *barrio*-Bewohner kontrolliert, sie wie ein Krankheitserreger heimsucht und eine Epidemie der Abhängigkeit auslöst.

Die erste Darstellungsweise findet sich in »Popcorn« von Big Los ft. Beni Blanco. Der Song berichtet von einem Protagonisten, der *popcorn* (siehe zu einer Definition von *popcorn* das zweite Kapitel) vertreibt, aber privat *OG Kush*, eine andere Marihuana-Sorte, konsumiert:

Más popcorn que un cine
 OG Kush en su aliento
 Puros carros del año
 El vato trae talento

[Mehr Popcorn als ein Kino
 OG Kush im Atem
 Nur brandneue Autos
 Der Junge hat Talent]

OG Kush ist laut Big Los im Vergleich zu *popcorn* eine qualitativ höherwertige Art von Marihuana. Der Songprotagonist vertreibt *popcorn* in großen Mengen, metaphorisch wird ihm der Besitz von *más popcorn que un cine* zugeschrieben. Hier wird der Vergleich zum Popcorn hergestellt, das im Kino sowohl an Erwachsene als auch an Kinder verkauft wird, was einer Abwertung beziehungsweise Verharmlosung der Droge gleichkommt. Die Tatsache, dass der Protagonist während des Verkaufs der minderwertigen Marihuana-Sorte selbst die höherwertige konsumiert, drückt aus, dass er sich des Qualitätsunterschieds bewusst ist und die bessere Sorte frei wählen und finanzieren kann. Seine finanzielle Liquidität wird durch seinen Besitz der brandneuen Autos weiter bewiesen und es wird ihm Talent zugesprochen, wobei der Hörer mutmaßen kann, dass es sich dabei um besonderes Verkaufsgeschick handelt. Der Drogenkonsum wird also als eine Begleiterscheinung von Talent und materiellem Besitz präsentiert. Auch in »Nacido Bandido« von Nektar MB wird der Konsum von Marihuana als prestigeträchtig dargestellt:

Con un charro de weed
 Se la pasa a toda madre²
 Vigilando por ahí

[...] Prefiere feliz
 Fumarse su marihuana
 Como locomotora
 Llena de humo
 La patrulla tiene fama

2 Laut *AsíHablamos* ist *a toda madre* ein Ausdruck, der in der mexikanischen Jugendsprache synonym mit »genial, divertido, estupendo [genial, lustig, super]« (vgl. 2020) verwendet wird.

[Mit einem Joint
 Hat er die Zeit seines Lebens
 Passt da draußen auf

[...] Er ist lieber glücklich
 Raucht sein Gras
 Wie eine Lokomotive
 Voller Rauch
 Die Patrouille hat einen Ruf]

Der Protagonist ist offensichtlich ein Späher des Kartells, der die Straßen überwacht. Es gibt zwei Hinweise darauf, dass er Spaß bei der Arbeit empfindet (*se la pasa a toda madre; feliz* [er hat eine super Zeit; glücklich]), weil er währenddessen Marihuana konsumiert. Die Droge wird sowohl mit dem standardsprachlichen Substantiv *marihuana* als auch mit dem substandard-sprachlichen *charro*³ *de weed* bezeichnet. Wiederum beweist der Songprotagonist beziehungsweise der Rapper Kenntnisse des Drogenjargons. Der Späher wird metaphorisch mit einer Lokomotive voller Qualm verglichen, die in den Straßen bekannt ist. Möglicherweise wird die Lokomotive nicht nur wegen des Qualms als Bild gewählt, sondern auch, weil sie laute Fahrgeräusche produziert und deshalb nicht zu überhören und übersehen ist, wenn sie sich nähert. Der Drogenkonsum wird somit mit einer beeindruckenden Präsenz verknüpft. In beiden Songs wird der Marihuana-Konsum als optional, kontrolliert und prestigereich charakterisiert.

In »Yo No Soy Millonario« von Blunt De Cali werden Drogen des Weiteren als Mittel beschrieben, mit dem die männlichen Protagonisten Frauen verführen:

Le doy un puño de mota
 Porque ya no quieren rosas
 Yo te pinto un arcoíris
 Para que na' más de rosa

[Ich gebe ihr eine Handvoll Gras
 Weil sie keine Rosen mehr wollen

3 *Charro* wird in der mexikanischen Umgangssprache für »Joint« verwendet (vgl. Cruz Pérez, *Chilango* 2015).

Ich male dir einen Regenbogen
 Schluss mit rosa Rosen]

Bereits in der griechischen Mythologie wurde die Rose symbolisch der Aphrodite geweiht und in der christlichen Ikonografie symbolisiert sie Maria. In diesem Song wird das Symbol durch eine Hand voll Marihuana (*un puño de mota*) ersetzt. Die Farbe Rosa stimmt im Spanischen morphologisch und phonologisch mit dem Wort für Rose überein, weshalb der Protagonist einer imaginären Frau einen ganzen Regenbogen statt der Farbe Rosa anbietet. Das Geschenk einer beträchtlichen Menge Marihuana statt Rosen wird also als Steigerung wahrgenommen. Stets wird der Drogenkonsum in Verbindung mit Personen, die für das Kartell arbeiten, als etwas Positives und Respektables dargestellt, niemals benennen die Rapper jedoch die Abhängigkeit der Mitglieder des organisierten Verbrechens.

Im Gegenteil dazu wird in »Sicario« von J1 El Diamante, wie bereits im vierten Kapitel festgestellt wurde, die Drogenabhängigkeit als ein für die *barrio*-Bewohner typisches Merkmal vorgestellt, was die zweite Darstellungsweise des Drogenkonsums im Narco-Rap markiert. Der Familienvater ist *atrapado en la adicción*, also wie ein in einer Falle gefangenes Tier der Drogensucht ausgeliefert, während der Sohn ebenfalls bereits mit elf Jahren von seiner Mutter beim Konsumieren von Drogen ertappt wird:

Empezó a descuidarlo
 Y solo dejarlo
 Y a los once años
 Lo encontró drogado
 Sentado en el sofá
 Con otros tres amigos

[Sie fing an, ihn zu vernachlässigen
 Ihn allein zu lassen
 Und mit elf Jahren
 Fand sie ihn im Rausch
 Auf dem Sofa
 Mit drei weiteren Freunden]

Weil die Mutter ihren Sohn aus den Augen lässt, beginnen er und drei weitere Kinder, Drogen zu nehmen. Die Tatsache, dass dies im Wohnzimmer des Elternhauses stattfindet, ist ein Hinweis darauf, dass nicht einmal die Privat-

räume der *barrio*-Bewohner von der Droge als Suchtmittel verschont bleiben, während die Mitglieder des organisierten Verbrechens die Drogen als Luxusgut in öffentlichen Räumen nehmen. Der Junge, um den es in »Sicario« geht, schließt sich bekanntlich später dem organisierten Verbrechen an, doch seine Abhängigkeit wird in diesem Zusammenhang nicht mehr thematisiert.

Der Drogengebrauch der Mitglieder des organisierten Verbrechens wird stets als Statussymbol präsentiert, das Teil ihres dekadenten Lebensstils ist und mit dem sie neben teuren Fahrzeugen und Schmuck ihren Reichtum zur Schau stellen. Die Konsumenten haben also die Kontrolle über die Drogen und nutzen sie als Ressource für ihre Selbstdarstellung und ihr Freizeitvergnügen. Im klaren Gegensatz dazu steht die Abhängigkeit der mittellosen *barrio*-Bewohner, die durch den Drogengebrauch ihr hartes Leben erträglicher machen. In diesem Fall kontrollieren die Drogen die Konsumenten, die sich nicht dagegen wehren können und einen Kontrollverlust erleiden. Sobald sie sich aber dem organisierten Verbrechen anschließen, wird ihre Sucht nicht mehr als solche bezeichnet, sondern verwandelt sich in ein luxuriöses Hobby. Durch diese duale Darstellung des Drogenkonsums wird ein Machtgefälle zwischen den Mitgliedern des organisierten Verbrechens und den »normalen« *barrio*-Bewohnern porträtiert. Erstere werden durch das gezielte Einsetzen des Drogengebrauchs als charakterstark und beherrscht präsentiert, Letztere sind Opfer der Drogenabhängigkeit, welche die andernfalls hoffnungslose Existenz im *barrio* begleitet.

5.1.3 Die Legitimierung und die Frage nach der Legalisierung der Drogen

Durch den Handel mit und den Konsum der Drogen wird die Frage der sozialen Legitimierung und sogar in wenigen Fällen der Legalisierung in den Songs aufgeworfen und reflektiert. Wie in den vorausgegangenen Analyseabschnitten erkennbar ist, wird der Konsum generell in allen Songs legitimiert; in keinem Fall werden Argumente dagegen vorgebracht oder wird vor etwaigen negativen Folgen gewarnt. Im Gegenteil wird der Drogengebrauch sogar als Alltagspraxis im *barrio* beschrieben und als solche nicht kritisch hinterfragt. Da sich die thematischen Inhalte des Narco-Rap in der Regel ohnehin im illegalen Milieu bewegen, wird die Illegalität des Drogenkonsums in den meisten Songs nicht kommentiert. Der Song »Saca El Joint« von Big Los ft. 5050 nimmt jedoch unter den Songs eine Sonderstellung ein. Er weist auf

die Illegalität der Drogen in Mexiko hin und wirft die Frage einer möglichen Legalisierung von Marihuana auf:

Desde que te conozco ya nunca ando erizo
 Me volví bien grifo
 Qué chingos⁴ me agüito,⁵ a huevo⁶

Y es que fumar esto no debe ser delito
 Ya somos un chingo
 Al cannabis adictos, saca el joint

[Seit ich dich traf, bin ich nicht mehr aggro
 Ich bin ein Kiffer geworden
 Was reg ich mich auf, alles umsonst

Und das Rauchen sollte kein Verbrechen sein
 Es gibt schon so viele von uns
 Ich bin ein Cannabis-Süchtiger, hol' den Joint raus]

Die erste Strophe zeigt die Vorteile des Marihuana-Konsums für die Verbraucher auf. Die Droge wird im Song personifiziert und in der zweiten Person direkt angesprochen. Es wird damit die Assoziation einer Freundschaft oder gar einer Liebesbeziehung zwischen dem Protagonisten und der Droge geweckt. Er gibt zu, dass er abhängig (*bien grifo*) ist, und drückt seine fehlende Bereitschaft zum Verzicht auf die Droge aus, der zur Folge hätte, dass er sich unnötigerweise traurig fühlte. Die zweite Strophe ist ein Appell zur Legalisierung von Marihuana. Der Protagonist fordert explizit, dass das Rauchen keine Straftat sein sollte, und begründet dies mit der steigenden Zahl von Cannabis-Abhängigen. Durch die Verwendung der ersten Person Plural bezieht er sich selbst in die Gruppe der Abhängigen mit ein. Im Gegensatz zu

4 Der Ausruf *qué chingos* kann in diesem Zusammenhang als »warum zum Teufel« verstanden werden. Das Verb *chingar(se)* wird in Mexiko in zahlreichen unterschiedlichen Kontexten genutzt (vgl. RAE [DLE] 2020) und kann beispielsweise mit »sich verpissen«/»sich betrinken«/»versagen«/»kaputtgehen« übersetzt werden.

5 *Agüitarse* bedeutet im mexikanischen Spanisch »entristecerse [traurig werden]« (RAE [DLE] 2020).

6 *A huevo* wird in der mexikanischen Umgangssprache affirmativ im Sinne von »claro/seguo que sí [klar, natürlich]« (AsiHablamos 2020) verwendet.

den anderen Songs wird in »Saca El Joint« nicht deutlich, ob der Protagonist *barrio*-Bewohner oder Kartellmitglied ist und welche Personengruppe er als Abhängige bezeichnet. Der Song hebt sich von den anderen dadurch ab, dass in ihm das Adjektiv *adicto* [süchtig] verwendet, also nicht von der Sucht abgelenkt, sondern sie gezielt angesprochen wird, um ihr eine positive Konnotation zu verleihen. Die letzte Zeile endet mit einem Imperativ und der direkten Aufforderung zum Marihuana-Rauchen. Mit diesem Plädoyer für die Legalisierung von Marihuana beweist der Protagonist seine Kenntnis unterschiedlicher Marihuana-Arten (*OG Kush es lo mejor* [OG-Kush ist das Beste]) und gibt sich als Insider der Drogenszene zu erkennen. Außerdem führt er an, dass er seinen Song wie Bob Marley unter dem Einfluss von Marihuana komponierte:

La weed
No la separo de mí
En su efecto la escribí
Como lo hacía Bob Marley

[...] A la mota
No deberían de temerle
Si esa loca a todos los locos
tranquilizados nos tiene

[Das Gras
Ich trenne es nicht von mir
In seiner Wirkung schrieb ich das Lied
Wie Bob Marley es einst tat

[...] Vor dem Gras
Sollten wir keine Angst haben
Weil dieses verrückte Zeug
Alle Verrückten unter Kontrolle bringt]

Der Protagonist verwendet Bob Marley als Autoritätsfigur, um zu beweisen, dass sich Marihuana positiv auf die Kreativität der Konsumenten auswirkt. Außerdem beschreibt er die Vorteile, die sich für ihre soziale Umgebung ergäben. Der Protagonist ruft dazu auf, die Angst vor der Droge abzulegen, weil sie auf die »Verrückten« einen beruhigenden Effekt habe. Die Gesamtaus-

sage des Songs kann folgendermaßen zusammengefasst werden: Wäre der Marihuana-Konsum in Mexiko legal, gäbe es weniger soziale Probleme, da die Droge die Konsumenten beruhigt und ihre Aggressionen zügelt. Unter den Narco-Rap-Songs ist der inhaltliche Schwerpunkt von »Saca El Joint« allerdings ein absoluter Ausnahmefall.

5.1.4 Die visuelle Darstellung von Drogenhandel und -konsum

Obwohl die Drogen thematisch die Songtexte dominieren, werden sie in den Videos visuell selten repräsentiert und in der Regel nur angedeutet. In der Bildkompilation zu »Reynosa La Maldosa« findet sich eine visuelle Anspielung auf den Handel von Kokain, dargestellt durch drei durchsichtige, mit weißem Pulver gefüllte Tütchen, die auf einem Stapel von US-Dollarscheinen liegen. Die komplexen Transaktionen, die der Drogenhandel umfasst, werden allerdings in keinem der analysierten Videos dargestellt. Es finden sich lediglich Bilder sowohl von Drogen als auch von großen Geldmengen, deren Zusammengehörigkeit zwar suggeriert, aber nicht offenkundig hergestellt wird. Der Drogenkonsum wird in den Videos ebenfalls immer nur indirekt dargestellt. Lediglich in »Popcorn« von Big Los ft. Beni Blanco und »Yo No Soy Millonario« von Blunt De Cali sieht man die Rapper jeweils beim Rauchen von Zigaretten, was zwar die Assoziation des Marihuana-Konsums erweckt, aber durchaus auch durch das Rauchen normalen Tabaks darstellen könnte. Da sich der Text von »Popcorn« offenkundig auf den Drogenhandel und -konsum bezieht, ist die Darstellung von Papiertüten mit der Aufschrift *Fresh Popcorn* eine weitere Anspielung auf den Marihuana-Konsum. Bei genauer Betrachtung erkennt man in den Popcorn-Tüten grüne Kügelchen, bei denen es sich tatsächlich um gepresstes Marihuana, aber auch zu Darstellungszwecken um ein ähnlich aussehendes Substitut handeln kann. Zum Song »Saca El Joint« gibt es kein Musikvideo, sondern nur ein einziges Bild eines Haufens von Marihuana-Zigaretten.

Es lässt sich zusammenfassen, dass die visuelle Repräsentation des Drogenhandels und Drogengebrauchs im Vergleich zu den Texten deutlich eingeschränkter stattfindet. Die Rapper nutzen Requisiten, die den Drogen ähneln oder die zumindest nicht eindeutig als Drogen identifizierbar sind. Dies schützt sie als Personen vor Konflikten mit dem mexikanischen Gesetz, da sie offiziell schließlich nur im Auftrag der Drogenkartelle rappen und nicht offenkundig selbst deren Ideologie vertreten oder in illegale Geschäfte verwickelt sind.

Das Thema Drogen ist in den Texten des Narco-Rap omnipräsent, wodurch von den Grenzstädten ein Bild gezeichnet wird, demzufolge das Leben durch die Drogen bestimmt ist, entweder durch den Handel oder den Konsum des Luxusguts oder Suchtmittels. In keinem Song wird gegen den Drogenkonsum protestiert, vielmehr wird er als fester Bestandteil des Stadtlebens präsentiert, dem sich niemand entziehen kann. Wie einleitend erwähnt, stimmt dieses Imaginarium in gewisser Hinsicht mit der Realität überein: De facto sind die Grenzstädte in Tamaulipas Hochburgen der Kartelle, weshalb die Kartellaktivität bezüglich des Drogenhandels dort deutlich höher ist als in anderen mexikanischen Staaten (siehe das zweite Kapitel für detaillierte Hintergrundinformationen). Außerdem ist der Drogenkonsum, wie zu Anfang dieses Kapitels belegt wurde, in ganz Mexiko seit Beginn des Drogenkriegs gestiegen. Dennoch liegt Tamaulipas im Bundesdurchschnitt weit hinter anderen Staaten und der Konsum ist dort zwischen 2008 und 2016 nicht angestiegen, was im Narco-Rap eher gegenteilig dargestellt wird. Durch diese Strategie wird von den Auftraggebern der Songs das Bild von der Allmacht der Drogen heraufbeschworen.

5.2 Der Drogenkrieg aus der Sicht des organisierten Verbrechens

Wie bereits im zweiten Kapitel ausführlich erläutert wurde, befinden sich die mexikanischen Städte an der US-amerikanischen Grenze in einem bewaffneten Konflikt, der von der mexikanischen Regierung und von nationalen und internationalen Medien als *guerra contra el narco(tráfico)* [Krieg gegen den Drogenhandel] bezeichnet wird. Brutale Auseinandersetzungen, Entführungen und Morde von Seiten der Kartelle sind in den Grenzstädten an der Tagesordnung. Das Heidelberger Institut für Internationale Konfliktforschung teilt alle Konflikte weltweit in seinem jährlichen Bericht »Conflict Barometer« in fünf Konfliktstufen ein, von *dispute* bis hin zu *war*. Für diese Einteilung wird die Intensität der Dimensionen *means* und *consequences* bestimmt: »The dimension of means encompasses the use of weapons and personnel, the dimension of consequences the number of casualties, destruction, and refugees/internally displaced persons« (2019: 9). Der Konflikt in Mexiko wird im Jahr 2018 der höchsten Stufe *war* zugeteilt:

»In Mexico, the government continued its strategy to target drug cartels' leading figures, contributing to increased fragmentation of cartels and

heavy fights over local predominance. Thus, America's only war between drug cartels, vigilante groups, and the Mexican government continued. Mexico's homicide rate hit a new high in 2018, making it the deadliest year on record.» (Heidelberger Institut für Internationale Konfliktforschung 2019: 102)

Unter allen vom Drogenkrieg betroffenen Bundesstaaten Mexikos wird Tamaulipas im Bericht außerdem als »hotspot of violence« (ebd.: 115) benannt, wobei besonders die Stadt Reynosa als Ort blutiger Auseinandersetzungen in Verbindung mit dem Golf-Kartell erwähnt wird. Es ist bei grober Betrachtung der Songtexte sofort erkennbar, dass Kampf und Gewalt zu den thematischen Hauptpfeilern des Musikstils aus der Hochburg des Golf-Kartells gehören. Dieser Analyseabschnitt beschäftigt sich mit der Repräsentation des Drogenkriegs mit seinen unterschiedlichen Antagonismen und untersucht, wie der Einsatz von Gewalt und Waffen im Narco-Rap bewertet wird.

5.2.1 Kriegsrhetorik: Von *soldados* und *topones*

Das Thema Krieg wird sprachlich in vielen Songs so oft aufgegriffen, dass die Rapper eine auf die mexikanische Situation zugeschnittene Rhetorik entwickelt haben. Dabei wird jedoch im Gegensatz zu den Medien und der Regierung nicht von *guerra contra el narco(tráfico)*, sondern nur von *guerra* gesprochen, wodurch deutlich wird, dass der Konflikt im Narco-Rap aus der Perspektive der Kartelle geschildert wird. Der Song »Comandante Fili« von 5050 ft. Nektar MB beginnt mit der Feststellung *hay guerra en la calle* [auf der Straße herrscht Krieg], die auf den Zustand in den Grenzstädten hinweist. Wie im vierten Kapitel festgestellt wurde, wird der Krieg tatsächlich in *la calle* ausgetragen. In »Soy Un Elemento Preparado« von Lirik Dog deutet die Aussage *patrullo por la frontera, zona de guerra* [ich patrouilliere an der Grenze, in der Kriegszone] ebenfalls auf den Kriegszustand hin. Der Rapper erklärt das gesamte Grenzgebiet zur Kriegszone und bedient sich mit dem Verb *patrullar* ebenfalls des Kriegsvokabulars. Die Kämpfe, die in diesem Krieg ausgetragen werden, werden in den Songs *topones* genannt, wie beispielsweise in »Comandante Pollo Ciclón« von 5050 (*si hay un topón, pagarán lo que causaron* [wenn es einen Kampf gibt, werden sie für das bezahlen, was sie verursacht haben]). Laut RAE beschreibt *topón* das schwungvolle Aufeinandertreffen zweier Elemente (»golpe o choque contra alguien o algo [Zusammenstoß mit etwas]«, RAE [DA] 2020) und verleiht den Auseinandersetzungen eine beinahe spiele-

risch anmutende Konnotation, indem die Assoziation des Kampfes und die dadurch verursachten Verletzungen ausgeblendet werden.

Die Mitglieder und Kämpfer des organisierten Verbrechens werden in vielen Songs als *guerreros* oder *soldados* bezeichnet, was ihrer Position einen ehrenhaften Anklang verleihen soll. Die Tatsache, dass Bezeichnungen aus dem Militär verwendet werden, zeigt an, dass sich die Kartelle für ebenbürtig mit dem mexikanischen Militär halten. Gestorbene Kartellmitglieder werden wie Kriegshelden als *caídos* [Gefallene] bezeichnet, mit einem Begriff also, der sich in der Militärsprache für im Kampf gestorbene Soldaten etabliert hat. Der Song »Hasta La Última Descarga« ist ein Nachruf auf ein Kartellmitglied, das im Kampf starb, was sich bereits im Titel des Songs widerspiegelt.

Cartucho les detonó y lo sorprendió la muerte
Con varios impactos dejó este mundo pa' siempre
Caído del cartel, siempre detonando el AK
El que aquel en vida era apodado »la vaca«
Con toda su estaca fue hacia el último topón
Cayeron en batalla en aquella persecución

[Die Patrone detonierte und er wurde vom Tod überrascht
Mit mehreren Einschüssen verließ er diese Welt für immer
Gefallen vom Kartell, immer die Kalaschnikow im Anschlag
Der, der im Leben den Spitznamen »la vaca« trug
Mit seinem ganzen Gefolge ging er in das letzte Gemetzel
Sie fielen im Kampf bei der Verfolgung]

Der Protagonist mit dem Decknamen *La Vaca* [die Kuh] wird wie ein Held gefeiert, der bleibende Eindrücke innerhalb des Kartells hinterließ. Er wird als *caído del cartel*, also wie ein gefallener Soldat aus einem Heer beschrieben, was dem Kartell den Status einer militärischen Organisation verleiht. Des Weiteren wird in dieser Strophe die *estaca* beschrieben, das Sicherheitsgefolge eines hochrangigen Kartellmitglieds (vgl. Otero, *El Universal* 2007), das offensichtlich gemeinsam mit ihm in einem Kampf ums Leben kam. Die letzte Zeile wiederholt das Bild der gefallenen Soldaten, diesmal mit dem Zusatz *cayeron en batalla* [sie fielen im Kampf]. Die Auslassung des Artikels von *batalla* markiert einen weiteren militärisch verwendeten Begriff. Dieselbe Militärrhetorik wird in »Comandante Fili« von 5050 ft. Nektar MB verwendet. Durch die Zeile *respeto a los caídos, vivirán eternamente* [Respekt für die Gefallenen, die

werden ewig leben] wird betont, dass die »gefallenen Soldaten« des Kartells Helden sind, die über ihren Tod hinaus verehrt werden und die Erinnerung an sie weiterleben wird. Die Erlangung des Status eines Kartellkämpfers wirkt durch diese Belobigung besonders erstrebenswert.

In einigen Songs werden die Kämpfer des Kartells näher charakterisiert, sodass sich der Hörer ein Bild von ihrer optischen Erscheinung machen kann. Sie fahren in Konvoys von *camionetas* oder *trocas*, also Geländewagen, durch die Straßen. Crazy Family beschreiben in »Comando X CDG« mit der Zeile *en caravana sale la banda en troca blindada* [in einer Karawane fährt die Gang in *trocas blindadas* aus] die Konvoys des Golf-Kartells. Eine *troca blindada* ist ein modifiziertes Fahrzeug, wozu sich in einem Forum folgende Erklärung findet (der Kommentar wurde zum besseren Verständnis sprachlich überarbeitet):

»Troca significa que es una camioneta, y blindada que es a prueba de balas, por lo tanto, es una camioneta modificada con una carrocería hecha con placas de acero que resisten los impactos de balas. Existen diferentes tipos de blindajes con diferente grado de seguridad.

[*Troca* bedeutet, dass es sich um einen Pickup-Truck handelt, und *blindado* bedeutet kugelsicher, also ist es ein modifizierter Pickup-Truck mit einer Karosserie aus Stahlplatten, die Kugeln abhalten. Es gibt verschiedene Arten von Panzerungen mit unterschiedlichen Sicherheitsgraden.]« (tercio 1, *Yahoo! Answers* 2009)

Die Fahrzeuge der Kartellmitglieder sind also so bearbeitet, dass sie möglichst schussicher und für die Konfrontation mit verfeindeten Gruppen präpariert sind. Sie gleichen damit den Militärfahrzeugen, in denen die mexikanischen Soldaten patrouillieren. In »Comando X CDG« von Crazy Family wird außerdem die Kleidung der Kartellmitglieder als Uniform präsentiert: *bien encapuchados y vestidos de negro* [gut vermummt und in schwarz gekleidet]. Neben Assoziationen wie Tod und Trauer wird die Farbe Schwarz laut Harald Haarmann mit Angst und dunkler Macht verbunden:

»Die Horrorvisionen, die sich mit dem ›Schwarzen‹ assoziieren, haben sich in den abstrusesten Motiven artikuliert, und die Horror-Symbolik hat den Menschen bis in die Moderne begleitet. Schwarz als Farbe der urgewaltigen Macht des Bösen, des Satans, finden wir in der religiösen Kunst (Rachleff 1993: 53f.), beispielsweise in dem Gemälde *Il giudizio universale* (›Das jüngste Gericht‹) von Fra Angelico (1395-1455). Dort ist der ›Chef-Teufel‹ als bösiarti-

ges, Menschen zerstückelndes schwarzes Monster dargestellt.« (Haarmann 2005: 77)

Diese »Uniform« stellt einen Gegenpol zu den offiziellen mexikanischen Staatsorganen dar, deren Uniformen grün beziehungsweise blau sind. Durch eine einheitliche Kleidung stellen die Mitglieder einen weiteren Faktor her, der den Zusammenhalt innerhalb ihrer kämpferischen Mission suggeriert.

Das Lexikon, das in den Songs verwendet wird, stammt aus der Kriegsrhetorik und wird mit besonderen Ausdrücken aus der Substandardsprache des mexikanischen Drogenmilieus vervollständigt. Die Songs beschreiben das imposante Auftreten der Kartellmitglieder in den Straßen und kultivieren eine Assoziation des Bösen und der dunklen Macht. Die Teilnahme an den Kämpfen des Kartells wird als besonders ehrenhaft dargestellt.

5.2.2 *Azules, verdes und el gobierno gegen die Kartelle*

Im mexikanischen Drogenkrieg besteht einerseits der Antagonismus der Regierung und der Kartelle und andererseits derjenige unter den Kartellen selbst beziehungsweise zwischen den verfeindeten Untergruppen. Diese unterschiedlichen Fronten werden jedoch nicht gleichermaßen in den Songs repräsentiert. Das in den Songs am ausführlichsten charakterisierte Feindbild sind die Regierung beziehungsweise repräsentativ das Militär sowie die *Policía Federal*. Es ist offensichtlich, dass der schwerwiegendste Konflikt zwischen dem Staat und dem organisierten Verbrechen besteht. In mehreren Songs wird *el gobierno* direkt angesprochen, wie beispielsweise in »Comandante Fili« von 5050 ft. Nektar MB:

Miembro del cartel
 Con honores graduado
 Ni el gobierno mentado
 Hará que se retire
 Del crimen organizado

[Mitglied des Kartells
 Abschluss mit Auszeichnung
 Nicht einmal die gelobte Regierung
 Wird ihn in den Ruhestand versetzen
 Vom organisierten Verbrechen]

Das Kartellmitglied und die Regierung werden in diesem Song als Gegner präsentiert und beiden Parteien werden bestimmte Attribute zugeschrieben. *Comandante Fili* wird zugesprochen, einen Studienabschluss mit Bestnote erlangt zu haben. Diese Aussage ist jedoch vor dem Hintergrund, dass in der vorhergehenden Zeile seine Kartellmitgliedschaft erwähnt wird, zweideutig: Die Information über den Studienabschluss stellt eine Art Spott dem staatlichen Bildungssystem gegenüber dar, denn die »Auszeichnung« wurde nicht von einer Universität, sondern als Anerkennung für besondere Verdienste innerhalb des Kartells von ebendiesem verliehen. Die Regierung wird im Gegensatz zum hochgelobten *Comandante Fili* mit dem Adjektiv *mentado* bedacht, das wiederum zwei verschiedene Interpretationen zulässt. Das Wörterbuch der RAE gibt als einzige Bedeutung »que tiene fama o nombre, célebre [berühmt, renommiert]« (RAE [DLE] 2020) an, was eine positive Bewertung der Regierung darstellen würde. Wahrscheinlicher ist die Erklärung, dass *mentado* in der mexikanischen Umgangssprache als Synonym für »desgraciado [unsympathisch, unangenehm]« oder »chingado«⁷ verwendet wird, wie ein Rapper der Autorin im Gespräch mitteilt. Demnach würde durch die substanzsprachliche Verwendung des Adjektivs eine Abwertung der Regierung durchgeführt werden. Diese Vermutung wird dadurch bestärkt, dass die letzten zwei Zeilen aussagen, dass der *comandante* noch nicht einmal durch den Zwang der Regierung vom organisierten Verbrechen zurücktreten würde.

In »El Toko De Reynosa« von 5050 wird mit der Charakterisierung *en contra del gobierno, bien listo pa'l topón* [gegen die Regierung, bereit für den Kampf] eine unmissverständliche Kampfansage an die Regierung gemacht, mit der das Kartell eine Konfrontation offensichtlich nicht scheut. Diese Art von Kampfansagen finden sich häufig in den Songs, sie richten sich jedoch statt an die Regierung meist an *los azules* [die Blauen], also die *Policía Federal*, und an *los verdes* [die Grünen], das Militär. In »La Guardia« von K-Flow erklärt der Protagonist seine Überlegenheit *los verdes* gegenüber:

Me apuntan los de verde
 Pero a mí no se me escapan
 Yo conozco la ciudad
 Como si yo hubiera hecho el mapa

7 Als Substantiv ist *chingado* laut RAE eine »persona despreciable [verachtenswerte Person]« (Diccionario del español de México 2020).

[Ich bin im Visier der Grünen
 Aber sie entkommen mir nicht
 Ich kenne die Stadt
 Als ob ich den Stadtplan gemacht hätte]

Der Protagonist bezeichnet die Soldaten, die ihn verfolgen, verspottend als *los de verde* [die in Grün]. Er stellt hyperbolisch seinen Vorteil heraus, dass er die Stadt (hier wiederum stellvertretend für den *barrio*) so gut kennt, als habe er den Stadtplan selbst entworfen. In Anbetracht dessen, dass die Kartellmitglieder meist selbst aus den *barrios* stammen und wegen ihrer Ortskenntnis besonders gut als Späher und Informanten in Frage kommen, entspricht diese Aussage einer Tatsache, die für das Militär oft ein Problem darstellt. Wegen der guten Ortskenntnis der Handlanger des Kartells haben die Soldaten ihnen gegenüber oft Nachteile bei Razzien und Verfolgungsjagden, wie der Autor Romain Le Cour Grandmaison beschreibt, der über mehrere Jahre Feldforschungserfahrung in Mexiko mit dem Themenschwerpunkt des organisierten Verbrechens verfügt (vgl. 2018).

In »Comandante 40« rappt 5050 über den Sieg eines Kartellmitglieds in einem Kampf gegen *los verdes*:

En muchos enfrentamientos verdes ha dejado regados
 Allá por Sierra Fox también la anduvo rifando
 Se topan con la contra y granadazo y bazucazo
 Ahí se hizo el escenario como el que hay en Iraq
 Dándole duro y macizo, el grupo Escorpión fue a matar

[Bei vielen Zusammenstößen hinterließ er ein Blutbad von Grünen
 Dort in Sierra Fox und war er auch unterwegs
 Sie stoßen auf den Feind mit Granaten und Panzerfäusten
 Es war ein Szenario wie im Irak
 Es ging hart zur Sache, die Gruppe *Escorpión* ging auf die Jagd]

Die Metapher in der ersten Zeile provoziert die Vorstellung eines Kampfes, nach dem die Leichen der Soldaten am Boden verteilt liegen. Die einzelnen Soldaten, die in den Gefechten ums Leben kommen, werden im Song nur auf ihre grüne Uniform reduziert und somit entmenschlicht. Mit Sierra Fox wird ein Ort in San Fernando angesprochen, der rund 150 Kilometer südlich der Grenze liegt. Mit dieser Ortsangabe wird das große Ausmaß des Tätigkeitsbereichs des Comandante markiert. Bei dem Suffix *-azo*, das in der dritten

Zeile doppelt verwendet wird (*granadazo y bazucazo*), handelt es sich um ein Augmentativsuffix, das eine Steigerung der bewaffneten Angriffe mit Granaten und Bazookas darstellt. Des Weiteren wird das Suffix im Spanischen zur Bezeichnung von Schüssen, Schlägen und Explosionen verwendet. Einerseits wird durch seine Verwendung ausgedrückt, dass die Konfrontation des Militärs mit der Gruppe des Kartells besonders hart war, andererseits wird ein darauffolgender Vergleich mit dem Irakkrieg eingeleitet. Die Folgen des Kampfes des Kartells gegen das mexikanische Militär werden in dieser Zeile gleichgesetzt mit dem Militärschlag der USA, der im Jahr 2003 mit der Bombardierung Bagdads begann und mit dem Sturz des Diktators Saddam Hussein endete. Dieser Vergleich wird gezogen, um zu belegen, dass das Kartell beziehungsweise die Untergruppe *Los Escorpiones* ernstzunehmende Kriegsgegner sind, die laut eigener Einschätzung dazu imstande sind, die mexikanischen Staatsorgane zu bezwingen. Die letzte Zeile spannt den Bogen zur ersten, sodass die toten Soldaten im Song bildlich den selbsternannten Siegern der Konfrontation, *Los Escorpiones*, gegenüberstehen. Die gesamte Strophe dient zur Einschüchterung und Warnung des Militärs und propagiert eine Überlegenheit des Kartells.

Ein Aspekt, der die Lösung des mexikanischen Konflikts gravierend erschwert, wird in »Comandante Metro 3« von Cano & Blunt angesprochen. Es handelt sich dabei um die Kooperation zwischen einzelnen Mitgliedern von Regierungsorganen und den Kartellen beziehungsweise um die Desertion von Soldaten des mexikanischen Militärs hin zu den Kartellen:

Era del gobierno
 Ahora es de la banda
 Tiene un chingo de gente
 Que donde quiera manda

[Er war bei der Regierung
 Jetzt ist er in der Gang
 Er hat einen Haufen von Leuten
 Die er hinschickt er, wo immer er will]

Der Protagonist mit dem Decknamen *Metro 3*, der in der Kartellhierarchie eine hohe Position besetzt, arbeitete laut dem Song ohne die Nennung einer konkreten Position vorher für die Regierung. Bei *Metro 3* handelt es sich um Samuel Flores Borrego, der vorher für die *Policía Judicial* in Reynosa tätig ge-

wesen war und danach den Drogenhandel in Reynosa und Miguel Alemán kontrolliert hatte, bevor 2011 seine Leiche in Reynosa gefunden wurde (vgl. *CBS News* 2011). Tatsächlich setzen sich die bewaffneten Gruppen der Kartelle nicht selten aus desertierten Soldaten und Polizisten zusammen, was teilweise für verwobene Seilschaften zwischen den beiden Fronten sorgt und der Regierung die Bekämpfung des organisierten Verbrechens erschwert. Diese Seilschaften finden auch ihren Ausdruck in der Korruption von Regierungsorganen durch das Kartell (siehe das zweite Kapitel für detaillierte Hintergrundinformationen). Kaum verwunderlich ist folglich der im Text genannte *chingo de gente* [Haufen von Leuten], der die Aktionen des *comandante* deckt und unterstützt. Die Korruption und damit die mangelhafte Standfestigkeit der Behörden wird in »Comandante Metro 3« ebenfalls thematisiert:

Siempre va al apoyo
 Cuando hay un topón
 Sean verdes o azules
 Se abren con el tostón⁸

[Er hilft immer
 Wenn es einen Kampf gibt
 Ob sie grün oder blau sind
 Sie sind für Schmiergeld zu haben]

Kommt es zu einer Auseinandersetzung, besticht der *comandante* das Militär oder die Polizei, weil viele Beamte laut dem Song korrupt sind. Die Grenzen zwischen den Kriegsfronten werden in den Songs als verschwommen und sich teilweise überlappend charakterisiert, was wegen der obengenannten Kooperationen durchaus eine realistische Darstellung des Drogenkriegs ist.

Ein Song, der die *verdes* vordergründig mit positiven Absichten adressiert, aber letztendlich auch zu ihrer Einschüchterung dient, ist »Para Los Verdes« von Lirik Dog. Der Song lobt die Soldaten der mexikanischen Marine und endet folgendermaßen:

Esos buenos bandos, de ustedes me despido
 Si yo los respeto, de ustedes lo mismo pido
 Lo mismo pido, si yo los respeto, que me respeten

8 *Tostón* wird in der Substandardsprache aus dem Drogenmilieu für »(Bestechungs-) Geld« verwendet (vgl. Flores 2013: 106).

Hey, a los marinos y los soldados que cumplen con su trabajo
 Como debe de ser, sin hacerle un mal a la ciudadanía

[Diese guten Leute, ich verabschiede mich von euch
 Wenn ich euch respektiere, verlange ich dasselbe von euch
 Dasselbe verlange ich, wenn ich euch respektiere, dass ihr mich respektiert
 Hey, an die Seestreitkräfte und die Soldaten, die ihren Job machen
 Wie es sein sollte, ohne den Bürgern zu schaden]

Der Protagonist zollt den Marinesoldaten seinen Respekt und verlangt im Gegenzug denselben Respekt von ihnen. Er adressiert diejenigen Soldaten, die ihre Arbeit verrichten, ohne den Bürgern Schaden zuzufügen. Die Natur dieses Schadens an den Bürgern wird nicht erläutert, doch es liegt nahe, dass die Kartellmitglieder sich selbst als »Bürger« bezeichnen, die vermeintlich zu Unrecht vom Militär bekämpft werden. Der Song suggeriert den Soldaten, sie sollten sich auf andere Tätigkeitsgebiete konzentrieren. Vermutlich werden die Marinesoldaten im Song als Vorbilder für andere Streitkräfte gehandelt, weil ihre Beteiligung am Drogenkrieg durch ihre Tätigkeit auf See nicht sofort ersichtlich wird. Dennoch wurde die mexikanische Marine im Jahr 2009 von der Regierung dazu aufgerufen, die Streitkräfte im Drogenkrieg zu unterstützen (vgl. *Reuters* 2009).

Während die Rivalität mit den Staatsorganen in vielen Songs detailliert kommentiert wird, wird mit den Konflikten zwischen unterschiedlichen Splittergruppen und mit gegnerischen Kartellen gänzlich anders verfahren. Trotz beinahe täglicher Auseinandersetzungen, in die das Militär und die Polizei nicht involviert sind, werden die weiteren Gegner nie klar identifiziert. Es ist lediglich in mehreren Songs von mysteriösen *contras* oder *enemigos* die Rede, wie beispielsweise in »Pistolero Del Golfo« von Familia Del Golfo (*pinches*⁹ *contras*, *pinche enemigo* [verdammte Gegner, verdammte Feinde]) und in »Comandante Fili« von 5050 ft. Nektar MB (*ráfagas solas van para todos los enemigos* [einzelne Salven treffen alle Gegner]). In allen Songs bleibt unklar, wer genau die *contras* und *enemigos* sind. Eine Erklärung dafür wäre, dass die Feindschaften beziehungsweise die Kooperationen zwischen Kartellen und deren Untergruppen einem ständigen Wechsel unterliegen, während die

9 Laut RAE wird *pinche* in der mexikanischen Umgangssprache als Synonym für »maldito [verdammte]« (RAE [DA] 2020) verwendet.

Feindschaft zur Regierung logischerweise immer bestehen bleibt. Möglicherweise will das organisierte Verbrechen allerdings auch durch diese Vagheit suggerieren, dass es als eine geschlossene Front der Regierung gegenübersteht, was aufgrund ständiger Kämpfe zwischen unterschiedlichen Kartellen nicht der Realität entspricht. Eine dritte mögliche Erklärung ist, dass das Auftrag gebende Kartell keine weiteren Feindschaften riskieren will und somit die bestehenden Konflikte mit anderen Vereinigungen verschweigt. Letzteres könnte auch zum Schutz der Rapper selbst dienen, die zwar für ein bestimmtes Kartell rappen, sich aber nicht durch ihre Songs gegen die unterschiedlichen Untergruppen des Kartells richten wollen.

Zusammenfassend lässt sich im Narco-Rap eine klare Haltung gegenüber der mexikanischen Regierung, dem Militär und der Polizei erkennen, die offen und mit zahlreichen Beschreibungen und Drohungen versehen kommuniziert wird. Rivalitäten gegen andere Kartelle beziehungsweise zwischen Untergruppen desselben Kartells werden hingegen an keiner Stelle thematisiert. Der Drogenkrieg wird im Narco-Rap also entgegen der Realität auf die Auseinandersetzungen zwischen Staat und organisiertem Verbrechen reduziert.

5.2.3 Die Brutalität und Gewaltkriminalität der Kartelle

Obwohl die Gewaltkriminalität, der die Grenzstädte täglich ausgesetzt sind, in den meisten Songs thematisiert wird, werden die Gräueltaten des Kartells und seine in Konfrontationen eingesetzte Waffenvielfalt nur selten explizit beschrieben. Unter den Songs sind unterschiedliche Grade bei der Charakterisierung von Gewalt erkennbar. Um dies zu veranschaulichen, werden im Folgenden Ausschnitte von »El Flaco Operativo« von Lirio Dog, »El Poder« von Cano & Blunt und »La Maleza« von K-Flow herangezogen.

In den meisten Songs bleibt es bei den im vorherigen Abschnitt analysierten Drohungen an die Feinde des Kartells, die als psychische Gewalt gedeutet werden können. In einigen Songs wird zusätzlich stellenweise auf physische Gewalt und Mord als Nebenthema Bezug genommen, wie in »El Poder« von Cano & Blunt:

Yo no he matado
A quien no se lo merece
Crecí en tierra de narcos
Hoy soy el jefe

[Ich habe niemanden getötet
 Der es nicht verdient hat
 Ich bin im Land der *narcos* aufgewachsen
 Heute bin ich der Chef]

In dieser Strophe wird erkennbar, dass der Protagonist ein Mörder ist, doch wird dies auf subtile Art und Weise formuliert. Hört man nur die erste Zeile, scheint es, als handle es sich um einen friedlichen Protagonisten, da er die Negation *no he matado* [ich habe nicht getötet] verwendet. Daraufhin wird in der zweiten Zeile jedoch durch eine doppelte Verneinung konkretisiert, dass er niemanden ermordet hat, der es seiner Ansicht nach nicht verdient habe. Die Gewalt ist im Song zwar präsent, fungiert aber nicht als zentrales Thema.

Im Gegensatz dazu werden in »El Flaco Operativo« und »La Maleza« Strategien in der expliziten und sehr plastischen Schilderung von Einzelheiten über physische Gewalt verfolgt. Die Verwendung von aggressiven, dynamischen Verben sorgt für eine kriegerische Grundstimmung. *Detonar*, *pelear* [explodieren, kämpfen] (»El Flaco Operativo«) werden gleichermaßen eingesetzt wie die Verben in der folgenden Strophe aus »La Maleza«:

Traigan el palo, pa' que nuestra gente les abra fuego
 Torturarlos en nuestros ranchos
 Para hacerlo en tres pasos
 Tablearlos, matarlos y después cocinarlos

[Bringt den Knüppel her, damit unsere Leute das Feuer auf sie eröffnen
 Foltert sie auf unseren Ranches
 So macht ihr es in drei Schritten
 Schlagt sie, tötet sie und kocht sie dann]

Diese Strophe ist aus dem gesamten Korpus diejenige, welche die detailliertesten Informationen über die äußerst brutalen Praktiken des Kartells preisgibt. Die Opfer des Kartells werden in *ranchos*, also weit abgelegenen Landhäusern, gefangen gehalten und gefoltert. Diese äußerst grausame, dreiteilige Folter wird in den nächsten zwei Zeilen detailliert erläutert. *Tablear* bedeutet das Schlagen einer gefesselten Person mit Holzbrettern (vgl. Turati, *Nieman Reports* 2017), wonach die Opfer getötet und daraufhin »gekocht« werden. *Cocinar* steht für das Zersetzen in Säure, das eine gängige Vorgehensweise des organisierten Verbrechens darstellt, um Leichen zu beseitigen und sie somit unauffindbar zu machen. Die für die Durchführung zuständigen Kartellmit-

glieder werden laut einem Bericht einer regionalen mexikanischen Zeitung zynischerweise als *pozoleros* bezeichnet, also als Köche des für die mexikanische Küche typischen Eintopfes *pozole* (vgl. *De Peso* 2019).

In vielen Songs finden sich außerdem Bezugnahmen auf die Waffenvielfalt, mit der das Kartell gegen seine Feinde operiert. In »El Flaco Operativo« ist mehrfach die Rede von *cuernos de chivo* oder im Diminutiv *cuernitos*, was die kartellinterne Bezeichnung für eine Kalaschnikow (AK 47) ist. In »La Maleza« werden die Waffentypen MP-60 und AR-15 benannt, bei denen es sich jeweils um ein Luftgewehr und ein Sturmgewehr handelt. In einigen Songs wird außerdem *la .38* erwähnt, wie beispielsweise in »Comandante Aguililla« von Cano & Blunt, die ein Patronenkaliber eines US-amerikanischen Revolvermodells bezeichnet. Nicht in allen Songs gibt es derartig detaillierte Informationen zur Gewaltkriminalität, doch wird sie stets thematisiert, wenn auch nur in einzelnen Zeilen. Durch die detaillierte Beschreibung von Gewaltakten und Waffentypen stellt der Narco-Rap in seiner Funktion als Propagandainstrument die Grausamkeit und Kaltblütigkeit des organisierten Verbrechens mit dem Zweck heraus, unter den Gegnern Angst zu schüren.

5.2.4 Die audiovisuelle Repräsentation des Drogenkriegs

Es gibt keinen weiteren thematischen Aspekt, der im Narco-Rap so frequent audiovisuell repräsentiert wird wie der Drogenkrieg. Im Gegensatz zum Thema Drogenhandel und Drogenkonsum werden die Auseinandersetzungen zwischen dem Militär und dem organisierten Verbrechen in den Videos deutlich weniger sensibel behandelt und die brutalen Texte mit ebenso brutalen Bildern unterlegt, bei denen es sich meist um Originalaufnahmen aus den Grenzstädten handelt. Das Video zu »Comandante Fili« besteht aus einer Kompilation von Fotos von Fahrzeugen und bewaffneten Kämpfern. Darunter sind nicht nur die Kämpfer des Kartells zu sehen, die in speziell präparierten Fahrzeugen, den *trocas blindadas*, sitzen, sondern ebenfalls die mexikanischen Polizisten und Soldaten in ihren jeweiligen Fahrzeugen. Alle Kämpfer und Soldaten sind auf den Bildern schwer bewaffnet. Der Eindruck, die Grenzstädte funktionierten als eine große Kampfarena, wird in diesem Video unterstützt. Es ist nicht klar, woher die im Video gezeigten Bilder stammen, jedoch lässt sich an Aufschriften wie *Policía Matamoros* auf den Fahrzeugen in einzelnen Fällen verifizieren, dass es sich tatsächlich um Originalaufnahmen aus den Grenzstädten handelt. Das Video zu »Comandante Aguililla« ist ähnlich aufgebaut, auch hier sieht man in einer Fotokompilati-

on Fahrzeugkarawanen und bewaffnete Kämpfer und Soldaten. Auf einigen Bildern werden auf dem Boden ausgebreitete Fundstücke wie Schutzwesten, Helme, Funkgeräte und Waffen gezeigt, die mit Schildern mit der Aufschrift »C.D.G.« gekennzeichnet sind. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um Funde nach Razzien der Polizei, was auf einem Bild ersichtlich wird, auf dem mehrere Schilder mit dem Akronym »SEDENA« des mexikanischen Verteidigungsministeriums (*Secretaría de la Defensa Nacional*) zu sehen sind. Gewehrsalven und Detonationsgeräusche im Hintergrund des Rap verstärken die Bilder an entsprechenden Stellen akustisch.

»Hasta La Última Descarga« von Lirik Dog wird ebenfalls von einer Bildkompilation begleitet, die im Vergleich zu den beiden anderen Kompilationen deutlich brutalere Bilder von den Verbrechen des Kartells zeigt. Bilder, die in Medienberichten zensiert würden, werden in diesem Video offen gezeigt. Es gibt zahlreiche derartige Narco-Rap-Videos, doch werden sie in der Regel schnell vom Plattformbetreiber YouTube mit folgendem Hinweis gelöscht: »Dieses Video wurde entfernt, weil es gegen die YouTube-Richtlinien zu gewalttätigen oder grausamen Inhalten verstößt.« Aus diesem Grund sei an dieser Stelle auch nicht weiter auf den Inhalt der Bilder eingegangen.

Während die Rapper für die visuelle Unterstützung ihrer Texte in der Regel auf oben beschriebene Originalfotos zurückgreifen, um zu belegen, dass es sich bei dem Drogenkrieg um die Realität in den Grenzstädten handelt, stellt »Un Malandro Sin Pena« von 5050 eine Ausnahme unter den Musikvideos dar. Normalerweise zeigen sich die Rapper lediglich in ihrer Funktion als Musiker, die über die Geschehnisse im Drogenkrieg berichten. 5050 schlüpft jedoch in seinem Musikvideo in die Rolle eines Kartellmitglieds und zeigt sich erst am Steuer eines Fahrzeugs mit einem Maschinengewehr in der Hand und später dabei, wie er mit weiteren Männern einen anderen Mann zu Boden drückt und ihm die Waffe an die Schläfe hält. Die nachgespielte Szene wirkt im Vergleich zu den Originalfotos eher harmlos und erzielt nicht denselben schockierenden Effekt, welcher normalerweise von den Rappern beziehungsweise den Produzenten der Videos erwünscht ist.

Im Narco-Rap entsteht der Eindruck, die Grenzstädte seien gänzlich vom Drogenkrieg eingenommen und die Straßen bis auf die Soldaten und Kämpfer des Militärs und des Kartells, die sich gegenseitig bekriegen, menschenleer. Der Einsatz von Gewalt wird teilweise mit sehr expliziten Worten geschildert, die von audiovisuellen Strategien unterstützt werden. Der Punkt, in dem sich die Erzählungen des Narco-Rap von offiziellen Medienberichten unterscheiden, ist die Bewertung der Gewalt. Während der Einsatz von

brutaler Gewalt im Narco-Rap als notwendig und richtig beschrieben wird, sprechen Medienberichte von den erschwerten Lebensbedingungen derjenigen Stadtbewohner, die in ihrem Alltag stets um ihr Leben fürchten und deren Existenzgrundlage durch Schutzgelderpressungen oder Brandanschläge zerstört wird (vgl. *El Diario De Coahuila* 2014; *El Sol de México* 2017; *El Universal* 2018). Diese Schicksale finden im Narco-Rap keinen Ausdruck und es wird an keiner Stelle erwähnt, wie sich das Alltagsleben der Stadtbewohner seit Beginn des Drogenkriegs verändert hat.

5.3 *El diablo, La Santa Muerte* und *Scarface*: Religiöse Figuren und Idole

Im kriminellen Milieu werden Patrone und Idole um Schutz gebeten, deren Patronat allerdings auch herangezogen wird, um Fehlverhalten und Verbrechen zu rechtfertigen. Laut Letizia Paoli ist die Verbindung zwischen dem organisierten Verbrechen und dem katholischen Glauben beispielsweise von der sizilianischen Mafia bekannt, deren Initiationsritual das Verbrennen eines Bildes der *Santissima Anunziata* beinhaltet, das vorher mit Blutstropfen aus dem Zeigefinger des Novizen benetzt wurde (vgl. 2003: 68). Alessandra Dino weist in ihrer Abhandlung über die Verknüpfungspunkte zwischen Mafia und Kirche darauf hin, dass die kirchlich geprägten Rituale oft dazu dienen, von ethischen Fragestellungen über die Handlungen der Mafia abzulenken (vgl. 2008: o.S.). Gleichzeitig erzeugten Initiationsrituale und die erzwungene Einhaltung von Ehrenkodexen ein Gruppenzugehörigkeitsgefühl unter den Mitgliedern der kriminellen Netzwerke. Diese Beobachtungen sind auch auf das organisierte Verbrechen in Mexiko übertragbar. *Los Caballeros Templarios* [die Tempelritter], ein im Jahr 2011 gegründetes Kartell, trägt beispielsweise den Bezug zur Religion in seinem Namen. Die Mitglieder des Kartells verfolgen einen Ehrenkodex, der paradoxerweise auf christliche Werte rekurriert.

Generell verehren die Kartellmitglieder in Mexiko Patrone, die einem Synkretismus zwischen katholischer Religion und Volksglauben entspringen. Diese Patrone werden oft in den *Narcocorridos* besungen und nicht selten wird ihr Martyrium mit dem Leben der Drogenbosse verglichen, wie in »Mis Soldados Son Guerreros« von Melissa Plancarte:

No soy narcotraficante
Soy jefe de una familia

Mi territorio es sagrado
 Fui elegido desde arriba
 [...] Si persiguieron a Cristo
 ¿Qué tiene que me persigan?

[Ich bin kein Drogendealer
 Ich bin das Oberhaupt einer Familie
 Mein Gebiet ist heilig
 Ich wurde von oben ausgewählt
 [...] Wenn sie Christus verfolgten
 Wo ist das Problem, dass sie mich verfolgen?]
 (musica.com 2019)

Der Protagonist des Songs, Nazario »El Chayo« Méndez, der Gründer des Kartells *La Familia Michoacana*, fühlt sich von Gott zu seiner Position im Kartell berufen. Des Weiteren vergleicht er sich mit Jesus, welcher der Bibel nach für seinen Glauben verfolgt wurde, und bezeichnet sein illegales Herrschaftsgebiet als heilig. Derartige Vergleiche zwischen der christlichen Religion und dem organisierten Verbrechen sorgen für eine Legitimierung des Letzteren.

Trotz oder vielleicht sogar wegen der im Vergleich zu den *Narcocorridos* teilweise sehr grausamen Inhalte wird diese Tradition im Narco-Rap weitergeführt und es finden sich zahlreiche Bezugnahmen auf immer wiederkehrende Patrone. Außerdem werden in den Songs weitere Idole vorgestellt, die nicht aus dem religiösen, sondern aus dem populärkulturellen Bereich stammen. Im Folgenden wird die Verehrung dieser Idole und religiösen Figuren in den Songs und Videos untersucht, entweder in vollständigen Songs oder in einzelnen Songfragmenten.

5.3.1 *Camino con dios, pero me aconseja el diablo:* Eine innere Zerrissenheit

In den Narco-Rap-Texten wird der christliche Glaube oft anhand der Personifizierung Gottes und des Teufels dargestellt. Einerseits wird Gott als Allmächtiger angerufen, der über das Schicksal der Menschen bestimmt, andererseits wird sein Widersacher, der für alles Böse und Angsteinflößende stehende Teufel, abgelehnt. Die Ehrfurcht vor *dios*, der oft auch mit der liebevollen Koseform *diosito* angerufen wird, lässt sich in vielen Songs identifizieren. Obwohl es sich bei dem Songtext zu »Callando Enemies« von K-Flow um einen der

brutalsten unter den Songs im Analysekorpus handelt, bittet der Protagonist Gott an mehreren Stellen um Schutz und Unterstützung.

Padre dios, cuídame, que la calle está difícil
 Fui criado en la humildad y pa' nosotros no está easy
 Muchas personas falsas, demasiados envidiosos
 Con lírica que sale de mi mente van pa'l pozo
 Los destrozo y esto es lo que pasa en mi barrio
 Gente bien pesada, en mi calle puro warrior

[Gott Vater, beschütze mich, die Straße ist schwierig
 Ich wurde in Demut erzogen und für uns ist es nicht *easy*
 Viele falsche Menschen, zu viele Neider
 Mit Texten, die aus meinem Kopf kommen, gehen sie kaputt
 Ich zerstöre sie und das passiert in meinem *barrio*
 Schwere Leute, in meiner Straße reine *warriors*]

Die Kriegsrhetorik, die im vorhergehenden Abschnitt analysiert wurde, wird in diesem Song ebenfalls aufgegriffen. Es entsteht der Eindruck, der Protagonist habe das Bedürfnis, diese kriegerischen Handlungen des Kartells vor Gott zu rechtfertigen. Er bittet um göttlichen Schutz und erklärt, dass er und die anderen *barrio*-Bewohner, die durch den Plural *nosotros* angesprochen werden, ein schweres Schicksal ertragen und sich auf der Straße behaupten müssen. Diese durch *nosotros* [wir] gekennzeichnete Eigengruppe wird der Fremdgruppe der *personas falsas* [böse, unehrliche Personen] entgegengesetzt, wodurch der Protagonist sich und seine Verbündeten implizit als ehrliche, gute Menschen darstellt. Das Aufwachsen in Armut und die darauffolgende Teilnahme am organisierten Verbrechen werden außerdem als logische Transition geschildert. An einer anderen Stelle im Song behauptet der Protagonist, er erhalte Gottes Segen für seine Kampfhandlungen:

Estamos ready, preparados para lo que venga
 No hay ninguno que a mí me detenga
 Con la bendición de dios salimos esta noche todos a cazar

[Wir sind *ready*, bereit für alles, was kommt
 Es gibt niemanden, der mich aufhält
 Mit Gottes Segen gehen wir heute Abend alle auf die Jagd]

Aus dem Kontext des Songs ergibt sich, dass *cazar* [jagen] das Aufsuchen und Ermorden von Mitgliedern gegnerischer Gruppen bezeichnet. Gott wird als Autorität angeführt, welche die Aktivitäten des Kartells unterstützt, weil sie sich gegen die genannten *personas falsas* richten. Er wird einerseits in seiner Funktion als Beschützer um Hilfe gebeten, andererseits wird seine Autorität als Rechtfertigung von Verbrechen an gegnerischen Gruppen missbraucht.

Der Song »Más Que Armas« von K-Flow ist im Vergleich zu »Callando Eemies« eher friedlich und stellt eine Art Dankeslied an Gott dar:

Si se me borra el camino y mi corazón se me enfría
 Dios, no me desampares ni de noche ni de día
 Te juro que sin ti no sé ni qué me pasaría
 Gracias por mis amigos, por mi novia y mi familia

No me importa el dinero, ni las cosas materiales
 Solo déjame llevarme el rap y mis instrumentales
 Gracias, te doy las gracias, Jesucristo
 Me has abierto los ojos ante lo que nunca he visto

Sonrisas entre familia y amigos
 Perdona mis pecados, soy humano y me castigo
 Pero sigo aprendiendo de todos mis errores
 Nunca seremos perfectos, pero cada vez mejores

[Wenn der Weg ausgelöscht und mein Herz kalt wird
 Gott, verlass' mich nicht, Tag und Nacht
 Ich schwöre, ohne dich wüsste ich nicht, was mit mir passieren würde
 Danke für meine Freunde, für meine Freundin und meine Familie

Ich schere mich nicht um Geld, nicht um materielle Dinge
 Lass mich einfach meinen Rap und meine Instrumentals mitnehmen
 Danke, ich danke dir, Jesus Christus
 Du hast mir die Augen geöffnet für das, was ich noch nie gesehen habe

Lächeln unter Familie und Freunden
 Vergib mir für meine Sünden, ich bin ein Mensch und werde bestraft
 Aber ich lerne immer noch aus all meinen Fehlern
 Wir werden nie perfekt sein, aber jeden Tag besser]

Die ersten beiden Zeilen wirken wie ein Gedicht oder ein Gebet, da sie die euphemistischen Beschreibungen *se me borra el camino* [mein Weg wird ausgelöscht] und *mi corazón se me enfría* [mein Herz wird kalt] für den Tod anführen, während Mord und Sterben in anderen Narco-Rap-Songs normalerweise explizit benannt werden. Es wird ersichtlich, dass es sich bei dem Protagonisten um K-Flow selbst oder zumindest um einen Rapper handelt. Er behauptet, er sei nicht an materiellem Reichtum interessiert, sondern er wolle sich voll und ganz auf seine Musik konzentrieren. Er dankt Gott für die Menschen, die ihm nahestehen, bittet ihn um Schutz und um Vergebung seiner Sünden. In dieser Strophe bedient er sich eines Lexikons, das mit der christlichen Religion assoziiert wird (*me has abierto los ojos, pecados, castigo* [du hast mir die Augen geöffnet, Sünden, Strafe]) und belegt so seine Frömmigkeit und sein Wissen um christliche Werte. Diesen Eindruck bestärkt der Protagonist durch die Einsicht seiner Fehler und das Beichten seiner Sünden (*errores* vs. *ser cada vez mejor* [Fehler vs. immer besser werden]), was das Besserungsgelöbnis darstellt, durch welches ein Anhänger des christlichen Glaubens der Gnade Gottes würdig zu werden versucht. Diese Einleitung führt im weiteren Verlauf des Songs zu einer latenten thematischen Wende:

Anoche platicué con dios y me dijo que ustedes me temen
 Y que tienen pesadillas cada que escuchan mi voz
 [...] Solo en dios confío, cada que salgo del barrio mío
 Me doy cuenta de que a toditos les da frío
 La del tono plom plom plom, ¿no sentiste escalofríos?
 Perdóname, señor, por tantos líos

[Letzte Nacht sprach ich mit Gott und er sagte mir, ihr hättet Angst vor mir
 Und dass ihr jedes Mal Alpträume habt, wenn ihr meine Stimme hört
 [...] Nur auf Gott vertraue ich, jedes Mal, wenn ich meinen *barrio* verlasse
 Merke ich, dass allen kalt wird
 Der plom plom plom-Ton, hast du keine Gänsehaut bekommen?
 Vergib mir, Herr, für so viel Ärger]

Wiederum wird Gott als Autorität genannt, zu welcher der Protagonist eine besonders tiefe Verbindung zu pflegen scheint: Er betet in dieser Strophe nicht zu Gott, sondern unterhält sich mit ihm (*platicar*) und erhält von ihm Informationen über seine Feinde, bei denen er Angst und Schrecken auslöst. Die onomatopoeische Darstellung einer Schusswaffe durch *plom plom plom*

lässt vermuten, dass der Protagonist im Milieu des organisierten Verbrechens tätig ist. In der letzten Zeile entschuldigt sich der Rapper bei Gott und kehrt zurück in die Rolle des gläubigen Menschen. Diese Strophe stellt den Protagonisten im Vergleich zur vorherigen weniger emotional und friedlich dar und es entsteht der Eindruck, als sei er davon überzeugt, seine Frömmigkeit schaffe einen Ausgleich zu der Tatsache, dass er in den Straßen für seine Waffengewalt gefürchtet wird. Die Formulierung der eigenen Frömmigkeit wirkt dadurch überaus naiv.

Der emotionale Zwiespalt, in dem sich die Mitglieder des organisierten Verbrechens befinden, ist der Themenschwerpunkt von »Platicando Con El Diablo« von Big Los & Chino ft. Cano & Blunt, dessen Text diesem Unterkapitel seinen Titel verleiht. Der Song handelt von einem gläubigen Menschen, der sich vom Teufel auf die dunkle Seite der Macht ziehen lässt und sich nicht dagegen wehren kann.

Quiero ser bueno, y no puedo, le ruego, perdóneme, dios
 Mucha ambición, mucha traición, el afectado soy yo
 Yo no me puedo dejar, siento que el diablo me habla
 Y me dice al oído »sal y dispara tu arma«
 Mientras dios me da fuerzas para mantener la calma
 El diablo me ofrece todo, pero a cambio de mi alma

[...] En las calles que yo ando, caminando por el barrio
 Con la pistola en la mano, platicando con el diablo
 Y le pregunto de mi vida, y me contesta que no hay salida
 Aquí se acaba, aquí se termina, aquí se acaba tu melodía
 En las calles que yo ando

[Ich will gut sein und kann es nicht, ich bitte dich, vergib mir, Gott
 So viel Ehrgeiz, so viel Verrat, der Betroffene bin ich
 Ich kann nicht loslassen, ich habe das Gefühl, der Teufel spricht zu mir
 Und er sagt in mein Ohr: »Geh raus und schieß mit deiner Waffe«
 Während Gott mir Kraft gibt, ruhig zu bleiben
 Bietet der Teufel mir alles, aber im Austausch für meine Seele

[...] Auf den Straßen, auf denen ich durch den *barrio* gehe
 Mit der Pistole in der Hand, im Gespräch mit dem Teufel
 Ich frage ihn nach meinem Leben, und er antwortet, es gibt keinen Ausweg

Hier endet es, hier endet sie, hier endet deine Melodie
Auf den Straßen, auf denen ich gehe]

Die erste ausgewählte Strophe spiegelt das Gefühl der Handlungsunfähigkeit und des Kontrollverlustes des Protagonisten wider. Seine Selbstbeschreibung als *el afectado* [der Betroffene] impliziert, dass er keine Entscheidungsfreiheit über sein Verhalten hat und fremdbestimmt wird. Er sieht sich selbst als guten Menschen, der Gott um Vergebung bittet, doch der Teufel überrede ihn dazu, seine Waffe einzusetzen. In der letzten Zeile wird das Motiv des Teufelpaktes angeführt, der den Verkauf der menschlichen Seele an den Teufel im Tausch gegen Macht und Reichtum beinhaltet. Es scheint, als setze der Protagonist den Teufel mit dem organisierten Verbrechen gleich, welches das Begehen von Verbrechen fordert und seine Mitglieder dafür materiell belohnt. Die Gleichsetzung des Teufels und des Bösen mit dem Kartell ist, wie bereits im vorherigen Analyseabschnitt beschrieben wurde, ein oft verwendetes Bild im Narco-Rap. Implizit schließt es immerhin die Erkenntnis mit ein, dass die Aktivitäten des Kartells nicht rechtens und moralisch verwerflich sind. Der Refrain versucht zu rechtfertigen, weshalb sich der Protagonist trotz dieser Erkenntnis auf der Seite des Kartells bewegt. Die erste und die letzte Zeile sind identisch und legen sich wie eine thematische Klammer um den Refrain. Wieder scheint die Tatsache, dass der Protagonist ein *barrio*-Bewohner ist, als Rechtfertigung zu dienen: Er kann in seinem Leben nicht aus dem *barrio* und somit auch nicht aus dem organisierten Verbrechen ausbrechen, da der Teufel ihm sagt, es gebe keinen Ausweg für ihn. Durch die dreiteilige, parallel aufgebaute vorletzte Zeile wird die Tragik der Situation für den Protagonisten dargestellt. Dieser Song setzt sich als einer der einzigen mit der inneren Zerrissenheit auseinander, die durch das Begehen von Verbrechen im Namen des Kartells entsteht. In den analysierten Songs wird der Teufel als Rivale Gottes genannt, der im *barrio* stets die Kontrolle über den Menschen gewinnt und sich gegen dessen Willen gegen Gott durchsetzt.

5.3.2 *La Santa Muerte*, die Personifizierung des Todes

Die weibliche Figur *La Santa Muerte*, die auch als *Niña Blanca* bezeichnet wird, personifiziert den Tod und wird als in bunte Roben gekleidetes, eine Sense tragendes Skelett dargestellt. Laut Claudia Reyes Ruiz handelt es sich bei dem Kult um die *Santa Muerte* um einen Synkretismus zwischen Elementen sowohl der prähispanischen Kultur Mesoamerikas als auch des Christentums, der in

den Jahrhunderten nach der spanischen Kolonialisierung mit immer mehr Details ausgeschmückt wurde und heute als »mexikanisches Ritual« bezeichnet werden kann (vgl. 2011: 53). Obwohl die Verehrung der *Santa Muerte* neben Opfertagen wie Lebensmitteln christliche Bräuche wie das Anzünden von Kerzen und das Sprechen von Gebeten miteinbezieht, wird sie von der katholischen Kirche abgelehnt und verurteilt, da die *Santa Muerte* im Volksglauben alle Menschen unterstützt und sie nicht für begangene Verbrechen verurteilt (vgl. ebd.: 54). Die Figur wird deshalb nicht ausschließlich, aber vorrangig im kriminellen Milieu verehrt. Bereits in den Texten der *Narcocorridos* spielt die *Santa Muerte* eine große Rolle. Der berühmte, aus Reynosa stammende *Narcocorridos*-Sänger Beto Quintanilla gibt in seinem Lied »La Santísima Muerte« folgende Beschreibung der Patronin:

Mafiosos y de la ley se la empiezan a tatuar
 Políticos y altos jefes también le tienen su altar
 Yo le prendo sus velitas, no es un delito rezar

[Gangster und Gesetztestreue fangen an, sie sich zu tätowieren
 Politiker und hohe Chefs haben einen Altar für sie
 Ich zünde ihr Kerzen an, es ist kein Verbrechen zu beten]

Der Text beschreibt die weite Verbreitung des Kultes um die *Santa Muerte* in der mexikanischen Gesellschaft, die sich durch alle sozialen Schichten zieht. Dass der Kult jedoch besonders in kriminellen Kreisen beheimatet ist und deshalb von vielen Mexikanern abgelehnt wird, lässt die letzte Zeile errahnen, die ein Plädoyer für die Anbetung der *Santa Muerte* ausspricht und deren Verehrung als *rezar*, also dem Gebet zu einem Heiligen, charakterisiert. Im Narco-Rap gibt es ebenfalls mehrere Songs, die der *Santa Muerte* gewidmet sind, darunter »Santa Muerte« von Cano & Blunt ft. 5050, »Mi Santa Muerte« von Cano De Cali sowie »Santa Muerte« von 5050, die in diesem Abschnitt untersucht werden.

Obwohl alle drei Songs Loblieder auf die Patronin darstellen und sie um Schutz und Unterstützung bitten, unterscheiden sie sich in ihrer Herangehensweise an den Kult. Der Song von 5050 beginnt mit einer Bewertung der Verehrung der *Santa Muerte*:

Especial dedicación pa' la Santa Muerte
 Lo prometido es deuda, ya que no soy creyente
 Le canto ahora a la flaca por una petición

Que un camarada me hizo cuando le hizo andar chingón
 Él tendrá sus motivos de ser su seguidor
 La lleva a todas partes en su pecho con honor

[Besondere Widmung an die Santa Muerte
 Was ich versprochen habe, sind Ehrenschnulden, da ich nicht gläubig bin
 Singe ich jetzt für die dünne Dame auf die Bitte eines Freundes hin
 Als es ihm schlecht ging
 Er wird seine Gründe haben, ihr Anhänger zu sein
 Auf seiner Brust trägt er sie in Ehren überall hin]

Der Rapper komponiert den Song stellvertretend für einen Freund, während er sich selbst als nicht gläubig beschreibt und von dem Kult distanziert. Die Verwendung des Adjektivs *creyente* beweist, dass die Figur der *Santa Muerte* von einigen Mexikanern durchaus als religiöses Element akzeptiert wird, obwohl sie von der katholischen Kirche abgelehnt wird. Trotz seiner Ungläubigkeit zollt der Rapper den Anhängern der Schutzpatronin seinen Respekt, was ihre wichtige kulturelle Stellung vor allem im kriminellen Milieu, dem der Narco-Rap entstammt, unterstreicht. Im weiteren Verlauf des Songs bittet der Rapper die Schutzpatronin für seinen Freund um Unterstützung:

Santísima Muerte, pa' ti es esta canción
 Pa' que la recibas con una condición
 Quiero que me cuidas pa' cuidar al patrón
 Donde quiera que yo vaya, te lo pido de favor

[*Santísima Muerte*, für dich ist dieses Lied
 Damit du es unter einer Bedingung erhältst
 Ich möchte, dass du mich schützt, um den Chef zu schützen
 Wohin ich auch gehe, ich bitte dich um den Gefallen]

Die Verwendung des Superlativs *santísima* ist in Verbindung mit der *Santa Muerte* gängig, um die Ehrfurcht vor der Figur hervorzuheben. Durch die Verwendung des Substantivs *condición* [Bedingung] wird die Anhängerschaft wie ein Tauschgeschäft dargestellt, das nur zustande kommt, wenn beide Seiten ihren Teil erfüllen. Diese Ehrfurcht scheint ihr nur unter der Bedingung zuteilzuwerden, dass ihre Anhänger im Gegenzug ihren Schutz erhalten. In der darauffolgenden Zeile wird eine direkte Beziehung zum organisierten Ver-

brechen hergestellt, denn es wird deutlich, dass der Freund, für den das Lied geschrieben wurde, als Leibwächter eines *patrón* arbeitet.

»Santa Muerte« von Cano & Blunt ft. 5050 weist eine abweichende Darstellungsweise auf. Zunächst wird die *Santa Muerte* mit ihren Kosennamen *la madrina, la flaquita, la niña bonita* [die Patin, die dünne Dame, das schöne Mädchen] angerufen, was eine innige emotionale Beziehung der Anhänger zu der Schutzpatronin ausdrückt. Des Weiteren werden die unterschiedlichen Formen der Huldigung der Figur beschrieben: *unos tabacos, tequilas y su mezcál/un cigarrito de mota y oraciones en su altar* [einige Zigarren, Tequila und ihr Mezcál/ein kleiner Joint und Gebete an ihrem Altar]. Die Auflistung der Opfergaben, die an präkolumbianische Rituale erinnern, bestätigt einerseits den Synkretismus, welcher der Figur zugrunde liegt, andererseits drückt sie die Verbindung zum illegalen Milieu aus, da sich unter den Opfergaben Alkohol und Marihuana befinden. Wiederum wird schließlich das Verhältnis zwischen der Schutzpatronin und ihren Anhängern als Pakt dargestellt:

Existe su poder, a muchos le ha comprobado
Peticones milagrosas, cumpliendo siempre el llamado
Enemigos, traicioneros, envidiosos, ahí le encargo
Recuerde protegerme, yo servirle, así fue el pacto

[Ihre Macht ist real, Sie haben es vielen bewiesen
Übernatürliche Bitten, Sie erfüllen sie alle
Feinde, Verräter, Neider, dort rufe ich Sie an
Sie beschützen mich, ich diene Ihnen, so lautete der Pakt]

Das Verb *encargar* vereint laut der RAE die Bedeutungen »poner algo al cuidado de alguien« sowie »imponer una obligación [etwas unter jemandes Schutz stellen; eine Pflicht auferlegen]« (RAE [DLE] 2020), was die Natur eines Paktes trifft. Es scheint, als werde die *Santa Muerte* dann angerufen, wenn ein Anhänger sich von Feinden und Neidern bedroht fühlt. Des Weiteren wird in dieser Strophe die Echtheit der Macht der Patronin bestätigt, da sie die Wünsche ihrer Anhänger stets erfülle.

»Mi Santa Muerte« von Cano De Cali unterscheidet sich stark von den anderen beiden Songs. Der Songtext ist wie ein Gebet aufgebaut, das die Ergebenheit des Rappers beziehungsweise des Songprotagonisten der *Santa Muerte* gegenüber thematisiert. In diesem Song wird gleich zu Anfang eine offensichtliche Verbindung zum Christentum hergestellt:

Padre mío bendito, creador del cielo y la tierra
Señor nuestro, te pido permiso para invocar a mi niña blanca
En tu misericordia confío, padre
Y te pido me libres de todo lo malo que me rodea

[Mein gesegneter Vater, Schöpfer von Himmel und Erde
Unser Herr, ich bitte dich um die Erlaubnis, mein weißes Mädchen anzurufen
Auf deine Barmherzigkeit vertraue ich, Vater
Und ich bitte dich, mich von all dem Bösen zu befreien, das mich umgibt]

Obwohl der Song der *Santa Muerte* gilt, wird in der ersten Zeile, die dem christlichen Glaubensbekenntnis ähnelt, Gottes Allmacht als Schöpfer postuliert. Daraufhin bittet der Protagonist ihn um Erlaubnis, die *niña blanca* anzurufen. In der zweiten Zeile wird durch die Verwendung der zwei Possessivpronomina *señor nuestro* [unser Herr] und *mi niña blanca* [mein weißes Mädchen] darauf hingewiesen, dass der Glaube an Gott in der mexikanischen Gesellschaft allgemein gültig ist, während die Anbetung der *Santa Muerte* individueller Natur ist. Im weiteren Verlauf des Songs wird deutlich, dass die Trennung zwischen dem Glauben an Gott und der Anhängerschaft der *Santa Muerte* für den Songprotagonisten jedoch verschwommen ist:

En ti confío, padre mío, líbrame del diablo
Y los demonios en mi camino
De malhechores y de envidia
Y cúbreme con su manto cada día, mi madrina

Primeramente, siempre me encomiendo a dios
Me encomiendo a dios
Mi Santa Muerte, cuando usted quiera me voy

[Auf dich vertraue ich, mein Vater, erlöse mich vom Teufel
Und den Dämonen auf meinem Weg
Vor Übeltätern und Neid
Und bedecken Sie mich jeden Tag mit Ihrem Mantel, meine Patin]

Zuallererst bekenne ich mich immer zu Gott
Ich bekenne mich zu Gott
Meine Santa Muerte, wenn Sie wollen, dass ich gehe, dann gehe ich]

Gott wird stets zuerst um Hilfe und Schutz gebeten, woraufhin an zweiter Stelle die *Santa Muerte* folgt. Gott wird in dieser Strophe mit dem Personalpronomen *tú* [du] angeredet, während für die *Santa Muerte* die Höflichkeitsform *usted* [Sie] verwendet wird. Gott wird außerdem mit *padre* [Vater], die *Santa Muerte* mit *madrina* [Patin] angesprochen. Ein Vater ist von Geburt an mit seinem Kind verbunden, während ein Pate oder eine Patin meist von den Eltern bestimmt wird. Die Strophe drückt also aus, dass die Beziehung des Protagonisten zu Gott enger ist als die zu der Schutzpatronin, die erst im Laufe des Lebens ausgewählt wird. Die nächste Strophe bestätigt diesen Eindruck durch die Verwendung der Adverbien *primeramente* [erstens, vorrangig] und *siempre* [immer]. Dennoch macht der Protagonist deutlich, dass die *Santa Muerte*, die wieder mit *usted* angeredet wird, für ihn ebenfalls eine bedeutende Rolle spielt, da sie über seinen Tod entscheidet. Die Verehrung der *Santa Muerte* wird oft im Narco-Rap thematisiert und ihr werden mehrere Songs gewidmet. Während der Glaube an Gott vorausgesetzt und nicht hinterfragt wird, wird die Verehrung der *Santa Muerte* als individuelle Entscheidung dargestellt.

5.3.3 *San Judas Tadeo, der Schutzheilige der narcos*

Ein weiterer Schutzpatron, der in Mexiko besonders im kriminellen Milieu verehrt wird, ist der Volksheilige *San Judas Tadeo*, der als Patron für ausweglose Situationen gilt. Im Gegensatz zur *Santa Muerte* wird seine Verehrung von der katholischen Kirche akzeptiert, da er als einer der zwölf Apostel im Neuen Testament genannt wird, wobei er nicht mit Judas Iskariot zu verwechseln ist. In der Kirche *San Hipólito* in Mexiko-Stadt befindet sich der bekannteste und wichtigste Altar des Apostels. In Mexiko wird seiner jährlich am 28. Oktober gedacht, wobei er in einigen Gegenden des Landes so populär ist, dass am 28. jeden Monats Feierlichkeiten zu seinem Gedenken stattfinden (vgl. *El Universal* 2019). Auf den Bildern und Figuren, die an diesen Tagen von seinen Anhängern durch die Straßen getragen werden, hat *San Judas Tadeo* junge Gesichtszüge und trägt einen grünen Umhang.

Im Narco-Rap wird *San Judas Tadeo* oft mit »San Judas« oder »San Juditas« angesprochen. In mehreren Songs, welche die Lebensgeschichten einzelner Mitglieder des organisierten Verbrechens erzählen, wird der Name des Heiligen in der Regel nur nebenbei erwähnt, wie beispielsweise in »Le Dicen El Borrado« von Crazy Family (*San Judas Tadeo lo protege al cien por ciento* [San Judas Tadeo beschützt ihn zu hundert Prozent]) oder in »La Maleza« von K-Flow

(*San Judas me protege* [San Judas beschützt mich]). Beide Songs handeln von Kartellmitgliedern, die in den bewaffneten Auseinandersetzungen kämpfen und ihr Leben riskieren. Cano & Blunt widmen dem Heiligen einen kompletten Song mit dem Titel »Mi Santo San Judas Tadeo«. Die Beziehung zwischen dem Heiligen und dem Leben im *barrio* beziehungsweise dem organisierten Verbrechen wird im Song im Vergleich zu den Lobeshymnen an die *Santa Muerte* deutlich enger dargestellt:

Acá en la frontera se rifan los corridos
 Pero a mi San Judas se lo canto en mi estilo
 Vengo con mi ritmo y mucha devoción
 Pa' que te demuestre que tu barrio lo pidió
 Regresan los bandidos, locos, forajidos
 Gracias, San Juditas, por mantenernos unidos

[Hier an der Grenze rocken die *Corridos*
 Aber meinem San Judas singe ich es auf meine Art
 Ich komme mit meinem Rhythmus und viel Hingabe
 Ich bin hier, um dir zu zeigen, dass dein *barrio* es so gewollt hat
 Die Banditen, Verrückten, Geächteten kommen zurück
 Danke, San Juditas, dass du uns zusammenhältst]

Die Rapper benennen die geografischen Orte *frontera* und *barrio*, aus denen der Song stammt. Die Menschen im *barrio* werden als eine homogene Masse präsentiert, die sich eine Hymne für den Heiligen wünscht. In der darauffolgenden Zeile werden die *bandidos*, *locos* und *forajidos* [Verbrecher, Verrückte und Geächtete] benannt, die folglich mit den Menschen im *barrio* gleichgesetzt werden, was eine oft verwendete Strategie im Narco-Rap ist. *Barrio*-Bewohner, die nicht am organisierten Verbrechen beteiligt sind, scheint es diesen Schilderungen nach nicht zu geben. Der Rapper zählt sich selbst ebenfalls zu dieser Gruppe von Kriminellen, was am Gebrauch des Plurals in der letzten Zeile sichtbar wird. Der Song stellt die Verehrung von *San Judas Tadeo* als Phänomen dar, das den ganzen *barrio* betrifft.

In »Mi Círculo« von Big Los ft. Beni Blanco wird der Kult um den Apostel von den *barrio*-Bewohnern für sich allein beansprucht, da sie als eingeschwo-rene Gemeinschaft präsentiert werden, die »San Juditas« zu ihrem Schutz-heiligen erkoren hat:

Pongo fe en mi San Juditas
 Aquí no entra nadie

En mi círculo como Iluminati
 Pongo fe en mi San Juditas
 Aquí no entra nadie
 Una familia radica en el valle

[Ich vertraue auf meinen San Juditas
 Hier kommt niemand rein
 In meinem Kreis der Illuminaten
 Ich vertraue auf meinen San Juditas
 Hier kommt niemand rein
 Eine Familie, die aus dem Tal stammt]

El valle ist die Kurzform zu El Valle del Río Bravo, also der Grenzbereich auf US-amerikanischer Seite in Südtexas. Die Bewohner des *valle* werden im Refrain des Songs als Familie bezeichnet und mit dem Orden der Illuminaten verglichen, in den kein Unbefugter eintreten darf. Sie werden als unnahbare Gruppe charakterisiert, die von *San Judas Tadeo* bewacht wird. Der Apostel scheint in den *barrios* eine wichtige Rolle als Schutzpatron einzunehmen, der in schwierigen Situationen um Unterstützung gebeten wird. Ebenfalls wird in den Songs deutlich, dass die Mitglieder des organisierten Verbrechens sich als geschlossenen Personenkreis wahrnehmen, der den exklusiven Schutz von *San Judas Tadeo* genießt.

5.3.4 Die Verehrung von Idolen aus der Populärkultur

Im Narco-Rap finden sich nicht nur Patrone, die der Religion entlehnt werden, sondern es werden auch Idole aus der Populärkultur verehrt. Jesús Malverde mit dem Beinamen *el narcosanto* [der Drogenheilige], der als Schutzpatron der Drogenhändler gehandelt wird, stellt darunter wohl das berühmteste Beispiel dar. Laut Felipe Oliver gibt es viele unterschiedliche, mündlich überlieferte Versionen seiner Existenz. Die gängigste sei diejenige, die besagt, Jesús Malverde sei während des Porfirians, des diktatorischen Regimes von General José de la Cruz Porfirio Díaz Mori, in einer armen Familie im mexikanischen Bundesstaat Sinaloa geboren worden und habe von den Reichen gestohlen, um die Armen zu beschenken (vgl. 2012: 91). Er werde als mexikanischer Robin Hood verehrt und ihm würden im Volksglauben zahlreiche Wunder zugesprochen. Als »bandido generoso [großzügiger Bandit]«

(ebd.: 92) wurde Malverde von den mexikanischen *narcos* in den 1980er Jahren schließlich als ihr Patron übernommen (vgl. Gómez Michel & Park 2014: 203). Im vorliegenden Analysekorpus wird Jesús Malverde nur in »El Toko de Reynosa« von 5050 erwähnt:

En contra del gobierno llegó El Toko con la estaca
Trabaja pa'l grupo L y se encomienda en Malverde
Con la .38 super cualquier jale lo resuelve

[Gegen die Regierung kam El Toko mit dem Gefolge
Er arbeitet für den *grupo L* und bekennt sich zu Malverde
Mit der .38 super löst er jedes Problem]

Jesús Malverde wird in diesem Refrain als Beschützer des *Grupo L* präsentiert, der laut des Blogs *Borderland Beat* (2015) eine weitere Untergruppe des Golf-Kartells ist. Zumindest scheint dies dem Glauben des Protagonisten mit dem Decknamen *El Toko* zu entsprechen, der mit einer .38 Super, also einer aus den USA stammenden Schusswaffe, Konflikte löst. Malverdes Ruf des *narcosanto* wird in diesem Song also unterstützt.

Der Rapper 5050 führt in zwei seiner Songs mit *Scarface* ein fiktives Idol an, zu dem die Mitglieder des organisierten Verbrechens aufschauen. Bei *Scarface* handelt es sich um den Titel eines Spielfilms aus dem Jahr 1983. Er handelt von einem kubanischen Einwanderer, Tony Montana, der sich in den USA durch sein Geschick, aber vor allem durch seine Brutalität zum Drogenboss hocharbeitet und zu Geld und Macht gelangt (vgl. IMDb 2019). In »Un Malandro Sin Pena« wird der fiktive Charakter Montana als Vorbild für die mexikanischen *narcos* angeführt:

Hey, al estilo de Scarface
Matracas, drogas libres, bruto, siempre en el game
Allá por Sierra Coca, lo oyó bien, así es él
Le encantan los Jettas y anda en un Mercedes Benz

[Hey, im Scarface-Stil
Schusswaffen, freie Drogen, brachial, immer im *game*
Dort in Sierra Coca, Sie haben es richtig gehört, das ist er
Er liebt Jettas und fährt mit einem Mercedes Benz herum]

5050 setzt voraus, dass die Hörer den Inhalt des Films kennen und das Leben Tony Montanas als beispielhaft für einen erfolgreichen *narco* bewerten. Falls dies nicht der Fall ist, fügt er die Charakterisierungen in den darauffolgenden Zeilen an, die den dekadenten Lebensstil der Mitglieder des organisierten Verbrechens beschreiben. In »El Toko de Reynosa« führt 5050 *Scarface* ebenfalls als Vorbild an:

Ya una vez lo agarraron los de la PFP
 Pero él tiene un padrino más chingón¹⁰ que el Scarface
 Se los quitó de las manos demostrando ese poder
 Que tiene la empresa de él, al servicio del cartel

[Er wurde schon einmal von der PFP erwischt
 Aber er hat einen Paten, der cooler ist als Scarface
 Er nahm ihn ihnen ab und demonstrierte damit die Macht
 Die seine Firma hat, im Dienste des Kartells]

Der Pate des Protagonisten, der ihn aus den Händen der *Policía Federal Preventiva* befreit, ist gerissener als *Scarface*, was in dieser Strophe als Steigerung präsentiert wird. Welche Firma (*empresa*) dieser Pate besitzt, wird nicht weiter ausgeführt; es wird lediglich verraten, dass sie mit dem Kartell zusammenarbeitet.

Die Tatsache, dass sowohl Jesús Malverde als auch *Scarface* jeweils nur von 5050 und von keinem anderen Rapper erwähnt werden, lässt schlussfolgern, dass der Bekanntheitsgrad dieser Figuren im Vergleich zu dem der *Santa Muerte* und *San Judas Tadeo* deutlich geringer ist. Der Kult um Jesús Malverde stammt außerdem aus Sinaloa und wurde anfänglich vom Sinaloa-Kartell verbreitet, was seine geringere Popularität unter den Mitgliedern des Golf-Kartells erklären könnte.

10 *Chingón* ist laut *Así Hablamos* ein Adjektiv, das für Personen mit folgenden Eigenschaften verwendet wird: »hábiles, capaces o inteligentes para realizar o desempeñar cierta actividad [qualifiziert, fähig oder intelligent sein, um eine bestimmte Tätigkeit auszuführen]« (*Así Hablamos* 2020).

5.3.5 Die audiovisuelle Repräsentation von Idolen und religiösen Symbolen

In den Videos sowohl zu »Mi Santa Muerte« von Cano De Cali als auch zu »Mi Santo San Judas Tadeo« von Cano & Blunt wird die Verehrung der jeweiligen Figuren sowohl visuell als auch akustisch dargestellt. Im Musikvideo zu »Mi Santa Muerte« zündet der Rapper mehrere Kerzen an und stellt sie auf einen Altar mit Blumen und zahlreichen Figuren von Skeletten und Totenköpfen. Der Altar scheint in einem Privathaushalt zu stehen, was die individuelle Natur der Verehrung der *Santa Muerte* widerspiegelt. Danach rappt der in Schwarz gekleidete Cano vor dem Altar sitzend. Das Video zu »Mi Santo San Judas Tadeo« besteht aus einer Kompilation von unterschiedlichen bildlichen Darstellungen des Apostels, die allen Mexikanern zumindest aus den Medien bekannt sein sollten und die einen Wiedererkennungswert vermitteln. Beide Songs sind mit einer langsamen, beinahe andächtigen Klaviermusik unterlegt, was sie von der Mehrheit der Narco-Rap-Songs unterscheidet.

In »El Toko De Reynosa« von 5050 spielt im Hintergrund ein Soundsample des berühmten Rap-Songs »Gangsta's Paradise« von Coolio, dessen Melodie wiederum auf Stevie Wonders Single »Pastime Paradise« basiert. »Gangsta's Paradise« beginnt mit dem Bibelvers »as I walk through the valley of the shadow of death« (Psalm 23: 4) und handelt vom alternativ- und ausweglosen Leben als Krimineller im US-amerikanischen Ghetto. Der Titel des Songs spielt auf das Paradies im christlichen Glauben an und wirkt in Verbindung mit dem Inhalt des Songs ironisch. Durch die Verwendung der bekannten Hintergrundmelodie wird eine Parallele zu einem global bekannten Rapper und dem Songinhalt von »Gangsta's Paradise« hergestellt. Der Lebensweg des Songprotagonisten *El Toko*, der aus dem *barrio* in Reynosa stammt und in der Kriminalität lebt, wird durch diese Parallele legitimiert.

Die Ausweglosigkeit, welche die *barrio*-Bewohner zur Anrufung Gottes und weiterer religiös motivierter Figuren drängt, wird auch in »Platicando Con El Diablo« veranschaulicht. Am Anfang des Songs, bevor die Musik einsetzt, hört man das Schluchzen einer Frau. Die danach einsetzende Klaviermusik ist genauso wie der Rap deutlich langsamer und schwerfälliger als die Beats der meisten anderen Narco-Rap-Songs. Diese akustischen Merkmale unterstreichen die Melancholie und Ausweglosigkeit, die der Songtext transportiert. Im Video werden mehrere christliche Symbole gezeigt, wie die Kreuzfixe, welche die Rapper um den Hals tragen. Außerdem zeigt eine Szene den Rapper Big Los, wie er in Weiß gekleidet vor einem kirchlichen Altar steht und

seine Hände wie bei einem Gebet faltet. Die Zerrissenheit zwischen dem Guten und dem Bösen wird in diesem Video ebenfalls visuell dargestellt: In einer Szene sitzt ein Mann in einem Beichtstuhl und betet den Rosenkranz, während auf der Seite des Pfarrers ein weiterer Mann sitzt, der eine Sonnenbrille trägt und eine Pistole in der Hand hält. Diese Szene stellt die Infiltration der guten Absichten des Protagonisten durch den Teufel dar, der die Rolle des katholischen Pfarrers einnimmt, ohne dass der Beichtende es merkt. An einer anderen Stelle im Video erscheint dem Protagonisten ein in Weiß gekleideter Engel, dessen Körper sich in Luft auflöst. Das Video endet damit, dass man den Protagonisten rückwärts zu Boden fallen sieht, wobei ihn derselbe Engel auffängt und rettet.

Auffällig ist, dass diejenigen Songs, die Idole und religiöse Figuren explizit als Hauptthema behandeln, stets von Klaviermusik unterlegt sind und ein langsames Rap-Tempo aufweisen. Es wird durch die Soundsamples eine Unterscheidung zu anderen Rap-Songs hergestellt und die Feierlichkeit und Ehrfurcht den verehrten Figuren gegenüber musikalisch dargestellt. Als visuelle Repräsentation der Thematik werden Heiligenbilder und Altäre gezeigt, die mit den mexikanischen, teilweise subkulturellen Bräuchen einhergehen und mit denen sich die Konsumenten des Narco-Rap möglicherweise identifizieren können.

Was allen Kultformen, die in diesem Abschnitt analysiert werden, gemeinsam ist, ist die Tatsache, dass sie vom in Mexiko weit verbreiteten katholischen Glauben abweichen und nur teilweise mit ihm vereinbar sind. Die Mitglieder des organisierten Verbrechens scheinen ihre eigenen Idole zu verehren, um einerseits spirituellen Halt für ihre besondere Situation im Drogenkrieg zu finden und andererseits gegebenenfalls begangene Gräueltaten zu legitimieren.

Die Imaginarien, die im Narco-Rap über die Grenzstädte konstruiert werden, entwerfen ein Gesamtbild, das nicht unbedingt mit der Realität aller Menschen übereinstimmt. Einige Aspekte werden besonders stark betont, andere bleiben unbeachtet oder werden durch gezielte Entscheidungen der Rapper beziehungsweise deren Auftraggeber ignoriert. Dies hängt einerseits mit einer Reflexion des persönlichen Erfahrungsschatzes sowohl der Rapper als auch der Kartellmitglieder zusammen, andererseits aber auch damit, dass

bei Außenstehenden ein bestimmtes Bild von den Grenzstädten produziert werden soll.

Das erste Imaginarium, das in den Songs kreiert wird, ist die vermeintliche Allgegenwärtigkeit der Drogen und die durch den Drogenhandel erzeugte Profitabilität, durch die sich ein mächtiger Gegenpol zur legalen mexikanischen Wirtschaft ergibt. Der Drogenhandel wird im Vergleich zu legalen Geschäften aufgrund der angeblich besonders hohen Nachfrage in allen gesellschaftlichen Schichten der Grenzstädte als Profitgarant dargestellt. Dadurch wird die Existenz der Drogenkartelle gerechtfertigt und ihr finanzieller Erfolg wird in den Fokus gerückt. Negative Folgen von Drogenhandel und -konsum werden gänzlich missachtet, da eine positive Darstellung der Kartellaktivität angestrebt wird.

Die bejahende Einstellung zur Drogenszene, die in den Songs propagiert wird, führt zum zweiten Imaginarium im Narco-Rap, und zwar zur Normalisierung und Rationalisierung von Gewalt, da der Drogenkrieg in den Songs aus der Perspektive der Kartelle geschildert wird. Die Kartellmitglieder werden in einen Soldatenstatus erhoben, was ihnen Macht und Respekt sichert. Das Feindbild dieser Kriegsfront setzt sich aus den Regierungsorganen zusammen, die in den Texten mit Spitznamen besetzt werden. Der Krieg gegen den Staat wird als notwendig dargestellt, da die Haupteinnahmequelle der Kartelle schließlich der Drogenhandel ist, der vom Staat bekämpft wird. Es findet ein Paradigmenwechsel statt von der Annahme, Gewalt sei schlecht und abzulehnen, hin zu der These, Gewalt sei notwendig und ein legitimes Mittel, um den Staat zu bekämpfen, der aktiv versucht, die finanzielle Basis des *barrio* zu zerstören. Die Präsentation der Imaginarien zu Drogen und Gewalt erfüllt erwiesenermaßen die Funktion der Propaganda für das organisierte Verbrechen, das durch die aktive Mitbestimmung bei den Inhalten des Narco-Rap somit auch die Kreation von Imaginarien über den *barrio* beeinflusst.

Das dritte Imaginarium zum Thema Religion und Idole unterscheidet sich insofern von den ersten beiden, als die Verehrung bestimmter religiöser Figuren zwar mit dem kriminellen Milieu assoziiert wird, aber auch als Ausdruck vom Leben an der sozialen Peripherie interpretiert werden kann. Da die Anhänger der unterschiedlichen Kulte zwischen Religion und Volksglauben aus der Peripherie stammen und ihre Lebensumstände und Tätigkeitsbereiche möglicherweise nicht dem christlichen Ideal entsprechen, können sie sich nicht im selben Maße wie andere Bürger mit dem religiös-kulturellen Leben in Mexiko identifizieren. Die katholische Religion scheint ihnen keine ausreichenden Identifikationsmöglichkeiten bieten zu können, sodass sie

synkretistische, an ihre marginalisierte Situation angepasste Elemente verehren. Die Kulte um die *Santa Muerte* und *San Judas Tadeo* sind für alle Gesellschaftsschichten zugänglich, ohne dabei bestimmte Lebensstile zu verurteilen, wie Perla Fragoso in ihrem Aufsatz über die Verehrung der *Santa Muerte* feststellt (vgl. 2011: 12). Die synkretistischen Kulte stellen des Weiteren eine Verbindung zwischen dem Guten und dem Bösen sowie dem Leben und dem Sterben her, was die existenziellen Probleme in den Grenzstädten abbildet. Die *barrio*-Bewohner leben konstant mit der Angst, dass ihr Leben bald enden könnte, was das kapiteleröffnende Zitat von Big Los bestätigt. Die *Santa Muerte*, die als von Gott geschaffene Heilige verehrt wird, verspricht eine furcht- und schmerzlose Transition vom Leben ins Jenseits. Außerdem stellen sie und die weiteren Figuren, die in den Songtexten repräsentiert werden, eine Verbindung zwischen Gott und dem alltäglichen Leben der Menschen dar, wodurch sie besonders leicht ansprechbar sind und als Beschützer fungieren. Ein weiteres Imaginarium, das somit geschaffen wird, ist die Annahme, dass es sich bei den *barrio*-Bewohnern um eine Gemeinschaft handelt, die dieselben Idole verehrt, die sich in ihrer Natur von den grundsätzlich in Mexiko gültigen Glaubenssätzen unterscheiden und damit besonders sind. Die durch den Narco-Rap transportierten Imaginarien stellen die Pfeiler einer kollektiven Identität dar, welche die *barrio*-Bewohner vermeintlich miteinander vereint.

6 Identität: Grenzstadtbürger, Kartellmitglieder und Rapper

»Yo no soy de ningún cartel, mi jale es ser cantante. Tú me pides una canción, me pagas, yo te la hago. Es así, no más. Pero yo no tengo nexos, yo no trabajo, no me junto, yo siempre estoy en mi casa, o sea, yo no hago nada de eso. Yo hago la canción por pura vía teléfono. Yo no conozco a nadie.

[Ich bin in keinem Kartell, mein Job ist es, Sänger zu sein. Du fragst mich nach einem Song, du bezahlst mich, ich mache ihn für dich. So ist es, mehr nicht. Aber ich habe keine Beziehungen, ich arbeite nicht, ich treffe mich nicht, ich bin immer zu Hause, ich meine, ich tue nichts von alledem. Ich mache den Song rein über das Telefon. Ich kenne niemanden.]«

Lirik Dog

In den Narco-Rap-Songs finden sich Merkmale, die auf die Identität der Grenzstadtbewohner beziehungsweise auch der Kartellmitglieder hinweisen. Diese Identitätsmarker werden zwar als individuelle Attribute einzelner Songprotagonisten dargestellt, versuchen letztendlich aber ein ganzes Kollektiv an Personen zu charakterisieren. Der folgende Analyseabschnitt widmet sich zunächst dem Männlichkeitsbild, das sowohl die Songtexte als auch die Videos dominiert. Darauf folgend werden als weitere typische Identitätsmarker Ethnizität, Sexualität und Politik analysiert, die bekanntermaßen in anderen Rap-Formen besonders prägnant sind. Zuletzt wird die künstlerisch geschaffene Persona des Rappers inklusive ihres Anspruchs auf Authentizität untersucht. Ziel dieser Analyse ist es, die Repräsentation urbaner Identitäten im Narco-Rap zu beleuchten sowie ihre Limitierungen aufzudecken und zu begründen.

6.1 Die Hypermaskulinität im organisierten Verbrechen

Die HIM-Skala (»Honor Ideology for Manhood«, Barnes et al. 2012: 1027) beinhaltet 16 Aussagen, die eine Gruppe von Studienteilnehmern bewertet, damit daraufhin eine Beurteilung ihrer Überzeugungen über männliche Ehrennormen getroffen werden kann. Die Aussagen beziehen sich einerseits auf persönliche Qualitäten wie Dominanz, Mut und Konfrontationswillen sowie das Beschützen der eigenen Familie (darunter besonders der Mutter und der Partnerin) und andererseits auf die Gewaltbereitschaft bei Angriffen gegen diese Qualitäten. Auf der Basis der HIM-Skala untersuchen Giovanni A. Travaglino et al. (2014) den Zusammenhang zwischen der Wertschätzung des männlichen Ehrbegriffs junger Studienteilnehmer aus Süditalien und deren Bereitschaft, sich gegen kriminelle Organisationen zu wehren. Ihre Studie bestätigt, dass mit der Aufrechterhaltung einer männlichen Ehrenideologie der Widerstand gegen das organisierte Verbrechen sinkt und somit beispielsweise die *omertà*, ein Schweigegeklübbe innerhalb der Zivilbevölkerung, leichter beizubehalten ist (vgl. Travaglino et al. 2014: 802). Für das Fortbestehen der Mafia ist es also enorm wichtig, diesen männlichen Ehrbegriff zu bewahren und zu fördern. Dass das kriminelle Milieu in Mexiko trotz weniger Ausnahmen wie beispielsweise Sandra Ávila Beltrán, »La Reina del Pacífico«, von Männern dominiert wird, ist unübersehbar. Wikipedia veröffentlichte eine 2009 vom *Procurador General de la República* in Mexiko erstellte »Liste der 37 Drogenbosse (Mexiko)« (vgl. 2019), auf der alle Kartellführer männlich waren. Aus den Medien bekannt ist darunter wegen seiner zweifachen Flucht aus US-amerikanischen Hochsicherheitsgefängnissen besonders Joaquín »El Chapo [der Kleine]« Guzmán. Ein weiterer gesuchter Drogenboss ist Rafael Caro Quintero, der im Januar 2020 auf der Liste der zehn meistgesuchten Kriminalstraftäter des FBI und der DEA aufgeführt ist und dessen Person in der Netflix-Serie *Narcos Mexico* verkörpert wird. Auf Hinweise, die zu seiner Verhaftung führen, ist eine Belohnung von 20 Millionen Dollar ausgesetzt (vgl. FBI 2020). Aufgrund dieser Eigenschaften des organisierten Verbrechens in Mexiko ist es wahrscheinlich, dass sich die Aussagen der HIM-Skala auch in den Narco-Rap-Songs wiederfinden.

Im Narco-Rap treffen zwei Extreme der Darstellung von Maskulinität aufeinander, die einerseits mit einem im mexikanischen Kontext historisch und kulturell bedingten und andererseits mit dem generell im Rap transportierten Männlichkeitsbegriff zusammenhängen. Der Begriff des *machismo* beschreibt die übersteigerte Darstellung von Männlichkeit in Lateinamerika und steht

in der Fachliteratur im Zentrum zahlreicher kultureller Studien. Obwohl er historisch und kulturell aufgeladen ist und sicherlich einer Dekonstruktion bedürfte, nutzen Jennie B. Gamlin und Sarah J. Hawkes (2014) den Begriff in ihrer Untersuchung des Zusammenhangs von Maskulinität und struktureller Gewalt in Mexiko. Historisch betrachtet gehöre ein *machismo* mit der Definition der männlichen Charaktereigenschaften arm und hitzig, aber mutig und vertrauenswürdig (vgl. 2018: 57), die stets durch Literatur und Musik von Generation zu Generation transportiert worden seien, mittlerweile zur nationalen Identität des Landes. Mit der Übernahme des neoliberalen Systems nach dem Washington-Konsens sei allerdings die Ansicht übernommen worden, dass statt bestimmter Tugenden heutzutage Macht und Reichtum die Männlichkeit ausmachten:

»Men, therefore, are subject to symbolic forms of violence through the self-harm inherent in achieving masculine identity: the loss of dignity and sense of inadequacy, failure, and humiliation at their inability to conform to a hegemonic ideal. The violence of patriarchal capitalism over men is compounded through the symbolic power of hegemonic masculinity.« (Gamlin & Hawkes 2018: 59)

Die strukturelle Gewalt in Mexiko löse eine Spirale von weiteren Formen der Gewalt aus, die sich unter anderem in besonders hohen Mordraten manifestierten, weil der historische nicht mit dem neuzeitlichen Männlichkeitsbegriff vereinbar sei. Der einstige *machismo* sei durch die wirtschaftlichen Entwicklungen des Landes in die unteren Gesellschaftsschichten verdrängt worden, wo Aggression und Gewalt heutzutage sowohl die Frustration, nicht dem neuen Männlichkeitsbild gerecht werden zu können, als auch den Versuch eines Männlichkeitsbeweises abbildeten.

Das zweite Extrem der Darstellung von Männlichkeit ergibt sich aus dem Rap beziehungsweise dem Hip-Hop als Genre. Es gibt zahlreiche Studien darüber, dass im Rap eine Hypermaskulinität der Szenemitglieder propagiert wird. Paul Scheibelhofer beispielsweise berichtet in seiner Studie über die Konstruktion von Männlichkeit in Migrationskontexten von »problematischen Geschlechterrollen« im Rap, die mit der »Glorifizierung eines gewalttätigen, misogynen und homophoben Männlichkeitsideals« (2018: 78) einhergingen. Cabris Kubrin analysiert den im US-amerikanischen Rap zum Ausdruck kommenden *street code*, der sich in den Themen Respekt, Gewalt, materieller Wohlstand, Nihilismus und Frauenfeindlichkeit widerspiegle

(vgl. 2005: 369) und damit ebenfalls auf ein besonderes Männlichkeitsbild anspiele.

In den Narco-Rap-Songs laufen diese beiden extremen Repräsentationen von Maskulinität zusammen. Die Identität der Mitglieder des organisierten Verbrechens basiert laut den Songs auf bestimmten Tugenden, die den Aussagen der HIM-Skala ähneln. In den folgenden Abschnitten werden die spezifischen Merkmale der Maskulinität im Narco-Rap und daraufhin sowohl die mit ihr verknüpften Frauenrollen als auch die Rolle der Familie untersucht. Die ersten beiden Analyseabschnitte widmen sich den in den Songs abgebildeten Tugenden und Emotionen der Männer, während sich die nächsten zwei Abschnitte mit dem Verhältnis zu ihren Eltern beziehungsweise zu ihrer Partnerin und gegebenenfalls zu den eigenen Kindern befassen.

6.1.1 *Firme hasta la muerte*: Stärke, Loyalität und Treue dem Kartell

In denjenigen Songs, die von Territorialkämpfen und Kartellhierarchien handeln, wird zur Beschreibung der Kämpfer ein spezielles Vokabular verwendet, wobei eine besonders hohe Frequenz der Adjektive *fiel*, *firme* und *leal* [treu, standfest und loyal] auffällt. Diese Adjektive unterstützen einerseits das Bild vom mutigen, treuen Mann, der für seine Ideale einsteht und sich nicht von ihnen abbringen lässt. Andererseits wird das mittelalterlich-feudalistische Konzept von Treue gegenüber dem Lehnsherrn, der umgekehrt dem Gefolgsmann Schutz schuldet, auf die Beziehung zwischen dem Kartell und seinen Kämpfern übertragen. In »Siempre Te Acordaremos Rey« von J1 El Diamante wird das Konzept der *fidelidad* aufgegriffen:

Porque un rey es aquel que se mantiene fiel
 Aquel que por nada su gente dejará caer
 Aquel que humildemente entra dentro de los corazones
 Capaz de immortalizarse en estos renglones

Solamente tú, el rey de mil coronas
 El rey de todo el barrio y que nunca me abandona
 Porque puedo ver tu sombra en los ojos de la gente
 Eres la fortaleza que me anima diariamente

[Denn ein König ist der, der treu bleibt
 Er, der sein Volk für nichts fallen lässt

Er, der demütig in die Herzen eintritt
Kann sich in diesen Zeilen verewigen

Du allein, der König der tausend Kronen
Der König des ganzen *barrio*, der mich nie verlässt
Weil ich deinen Schatten in den Augen der Leute sehen kann
Du bist die Kraft, die mich täglich ermutigt]

Der Song ist ein Nachruf auf einen verstorbenen *barrio*-Bewohner, der offensichtlich bei seinen Mitmenschen beliebt war und so sehr verehrt wurde, dass er den Spitznamen *rey* [König] trägt. Es gibt im Song zwei Hinweise darauf, dass der Protagonist im organisierten Verbrechen tätig war, nämlich, dass er eine *troca* fuhr und eine *flota* anführte und somit eine hohe Position innehatte. Im Song wird er als *rey de todo el barrio* [König des gesamten *barrio*] und *rey de mil coronas* [König der tausend Kronen] bezeichnet, der seiner Gefolgschaft gegenüber stets treu blieb. Auch in »Comandante 5« von J1 El Diamante wird das Adjektiv *fiel* zur Beschreibung eines Kartellkämpfers verwendet, er wird als *puro elemento de guerra/que no falla, siempre fiel* [reines Element des Krieges/das nie versagt, immer treu] charakterisiert. An dieser Stelle wird deutlich, dass *fiel* nicht nur die Tugend eines Mannes, sondern die eines Kämpfers beschreibt. Der Männlichkeitsbegriff wird also mit dem organisierten Verbrechen verknüpft und die Tugend, treu zu sein, erweitert auf die Tugend, dem Kartell treu zu sein, was wiederum das Bild des archaischen Lehnswesens hervorruft. Dieses Bild wird an anderer Stelle im Song mit der Charakterisierung *firme hasta la muerte por el CDG* [standfest bis zum Tod für das CDG] bestätigt. *Firme* ist das am häufigsten in den Songs für die Beschreibung der Kämpfer verwendete Adjektiv, das sich in vielen weiteren Songs findet. Im Song »Punto L Y Punto Q« von K-Flow wird beispielsweise die Qualität *ser firmes* [standfest sein] mit *ser hombres de valor* [ehrenhafte Männer sein] gleichgesetzt. In all diesen Songs wird die bedingungslose Treue dem Kartell gegenüber als Maxime dargestellt, der die Mitglieder des organisierten Verbrechens bis zu ihrem Tod folgen. Die Treue wird als unumstößliche Bedingung gehandelt, welche die Mitglieder akzeptieren, wenn sie sozial und finanziell innerhalb des *barrio* aufsteigen wollen. Diese Maxime wird in »Señor Cortés« von J1 El Diamante besonders deutlich formuliert:

Con el grupo de Los Ceros Cortés se rifa el cuero¹
 Protegen bien lo suyo con almas de guerrilleros
 Ellos quieren convertir las carreteras en pasto
 Tumbando a los de verdes pa' después pisotearlos

Puro Cartel del Golfo, lealtad y disciplina
 Hay que ser responsables y querer darles pa' arriba
 Tienes que dar tu vida antes que la del jefe
 Porque ellos dan la suya también por toda su gente

[Mit der Gruppe *Los Ceros* riskiert Cortés sein Leben
 Sie schützen ihre Eigenen mit Kämpferseelen
 Sie wollen die Straßen in Gras verwandeln
 Sie reißen die Grünen um und zertrampeln sie dann mit ihren Füßen

Pures Golfkartell, Loyalität und Disziplin
 Man muss verantwortungsbewusst sein und ihnen gehorchen
 Du musst dein Leben vor dem Leben des Chefs geben
 Denn sie geben ihr's auch für all ihre Leute]

Das Lied handelt vom ehemaligen Führer des Golf-Kartells José Alfredo Cárdenas Martínez, der die Decknamen *Señor Cortés* und auch *El Contador* trägt und im Februar 2018 in Matamoros festgenommen wurde (vgl. Mosso, *Milenio* 2019). *Los Ceros* sind wie beispielsweise *Los Escorpiones* eine Untergruppe des Kartells. Im Folgenden wird als bekannter Austragungsort der Kämpfe zwischen dem Kartell und dem Militär die Autobahn genannt, die in Gras (*pasto*) verwandelt werden soll. Diese Metapher ist eine Anspielung auf die grünen Uniformen, die das Militär kennzeichnen. Darauf folgt im Song ein Hinweis auf den Verhaltenskodex des Kartells, das absolute Treue und Aufopferung von seinen Mitgliedern verlangt. In den letzten beiden Zeilen werden die Mitglieder mit der persönlichen Anrede *tú* adressiert und durch das Modalverb *tienes que* [du musst] wird ihre Pflicht ausgedrückt, das Leben ihres Vorgesetzten im Kartell über ihr eigenes zu stellen.

Der Leitgedanke, auf dem die Beschreibungen *fiel* und *firme* basieren, ist der bedingungslose Respekt vor dem Kartell und den jeweiligen ranghöhe-

1 *Rifarse el cuero* wird in der mexikanischen Umgangssprache für »jugarse la vida [das Leben aufs Spiel setzen]« (Mochileros TV 2020) verwendet.

ren Mitgliedern. Die unpersönliche Formulierung *se respeta* [wird respektiert] wird in vielen Songs verwendet, um ein Gebot für das Gefolge des Kartells aufzustellen, wie etwa *se respeta la familia* [die Familie wird respektiert] (»L-93« von Familia Del Golfo), *la maleza se respeta* [die Boshaftigkeit wird respektiert] (»La Maleza« von K-Flow) und *la empresa se respeta* [die Firma wird respektiert] (»Un Malandro Sin Pena« von 5050). *La familia*, *la maleza* sowie *la empresa* sind allesamt Synonyme für das Kartell. Der Respekt dem Kartell gegenüber wird als unumstößliches Faktum gehandelt. Auch in »Señor Cortés« kommt dieser Respektbegriff zum Ausdruck:

Valor, diciplina, respeto y lealtad
 Mucho compañerismo y corazón de verdad
 Es lo que tú necesitas en este negocio
 Dicen el Señor Cortés y el Cartel del Golfo

[Mut, Disziplin, Respekt und Loyalität
 Viel Kameradschaft und echtes Herz
 Das brauchst du in diesem Geschäft
 Sagen Señor Cortés und das Golfkartell]

Este negocio [dieses Geschäft] wird als euphemistische Worthülse für all die Gräueltaten des organisierten Verbrechens verwendet. Das Kartell wirkt wie eine Wohlfahrtsorganisation, die nur charakterfeste, gute Menschen in ihren Dienst aufnimmt, was an den Eigenschaften erkennbar ist, die im Song als notwendig für den Erfolg im Drogengeschäft aufgelistet werden. Die Kartellmitglieder werden im Song als standfest und treu bis in den Tod beschrieben. Es wird suggeriert, dass es einen starken Charakter erfordert, Kämpfer für das Kartell zu sein, doch haben die Mitglieder auch keine andere Wahl, als dem Kartell ihre Loyalität und ihren Kampfeswillen zu versprechen, weil andernfalls ihr Leben in Gefahr wäre. Hettie Malcomson bezeichnet diese Vorgehensweise, die sich im Narco-Rap zeigt, als »enforced bravery« (2019: 358). Den Kämpfern wird quasi bereits vor den Kampfhandlungen Lob und Ehre für ihren Einsatz zuteil, wodurch sie sich diesem umso mehr verpflichtet fühlen.

6.1.2 *Mi jale me enseñó a no tener sentimientos:* Isolation und Misstrauen

Weitere Eigenschaften, welche die Kartellmitglieder laut den Songs neben besagten Tugenden kennzeichnen, sind die emotionale Verrohung und das Misstrauen den anderen Menschen im *barrio* gegenüber. Der Refrain *mi jale² me enseñó a no tener sentimientos* [mein Job hat es mir beigebracht, keine Gefühle zu hegen] aus »Comandante Pollos Ciclón« von 5050 benennt als Grund dafür die im kriminellen Milieu angesiedelte Tätigkeit des Protagonisten. In diesem Fall geht die Bezeichnung *jale* über eine bloße Beschäftigung hinaus und beschreibt vielmehr das gesamte Leben eines Menschen, das sich verändert, sobald er anfängt, auf dem illegalen Sektor tätig zu werden. Im Folgenden wird der Fragestellung nachgegangen, weshalb der Ausdruck positiver Gefühle im Narco-Rap offenbar unüblich ist und an seine Stelle eine emotionale Verrohung tritt.

Das Gefühl des Misstrauens ist in den Musiktexten allgegenwärtig. Vertrauen wird in vielen Songs als Todesurteil dargestellt, wie in »Malandro Graduado« von 5050:

Mi business no digo, me gusta el efectivo
No confío ni en amigos, por eso sigo vivo
Tranquilo y agresivo, si te metes conmigo
Lo que menos te puede pasar es que salgas vivo

[Mein *business* sage ich nicht, ich mag Bargeld
Ich traue nicht mal Freunden, deshalb lebe ich noch
Ruhig und aggressiv, wenn du dich mit mir anlegst
Das Letzte, was dir passieren kann, ist, dass du lebend davonkommst]

Es wird angegeben, dass der Protagonist die Natur seiner Tätigkeit vor anderen Menschen geheim hält, weil er davon ausgeht, dass ihn zu viel Vertrauen und Sorglosigkeit das Leben kosten würden. Diese Strophe reflektiert die Isolation des Einzelnen, der sich ausschließlich für sein eigenes Auskommen und Überleben interessiert und niemand anderen (außer seiner Familie, siehe dazu die folgenden Analyseabschnitte) daran teilhaben lässt. In vielen weiteren

2 *Jale* bezeichnet in der mexikanischen Umgangssprache »trabajo, empleo, ocupación [Arbeit, Beschäftigung]« (RAE [DA] 2020) oder »actividad en que participa uno [Aktivität, an der jemand teilnimmt]« (Diccionario del español de México 2020).

Songs wird ebenfalls davor gewarnt, anderen Menschen zu viel Vertrauen zu schenken, wie in »S.C.O.R.P.I.O.N.« von Nektar MB: In der Zeile *cuidado con los perros que tratan de morderme* [Vorsicht mit den Hunden, die versuchen, mich zu beißen] wird die Metapher der Feinde des Protagonisten als bissige Hunde angeführt, mit denen mit Vorsicht umgegangen werden muss. In »Yo No Soy Millonario« von Blunt De Cali warnt der Protagonist davor, den Menschen zu vertrauen, da sie sich als Verräter entpuppen können (*pa' que no te traicionen, no confies en nadie/les miras las caretas, costumbres tú no sabes* [damit sie dich nicht hintergehen, vertraue niemandem/du kannst nur ihre Gesichter sehen, du kennst ihre Gewohnheiten nicht]). In diesen Songs werden die Mitmenschen als potenzielle Gefahr porträtiert, vor der sich die Protagonisten der Songs zu schützen versuchen. In »Me Vale Verga« von Big Los wird darüber hinaus die Verknüpfung des organisierten Verbrechens mit der Isolation und Verhöhnung des Einzelnen thematisiert.

Soy de Browntown donde te atracan los enemigos
 Contrabandistas, en este juego no hay amigos
 Chingos de tiros pa' los coyotes
 Trafican carnes que se les mueren en el monte
 Confía en nadie, aquí te asaltan

[Ich komme aus Browntown, wo man von Feinden überfallen wird
 Schmuggler, es gibt keine Freunde in diesem Spiel
 Ein Haufen Schüsse für die Kojoten
 Sie schmuggeln Fleisch, das im Busch verendet
 Traue niemandem, hier überfallen sie dich]

Der Protagonist stammt aus »Browntown«, also aus dem texanischen Brownsville, das Matamoros direkt gegenüberliegt. Die Stadt wird als besonders gefährlich charakterisiert, weshalb dem Hörer dazu geraten wird, dort niemandem zu vertrauen und sich so vor Überfällen zu schützen. Der Drogenkrieg wird mit dem Euphemismus *este juego* [dieses Spiel] benannt. Das Konzept eines Spiels würde beinhalten, dass Menschen friedlich gegeneinander antreten, aber genau das negiert der Protagonist des Songs. Überdies werden den nicht vorhandenen *amigos* [Freunde] die *enemigos*, *contrabandistas* und *coyotes*³ [Feinde, Waren- und Menschenschmuggler] gegenübergestellt,

3 Als *coyotes* werden umgangssprachlich die Menschenschmuggler bezeichnet, die meist gegen hohe Geldsummen Menschen aus Mexiko und weiteren lateinamerikanischen

vor denen sich der Hörer in Acht nehmen soll. Die Bezeichnung *carnes* [Feisch] für Menschen weist auf die Kaltblütigkeit der Schmuggler hin, für die ihre Opfer lediglich eine Ware und damit eine Einnahmequelle darstellen. In diesem Song wird damit der einzige Verweis auf die Schleuseraktivitäten des organisierten Verbrechens angebracht.

Die potenzielle Gefahr, die von den Mitmenschen in den Grenzstädten ausgeht, wird in vielen Songs näher charakterisiert, und zwar werden sie als *envidiosos* [Neider] bezeichnet, was dafür sprechen könnte, dass die Arbeit für das Kartell, die den Mitgliedern des organisierten Verbrechens ein hohes Einkommen beschert, bei den anderen *barrio*-Bewohnern mit Argwohn und Neid betrachtet wird. Der Song »Lo Que Trafico« von Cano & Blunt steht hier als Beispiel für viele weitere Songs, in denen eine ähnliche Rhetorik verwendet wird:

No falta la envidia del que nunca pudo
Perros envidiosos, él les manda saludos
Todavía recuerdo los tiempos de mi pobreza
Y ahora nunca falta un plato en mi mesa

[Es gibt keinen Mangel an Neid von dem, der nie konnte
Neidische Hunde, er lässt euch grüßen
Ich erinnere mich noch an die Zeiten meiner Armut
Und jetzt fehlt nie ein Teller auf meinem Tisch]

Die Mitmenschen, die im Gegensatz zum Protagonisten nicht der Armut im *barrio* entkommen sind, werden im Song als *perros envidiosos* [neidische Hunde] bezeichnet. Die Tatsache, dass der Protagonist sie als Tiere degradiert, was eine in mehreren Songs verwendete Metapher widerspiegelt, spricht dafür, dass er sich ihnen nicht nur ökonomisch, sondern auch intellektuell überlegen fühlt. Dieser Eindruck bestätigt sich dadurch, dass er sie kollektiv als *el que nunca pudo* [derjenige, der nie konnte] betitelt, ihnen also die Fähigkeit abspricht, der Armut zu entkommen. Wieder bestätigt sich also die These,

Staaten über die Grenze in die USA schmuggeln (vgl. Fundéu 2014). Die Schmuggelroute führt in der Regel durch die Wüste, die sich an Großteilen der Grenze entlangzieht. Vermutlich wurde deshalb die Bezeichnung des Wüstentiers gewählt und aufgrund der Tatsache, dass die Schmuggler als hochgefährlich gelten, weil sie oft die geschmuggelten Menschen verschleppen, um Geld von ihren Familien zu erpressen, und sie gegebenenfalls ermorden.

dass mit dem finanziellen Aufstieg aus dem *barrio* auch ein sozialer Aufstieg erfolgt, durch den die Mitglieder des organisierten Verbrechens automatisch die Herrenmoral erlangen.

Die Teilnahme am Drogenkrieg beziehungsweise an den Kartellaktivitäten wird in den Songs als Grund für die emotionale Verrohung angegeben. Dies ist laut den Songs unter anderem dadurch begründet, dass es für die *barrio*-Bewohner lebensgefährlich sein kann, anderen Menschen zu sehr zu vertrauen.

6.1.3 Die Liebe zu den Eltern: Dankbarkeit und Respekt für *los jefes*

Zunächst mag es überraschend wirken, dass sich in der Liebe zur Familie ein weiterer Identitätsmarker der Mitglieder des organisierten Verbrechens manifestiert. Betrachtet man jedoch die auf der HIM-Skala aufgeführten Aussagen, die das Beschützen der eigenen Frau und der Familie als Aufgabe eines Mannes darstellen, ist es nicht verwunderlich, dass neben der in den Songs vorgestellten emotionalen Verrohung die Liebe zur Familie als einziges zulässiges positives Gefühl deutlich hervorgehoben wird.

In Mexiko stellen die Familie und darunter vor allem die Eltern einen bedeutenden Pfeiler der Gesellschaft dar. Die Eltern werden verehrt und ihnen wird großer Respekt gezollt, wie Rolando Díaz-Loving et al. in ihrer psychologischen Studie über die mexikanische Familie feststellen:

»Es notoria en relación a las creencias la presencia de claros patrones [...], a saber: la supremacía del padre en las dimensiones que hacen alusión al machismo y al temor a los padres; la casi santa abnegación de la madre en las escalas de docilidad, así como la exaltación de la madre y de la virginidad hasta el matrimonio; la obediencia de los hijos, representada con la educación que debe ser estricta y el respeto que se debe tener a los padres.

[Das Vorhandensein von klaren Mustern bezüglich der Überzeugungen [...] ist auffällig, nämlich: die Vormachtstellung des Vaters in den Dimensionen, die auf den *machismo* und die Angst vor den Eltern anspielen; die fast heilige Selbstlosigkeit der Mutter in den Maßstäben der Fügsamkeit, sowie die Verherrlichung der Mutter und der Jungfräulichkeit bis zur Ehe; der Gehorsam der Kinder, dargestellt durch die Erziehung, die streng sein muss, und der Respekt, der den Eltern entgegengebracht werden muss.]« (Díaz-Loving et al. 2011: 137f.)

Ferner ziehen die Autoren das Fazit, dass dieses archaische Familienbild bei Zunahme des Bildungsniveaus immer mehr verbleiche. Im Narco-Rap wird dieses Bild jedoch sehr deutlich porträtiert. Die Eltern werden als *jefes* [Chefs] bezeichnet, also als eine Instanz, der sich die Protagonisten auch im Erwachsenenalter noch unterordnen und von der bei Respektlosigkeit und Ungehorsam folglich Enttäuschung und Missbilligung ausgehen. Nach einer Beschreibung der Werdegänge der Kartellmitglieder werden deren Eltern oft um Verzeihung gebeten, wie beispielsweise in »Te Llevas Nada« von Cano De Cali ft. Yalexaa:

Esta vida de malandro, los business en que ando
Seguiré haciendo feria, mientras siga respirando
Perdóneme, jefita, por todos esos duelos
Diosito la escuchó cuando pa' mí eran los rezos
[...] De esta vida no busqué, fue la que me enseñó el jefe
Para bien o para mal, como quiera, se le agradece

[Das Leben eines Gauners, das *business*, in dem ich bin
Ich werde weiterhin Geld machen, solange ich atme
Verzeih mir, *jefita*, für all diesen Schmerz
Gott hat dich erhört, als du für mich gebetet hast
[...] Dieses Leben habe ich nicht gesucht, der *jefe* hat es mir beigebracht
Ob es gut oder schlecht war, wie auch immer, ihm ist zu danken]

Die Tatsache, dass er sich selbst als *malandro* charakterisiert und im illegalen Milieu tätig ist, scheint in seiner Mutter Schmerz ausgelöst zu haben, für den sich der Protagonist in diesem Song entschuldigt. Die Mutter wird mit dem Diminutiv *jefita* angesprochen und statt des familiären *tú* wird die Höflichkeitsform *usted* als Anrede verwendet, die Distanz und Respekt ausdrückt. Der Vater oder *jefe* wird daraufhin ebenfalls mit *usted* adressiert. Ihm dankt der Protagonist für all das, was er ihn im Leben gelehrt hat. Der Vater wird also als lehrende Instanz und die Mutter im Gegenteil dazu als liebende Friedensstifterin dargestellt. Die traditionellen Rollenbilder, die Díaz-Loving et al. beschreiben, werden im Songtext widergespiegelt. In »Malandro Hasta La Muerte« von Cano De Cali werden sie sogar noch deutlicher herausgestellt:

Jefita, supiera que la extrañó tanto
Que en paz descanse y en mi corazón un llanto

Saludos, mi jefito, para ese gallo famoso
 Por la vida, los consejos y por todo

[*Jefita*, möge sie wissen, dass ich sie so sehr vermisse
 Möge sie in Frieden ruhen und ein Weinen in meinem Herzen
 Grüße, mein *jefito*, für diesen berühmten Hahn
 Für das Leben, die Ratschläge und für alles]

Beide Eltern werden in diesem Song mit den Diminutiven *jefita* beziehungsweise *jefito* angesprochen. Die verstorbene Mutter des Protagonisten wird mit liebevollen Worten bedacht, während sein Vater einen Gruß erhält und er mit der Metapher *gallo famoso* [berühmter Hahn] beschrieben wird. Der Hahn symbolisiert in diesem Fall Männlichkeit und wird zusätzlich mit dem Adjektiv *famoso* versehen, das laut der RAE »muy conocido y admirado por su excelencia [sehr bekannt und bewundert für seine Exzellenz]« (RAE [DLE] 2020) bedeutet. Die traditionellen Rollen von Mutter und Vater werden in diesen Songs also offensichtlich übernommen.

Die starke emotionale Bindung zwischen Mutter und Sohn wird oft in den Songs thematisiert. Der Song »Perdóname Madre« von 5050 ft. Sorcho & Junior White ist der Mutter des Songprotagonisten gewidmet, wie der Titel bereits erkennen lässt. Der Rapper fungiert in diesem Song als Erzähler, welcher der Mutter mitteilt, wie es zur Entstehung des Narco-Rap-Songs kam: *casi en llanto me lo dijo, »un verso junior/nada más pa' recordarle que yo la quiero un chingo* [fast unter Tränen sagte er mir, »ein kleiner Vers/nur um sie daran zu erinnern, dass ich sie so sehr liebe]«. Der Mutter, welche die Kosenamen *madrecita mía, mami, mi señora* und *jefita* [meine kleine Mama, Mami, meine Dame und Chefin] erhält, wird an mehreren Stellen im Song gedankt:

Hoy quiero que escuches esta canción
 Para que sepas que te amo con todo el corazón
 Sin ti yo no sabría qué hacer
 Te quiero y eso tú lo sabes bien

Sabes que yo a veces he sido malo
 Te he faltado al respeto y siempre me has perdonado
 No sé por qué pasa eso conmigo
 Por lo malo que vivo me siento arrepentido

[Heute möchte ich, dass du dieses Lied hörst
 Um dich wissen zu lassen, dass ich dich von ganzem Herzen liebe
 Ohne dich wüsste ich nicht, was ich tun soll
 Ich hab' dich lieb und du weißt es

Du weißt, dass ich manchmal böse war
 Ich war respektlos zu dir und du hast mir immer verziehen
 Ich weiß nicht, warum das bei mir passiert
 Ich bereue die schlimmen Dinge, die ich verbrochen habe]

Die Strophen sind sowohl eine Liebeserklärung an die Mutter als auch ein Lob für alles, was sie für den Protagonisten und seine Geschwister geleistet hat. Des Weiteren bittet der Protagonist auch hier für sein Fehlverhalten, das seine Mutter in der Vergangenheit bereits des Öfteren entschuldigt zu haben scheint, um Verzeihung, und gibt vor, echte Reue zu empfinden. Die Familie wird in den Songs als höchstes Gut dargestellt. Den Eltern wird Respekt entgegengebracht, wobei besonders die Mütter werden verehrt und ihnen der Dank der Songprotagonisten zuteil wird.

6.1.4 Partnerin und Kinder: Der emotionale Rückhalt in schweren Zeiten

Während die Eltern in den Songs als passive, übergeordnete Kontrollinstanz fungieren, werden Partnerinnen und Kinder als Personen präsentiert, welche die männlichen Protagonisten in ihrem Alltag begleiten. Bei der Repräsentation der Frau besteht eine Zweiteilung, die das zuvor analysierte Männlichkeitsbild unterstreicht. Die Frau wird entweder als Angebetete, die es zu erobern gilt, oder als Ehefrau und Mutter an der Seite des Mannes dargestellt. In jedem Fall nimmt sie eine passive Rolle ein.

Mehrere Songs sind bestimmten Frauen gewidmet, deren Herz die Songprotagonisten erobern wollen. Im Gegensatz zu anderen Narco-Rap-Songs werden diese Liebeslieder in der Regel nicht von Kartellmitgliedern in Auftrag gegeben, sondern sprechen von den Gefühlen der Rapper selbst beziehungsweise von fiktiven männlichen Charakteren. Beispielhaft werden im Folgenden Fragmente von »Escápate Conmigo« von K-Flow sowie »Nos Perdemo« von Cano De Cali herangezogen. »Escápate Conmigo« handelt von einem Mädchen, das bei seinen Eltern lebt und zur Schule geht, was für sein junges Alter spricht. Im Song versucht der Protagonist das Mädchen dazu zu

überreden, sich in der Nacht mit ihm zu treffen und dies seinen Eltern zu verheimlichen, welche die Beziehung zu ihm offensichtlich ablehnen.

Quiero hacerte mía hasta el amanecer
 Que no haya reproches de lo que vaya a suceder
 Solo la luna nos verá y en la madrugada caeremos
 Haciendo el amor como dos locos sin parar
 Viendo las estrellas volando sobre el mar

[Ich will dich zu der Meinen machen, bis zum Morgengrauen
 Keine Vorwürfe über das, was kommen wird
 Nur der Mond wird uns sehen und in der Dämmerung werden wir fallen
 Liebe machen wie zwei Verrückte ohne Unterbrechung
 Den Sternen beim Fliegen über dem Meer zusehen]

Im Gegensatz zu den anderen Songs des Rappers K-Flow ist dieser romantisch und mutet sogar poetisch an. Die Metapher der Nacht als Geheimnisträgerin der versteckten Leidenschaft eines Paares ist ein oft verwendetes Bild in der Poesie, wie beispielsweise in »Dos cuerpos« von Octavio Paz, »Los dos miedos« von Ramón de Campoamor oder, im deutschen Sprachraum, in Goethes »Willkommen und Abschied«. Der Mond und die Sterne über dem Meer als einzige Beobachter des Paares führen diese Metapher fort. Die romantisierende Formulierung *hacer el amor* [Liebe machen] steht der darauffolgenden Zeile *como dos locos sin parar* [wie zwei Verrückte ohne Unterbrechung] zwar stilistisch entgegen, doch stellt der Song insgesamt ein Liebesgedicht an die Angebetete des Protagonisten dar. Durch die stellenweise ungeschickte Formulierung wirkt der Protagonist selbst jung und unerfahren.

Der Song »Nos Perdemos«, der sich an die Partnerin des Rappers Cano richtet, bedient sich einer ähnlichen poetischen Bildlichkeit:

Tú y yo nos perdemos hasta el amanecer
 No me importa qué hora es, tampoco quiero saber
 Yo me quiero perder, pues de ti ya soy adicto
 Solo estar contigo es lo que yo necesito

Tú eres mi reina, la que me mata
 Contigo ando en alta, tus besos a mí encantan
 No eres tan santa, yo mucho menos
 Vámonos, mi reina, por ahí tú y yo nos perdemos

Le damos fuego y nos perdemos
¿Adónde llegaremos?, eso no sabemos
Me inspiro, escribo algo en mi cuaderno
Pa' que lo de nosotros nunca borremos

[Du und ich, wir verschwinden, bis die Sonne aufgeht
Es ist mir egal, wie spät es ist, ich will es auch gar nicht wissen
Ich will verschwinden, denn ich bin schon süchtig nach dir
Nur mit dir zusammen zu sein ist, was ich brauche

Du bist meine Königin, die, die mich um den Verstand bringt
Mit dir wandle ich auf der Höhe, deine Küsse verzaubern mich
Du bist nicht so heilig, und ich noch viel weniger
Lass uns gehen, meine Königin, wir verschwinden zusammen

Wir entfachen das Feuer und wir verlieren uns
Wo wir landen, wissen wir nicht
Wenn ich inspiriert bin, schreibe ich etwas in mein Notizbuch
Damit wir nie auslöschen, was zwischen uns ist]

In diesem Song wird ebenfalls die Nacht als Moment der Leidenschaft gewählt. Der Protagonist ist der Frau verfallen, er bezeichnet sie als seine Droge und gleichzeitig als Königin, die über sein Leben entscheidet. Der Rapper führt das Bild vom Verlorensein in Raum und Zeit an, das einen Gegenpol zur in den meisten anderen Songs geforderten ständigen Achtsamkeit herstellt. Die letzten beiden Zeilen präsentieren die Frau als Muse, die den Rapper inspiriert. Beide Songs heben sich thematisch stark von anderen Narco-Rap-Songs ab und zeigen eine unerwartet gefühlsbetonte Seite des Genres. Die Songtexte richten sich an Frauen, die von den Protagonisten beziehungsweise den Rappern selbst umworben werden.

Sobald sich eine Frau allerdings in die Ehefrau und Mutter der Kinder eines Protagonisten verwandelt, wird sie in der Regel nicht mehr besungen und die Kinder nehmen den Platz der Motivationsgeber ein. Ihnen werden allerdings keine kompletten Songs gewidmet, sondern sie werden nur beiläufig in den Texten erwähnt, wie beispielsweise in »Comandante Tijerina« von K-Flow:

Pa' que entienda, gente
 Que siempre me quiso ver malo
 Nueve años encerrado
 Siempre controlé el penal

Siempre positivo
 Listo pa' cualquier acción
 Tengo dos niñitas
 Que son mi adoración

[Damit ihr versteht, Leute
 Diejenigen, die mich immer leiden sehen wollten
 Neun Jahre eingesperrt
 Ich habe das Gefängnis immer kontrolliert

Immer positiv
 Bereit für jede Aktion
 Ich habe zwei kleine Mädchen
 Die mein Ein und Alles sind]

Diese Strophe stellt einen Bewusstseinsstrom des Protagonisten dar. Er erklärt seinen Feinden, dass er trotz einer Haftstrafe von neun Jahren nicht in Verzweiflung verfallen ist. Seine Motivation seien seine zwei Töchter, die er laut dem Song vergöttert. Die Verwendung des Diminutivs *niñitas* wirkt im Vergleich zum Rest des Textes affektiv. In »1, 2, 3« von Nektar MB wird ebenfalls die Familie des Protagonisten erwähnt. Auch in diesem Song wird die Berücksichtigung der Familie in andere Themenbereiche eingebettet:

Si te pasas de la raya, vas directo pa'l panteón
 En la Tahoe, en la Yukon
 Con la música hay placeres, el dinero y el amor
 Tengo una hermosa familia la que dios me regaló
 ¿Que quién soy?, soy el negro de La Modelo, al servicio del señor
 Con mi gente, con el cuerno y la escuadra al cinturón

[Wenn du aus der Reihe tanzst, gehst du direkt zum Friedhof
 Im Tahoe, im Yukon
 Mit Musik gibt es Vergnügen, Geld und Liebe

Ich habe eine wunderbare Familie, die Gott mir geschenkt hat
 Wer bin ich, ich bin der Schwarze aus La Modelo, im Dienste des Herrn
 Mit meinen Leuten, der Kalaschnikow und meinem Gefolge am Gürtel]

Die Strophe beginnt mit einer Morddrohung an die Feinde des Kartells, gefolgt von der Bezeichnung zweier SUV-Modelle, die der Protagonist zu besitzen scheint. Erst nach der Aufzählung von *placeres, el dinero y el amor* [Vergnügen, Geld und Liebe] kommt die Familie des Protagonisten zur Sprache. Daraufhin wird klargestellt, dass es sich bei dem Protagonisten um ein hochrangiges Kartellmitglied aus dem Stadtteil Modelo in Reynosa handelt; wieder findet eine Aufzählung dreier Elemente statt, nämlich *con mi gente, con el cuerno y la escuadra* [mit meinen Leuten, mit der Kalaschnikow und meinem Gefolge]. Die Familie wird also zwischen den materiellen Besitztümern des Protagonisten und seinem Gefolge des Kartells wie ein weiteres Statussymbol aufgeführt. Im Gegensatz zu seinen Besitztümern und seiner Macht charakterisiert er seine Familie allerdings nicht als etwas, das er selbst im Leben erreicht hat, sondern als *regalo de dios* [Geschenk Gottes]. Seine Familie wird somit als überirdischer Segen dargestellt, der dem Protagonisten zuteilwurde und für den er dankbar ist.

Im Narco-Rap werden lediglich zwei unterschiedliche Frauenrollen angeführt: Das junge und schöne Mädchen, das von einem männlichen Protagonisten umworben und erobert wird, sowie die Mutter seiner Kinder, die in ihrer Rolle dann aber hinter den Kindern zurücktritt. In beiden dargestellten Rollen nimmt die Frau im Vergleich zum Mann eine passive Haltung ein, wodurch ein veraltetes, patriarchalisches Frauenbild vermittelt wird, das sich in der HIM-Skala wiederfindet.

6.1.5 Die audiovisuelle Darstellung von Maskulinität und Femininität

Die extreme Maskulinitätsdarstellung der Songprotagonisten setzt sich visuell in den Musikvideos fort. In keinem der Videos lächeln die Rapper, man sieht sie stets mit einem ernsten Gesichtsausdruck. In den vorherigen Kapiteln wurde bereits an mehreren Stellen gezeigt, dass die Rapper selbst und weitere männliche Darsteller meistens in der Gegenwart materieller Güter gezeigt werden. Oft sind sie zudem bewaffnet, was die vermeintlich maskulinen Tugenden der Stärke und Bedrohlichkeit visuell unterstützt.

Bei der Darstellung der Frau besteht eine Diskrepanz zwischen den Musiktexten und den Videos. In den Videos gibt es zwar eine Zweiteilung der Re-

präsentation der Frauenrollen, doch ist sie anders gelagert als in den Texten: Die Frau wird entweder rein auf ihren Körper und somit lediglich zu einer Art Schmuck für die männlichen Protagonisten reduziert oder in seltenen Fällen als geliebte Partnerin dargestellt. Die Rolle der Ehefrau und Mutter wird in keinem Video visuell repräsentiert. Im Video zu »No Los Miro« von Big Los ft. Beni Blanco und 5050 werden leicht bekleidete Frauen gezeigt, die sich entweder lasziv auf den Motorhauben der teuren Fahrzeuge räkeln oder sich tanzend an die Rapper schmiegen und dabei sexuelle Handlungen imitieren. Die Rapper gehen nur wenig oder gar nicht auf die Tanzeinlagen der Frauen ein, wodurch Letztere wirken, als würden sie sich den Männern anbieten, und diese müssten bei Gefallen nur zugreifen. Die Frau wird als Lustobjekt des Mannes dargestellt, das schwächer ist und sich dem Willen des Mannes unterordnet. Ähnliche Szenen finden sich beispielsweise auch in »Ando En La Disco« von 5050 und »Popcorn« von Big Los ft. Beni Blanco. Diese Darstellung von Frauen ist vom US-amerikanischen Gangsta-Rap allzu bekannt und auch im Narco-Rap scheint sie Ausdruck zu finden, um die Maskulinität der in den Videos gezeigten Männer zu unterstreichen.

Die zweite Frauenrolle, die im Narco-Rap abgebildet wird, ist die der festen Partnerin des Rappers beziehungsweise des männlichen Protagonisten. Das Video zu »Nos Perdemos« von Cano De Cali zeigt sowohl den Rapper selbst als auch seine Partnerin in einem Tonstudio. Abwechselnd wird er beim Rappen des Musiktextes und sie entweder auf einem Stuhl sitzend oder zum Rhythmus des Songs tanzend gefilmt. Im Gegensatz zu den Frauen in anderen Musikvideos liegt der Kamerafokus oft auf ihrem Gesicht statt auf ihrem Körper und ihre Kleidung, Jeans und ein schulterfreies T-Shirt, ist vergleichsweise deutlich weniger freizügig. In den Szenen, in denen sie auftaucht, lächelt sie und greift sich immer wieder in das lange Haar. Sie ist die einzige Frau, die in diesem Video gezeigt wird, was wohl ihre Einzigartigkeit in den Augen des Rappers darstellt.

Ähnlich wird die Frau an Blunt De Calis Seite in dessen Musikvideo zu »Si Me Caigo, Me Levanto« gezeigt: In einer Szene sitzt sie in Alltagskleidung neben dem Rapper auf einem Sofa. Als dieser einen Anruf erhält, springt er plötzlich auf und zieht sie an der Hand hinter sich her in Richtung Haustür. In den darauffolgenden Szenen folgt sie ihm und läuft im Laufschrift neben ihm her, bis sie gemeinsam ein Auto erreichen und vor einer Gruppe bewaffneter Männer fliehen. Blunt, der den Protagonisten selbst verkörpert, rettet der Frau das Leben. Obwohl die Repräsentation der Frau sich in diesen beiden Videos von anderen zu unterscheiden scheint, trifft sie dennoch eine ähnliche

Aussage: Frauen werden nicht als aktive Subjekte, sondern passive, schutzbedürftige Objekte präsentiert, welche die Männer schmücken beziehungsweise ihnen blind folgen. Dies wird dadurch verstärkt, dass alle Szenen in den Videos, die Männer in Kampfhandlungen zeigen, unter freiem Himmel gedreht wurden. Die Frauen werden im Gegensatz dazu stets in ihren Häusern beziehungsweise in der Nähe der Männer gefilmt. Es wird suggeriert, dass die Familie eines Mannes privat ist und sich auf sein Zuhause beschränkt. Die Partnerinnen werden niemals in gleichstarken Rollen wie die Männer gezeigt, wodurch die klare archaische Rollenverteilung erneut unterstützt wird.

Zunächst scheint es, als regiere den Narco-Rap eine absolute emotionale Verrohung der ausschließlich männlichen Mitglieder des organisierten Verbrechens, weshalb die teilweise sehr gefühlsbetonten Liebeserklärungen an die Mutter oder an die Partnerin beziehungsweise die potenzielle Partnerin überraschend scheinen. Einerseits spricht diese Darstellung gegen eine komplette emotionale Verrohung; Familie und Partnerschaft werden als emotionaler Rückzugsort in den Wirren des Drogenkriegs beschrieben und ihnen wird ein hoher sozialer Stellenwert beigemessen. Der Wunsch, die Liebe zur Familie und zur Partnerin auszudrücken, scheint in den Narco-Rap-Songs zusammen mit dem Gewaltpegel in den Grenzstädten anzusteigen. Andererseits spiegelt die starke Liebe zu den Eltern und besonders zur Mutter beziehungsweise zur Partnerin und den eigenen Kindern die Hypermaskulinität der Männer im *barrio* wider, deren Aufgabe es unter anderem zu sein scheint, für die Familie zu sorgen und diese vor negativen Einflüssen der Außenwelt zu schützen. Diese Hypermaskulinität wird im Narco-Rap klar mit der Zugehörigkeit zum Kartell verknüpft. Es wird suggeriert, es bedürfe eines besonders guten und starken Charakters, um für das Kartell zu arbeiten. Die männliche Ehre stellt also einen Grundpfeiler der vom Kartell aufgestellten Ethik dar.

6.2 Ethnizität, Sexualität und Politik: Typische Identitätsmarker im Rap

Das Rap-Genre zeichnet sich dadurch aus, dass es markante Identitätsmarker einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppierung besonders plakativ darstellt, um für seine Hörer eine Identifizierungsmöglichkeit und damit ein Gemeinschaftsgefühl zu schaffen. Im Narco-Rap ist der auffälligste Identitätsmarker die Hypermaskulinität. In diesem Aspekt stimmt er mit zahlreichen Rap-Subgenres überein, doch wird im US-amerikanischen Gangsta-

und Conscious-Rap sowie im lateinamerikanischen Rap auf weitere Identitätsmarker zurückgegriffen. Darunter sind vor allem die ethnische Gruppenzugehörigkeit beziehungsweise im Fall des US-amerikanischen Rap besonders die soziale Marginalisierung der Rapper. Oft wird darauf basierend eine Kritik an der weißen Vormachtstellung und an den bestehenden sozialen Klassenunterschieden formuliert, wodurch der Rap seinen in der Literatur oft analysierten und gewürdigten Status als Protestmusik erlangt. Andere im Rap aufgegriffene Identitätsmarker werden im Gegensatz zum Kampf für die Rechte von unterdrückten Minderheiten und einer damit gültigen Gesellschaftskritik weniger positiv rezipiert, darunter besonders die sexuelle Orientierung von Männern. Einhergehend mit dem oben charakterisierten stereotypen Männlichkeitsbegriff werden in der Rap-Szene die Heteronormativität und in vielen Fällen ein homophobes Weltbild propagiert. Der Narco-Rap verfährt mit diesen Identitätsmarkern auf eine andere Art und Weise als es verwandte Subgenres tun, weshalb dieser Thematik ein eigener Analyseabschnitt gewidmet wird.

6.2.1 Verdeckte Homophobie

Die extreme männliche Ehrenideologie, die in den meisten Rap-Formen verbreitet wird, akzeptiert keine andere sexuelle Orientierung als die Heterosexualität, weshalb das Genre wegen seiner einerseits misogynen und andererseits offenkundig homophoben Haltung stark kritisiert wird. Trotz isolierter Bestrebungen wie dem *Homo-Hop*, einem Sub-Genre des Hip-Hop, das sich für die LGBT-Akzeptanz in der Hip-Hop-Szene einsetzt (vgl. Burke, *VICE* 2019), gilt der Rap aufgrund seiner sich besonders gegen homosexuelle Männer richtenden Texte als äußerst homophob. Eine ähnliche Einstellung lässt sich in den mexikanischen *Narcocorridos* beobachten. Guillermo Núñez Noriega (2017) legt der Homophobie in den Songs das durch die *narcocultura* vermittelte Männlichkeitsbild zugrunde:

»El corrido del narcotráfico y el del sicariato son documentos sociales que expresan una cultura de género y sexual presente tanto en los individuos y comunidades implicados en el narcotráfico como en amplios sectores sociales. El tema es que la homofobia resulta central en la configuración de esas nociones de género, particularmente en esas nociones de hombría.

[Der *Corrido* über den Drogenhandel und der *Corrido* der Auftragsmorde sind soziale Dokumente, die eine geschlechtliche und sexuelle Kultur zum Aus-

druck bringen, die sowohl bei Individuen und Gemeinschaften, die in den Drogenhandel involviert sind, als auch in breiten gesellschaftlichen Bereichen präsent ist. Der Punkt ist, dass die Homophobie in dieser Geschlechterdefinition zentral ist, insbesondere in diesen Vorstellungen von Männlichkeit.]« (Núñez Noriega 2017: 56)

Sowohl der Rap als auch die *Narcocorridos* vermitteln also ein heteronormatives, homophobes Gesellschaftsbild. Der vorhergehende Analyseabschnitt belegt, dass sich diese Tendenzen auch im Narco-Rap finden. Durch die visuelle Darstellung der Frau als Lustobjekt in vielen Videos und die dadurch reflektierten archaischen Geschlechterrollen wird die Heterosexualität implizit als einzig akzeptable Norm präsentiert. Doch im Vergleich zum Gangsta-Rap und den *Narcocorridos* finden sich im Narco-Rap kaum direkte ablehnende Kommentare Homosexuellen gegenüber. Lediglich in einem einzigen Song im vorliegenden Korpus wird die diffamierende Bezeichnung *maricón* verwendet, nämlich in »Somos De La Joya« von Crazy Family:

Yo vengo de La Joya donde no falta de cabrones
Puros vatos felones que no somos maricones
Sí se trata de vergazos⁴, te tiramos rafagazos⁵
No te metas con nosotros o te damos re pa' bajo⁶

[Ich komme aus La Joya, wo es keinen Mangel an Arschlöchern gibt
Pure Bösewichte, wir sind keine *maricones*
Es geht um harte Männer, wir werfen Gewehrsalven auf euch
Leg dich nicht mit uns an oder wir machen dich fertig]

La Joya ist ein ärmeres Stadtviertel am Stadtrand von Reynosa. Es werden drei Charakterisierungen zur Hervorhebung der Maskulinität der dort lebenden

4 *Vergazo* leitet sich von »verga« ab, das vulgärsprachlich für das männliche Geschlechtsorgan verwendet wird (vgl. Diccionario del español de México 2020).

5 *Rafagazos* ist eine Ableitung von »ráfagas [Geschossgarbe]« mithilfe des Suffixes »-azo«, das eine große Menge oder eine Vergrößerung beziehungsweise Verstärkung anzeigt. *Rafagazos* bezeichnet im mexikanischen kriminellen Milieu eine besonders langanhaltende Maschinengewehrsalve.

6 Laut TuBabel bedeutet »darle pa' bajo a alguien« (TuBabel 2020) umgangssprachlich etwa »jemanden um die Ecke bringen«.

männlichen Protagonisten angeführt: *Cabrón* ist im Gegensatz zum europäischen Spanisch in Mexiko oft ein Kompliment statt einer Beleidigung und bedeutet laut der RAE so viel wie »experimentado y astuto [erfahren und clever]« (RAE [DA] 2020). *Vergazos* mit dem Augmentativsuffix weist auf die vermeintliche besondere Virilität der Männer hin. Der Ausdruck *vatos felones* [Verbrechertypen] ergänzt, dass die Männer in La Joya über kriminelle Energie verfügen, was wiederum ihre Maskulinität unterstreicht. Die letzten zwei Zeilen der Strophe dienen der Zurschaustellung der Stärke und Unerschrockenheit der Männer. Die Bezeichnungen *cabrones*, *vergazos* und *vatos felones* werden dem diffamierenden Begriff *maricones* für Homosexuelle gegenübergestellt. Die vermeintlich maskulinen Qualitäten, erfahren und schlau zu sein, werden als unvereinbar mit der Homosexualität dargestellt, welche wiederum mit Dummheit und Feigheit gleichgesetzt wird. Die Aussage *que no somos maricones* [wir sind keine *maricones*] kann daher als Affirmation von Stärke und Unerschrockenheit interpretiert werden. Diese Aussage stimmt mit der Beobachtung von Núñez Noriega überein, dass in den unteren Gesellschaftsschichten in Mexiko oft das Bild vermittelt werde, es gebe dort unter den besonders starken und maskulinen Männern keine Homosexualität (vgl. Núñez Noriega 2017: 55).

Während diese Strophe aus »Somos De La Joya« eine direkte homophobe Aussage trifft, findet sich eine solche in keinem weiteren Song. Wenngleich durch das geschaffene extreme Männlichkeitsbild implizit die Homosexualität als inakzeptabel dargestellt wird, gibt es im Narco-Rap sehr wenige direkte Anfeindungen gegen Homosexuelle. In diesem Aspekt unterscheidet sich der Narco-Rap sowohl von anderen Rap-Formen als auch von einigen *Narcocorridos*. Allerdings weist dies wohl nicht auf eine liberale Einstellung des Genres hin, sondern unterstreicht die Tatsache, dass es nicht als Sozialkritik funktionieren will, sondern andere Ziele verfolgt als beispielsweise der US-amerikanische Rap.

6.2.2 Ethnische Gruppenzugehörigkeit und soziale Klassenunterschiede

Der US-amerikanische Rap ist aufgrund seiner Entstehungsgeschichte bekannt dafür, die sozialen Probleme der marginalisierten, meist afroamerikanischen Bürger in den Großstädten zu thematisieren. Der Song »Fuck The Police« aus dem Jahr 1988 beispielsweise kritisiert die Polizeigewalt gegen afroamerikanische Jugendliche:

Fuck the police comin' straight from the underground
 A young nigga got it bad 'cause I'm brown
 And not the other color so police think
 They have the authority to kill a minority

Der Rapper führt in dieser Strophe zwei gegnerische Gruppen an, nämlich die Polizei und die Jugendlichen, für die er die im eigentlichen Sinne abwertende und rassistische Bezeichnung *nigga* verwendet, die im afroamerikanischen Rap jedoch als Wiederaneignung zu einer ironisch-freundschaftlichen Anrede geworden ist. Der Songprotagonist benennt seine Hautfarbe als Grund dafür, von der Polizei verfolgt zu werden. Es wird impliziert, dass die Polizisten weiß sind, weil sie im Gegensatz zu den Jugendlichen nicht zur *minority* gehören. Das Substantiv *minority* trägt den unbestimmten Artikel, was darauf hinweist, dass nicht nur Afroamerikaner unter rassistisch motivierter Polizeigewalt leiden. »Fuck The Police« ist ein Protestsong, der sich klar gegen die *White Supremacy* richtet. Baruti N. Kopano betrachtet den Rap in seinem Aufsatz als Erweiterung einer »black rhetorical tradition« und als Form des kulturellen Widerstands:

»Rap music belongs to a rich Black tradition of reverence for rhetoric in its written and spoken form. Thus, discussions surrounding rap music must see this art form as part of the Black rhetorical continuum, both borrowing from and expanding this tradition in its creative use of language and rhetorical styles and strategies. Most specifically, rap was created and continues to exist primarily as a young, African American (predominantly male) rhetoric of resistance primarily to issues of race.« (Kopano 2002: 204)

Die ethnische Gruppenzugehörigkeit ist nicht nur im US-amerikanischen, sondern auch im lateinamerikanischen Rap ein zentrales Thema. Oft werden die Indigenität und die Unterdrückung indigener Bürger thematisiert (siehe für eine detaillierte Ausführung der Thematik Kapitel 1). Generell spielt die ethnische Zugehörigkeit aus historischen Gründen in der mexikanischen Gesellschaft eine große Rolle, weshalb das Aufgreifen der Thematik im Narco-Rap zu erwarten wäre. Entgegen den politischen Bestrebungen, nach der mexikanischen Revolution ethnische Differenzen im öffentlichen Diskurs abzuschaffen und den Begriff des *mestizaje*, also der ethnischen Mischung, mit einer pan-mexikanischen nationalen Identität zu verknüpfen, besteht nach wie vor eine Bevorzugung hellhäutiger, von den *criollos* abstammender, meist wohlhabender Bürger, die weiterhin auch die mexikanische Oberschicht aus-

machen (vgl. Wade 2005: 243). Überraschend ist es daher, dass im Narco-Rap keine ethnischen Kategorisierungen vorgenommen werden und sie für die Inhalte der Songs irrelevant zu sein scheinen. Lexeme wie *blanco/-a*, *indígena*, *mestizo/a* oder *negro/-a* [weiß, indigen, mestizisch, schwarz] werden in keinem der Songtexte verwendet und die Herkunft oder Hautfarbe der Protagonisten bleiben unkommentiert. Die einzige Verwendung von *los negros* findet sich in »Hasta La Última Descarga« von Lirik Dog, wo der Begriff jedoch eine ehemalige paramilitärische Einheit eines mexikanischen Kartells beschreibt. Das Schlagwort *raza* findet sich im Narco-Rap sehr häufig, doch beschreibt es nicht die Zugehörigkeit zu einer bestimmten ethnischen Gruppe, sondern wird, wie bereits an anderer Stelle erläutert wurde, als Bezeichnung für eine Gruppe von Vertrauten verwendet. Der Narco-Rap suggeriert dem Hörer eine völlige Ausblendung der ethnischen Gruppenzugehörigkeit. Das organisierte Verbrechen wird folglich als unabhängig von jeglichem rassistischen Denken präsentiert, wodurch es im Vergleich zum mexikanischen Klassensystem sehr inklusiv und antidiskriminatorisch wirkt.

Ebenfalls überraschend ist die Tatsache, dass der Narco-Rap nicht darauf abzielen scheint, die Ungerechtigkeiten zu kritisieren, die das verdeckt existierende soziale Klassensystem in Mexiko verursacht. Soziale Unterschiede kommen nur beiläufig zur Sprache, wie beispielsweise in denjenigen Songs, welche die Aufstiegsgeschichten der Mitglieder des organisierten Verbrechens aus dem *barrio* erzählen (für detailliert analysierte Songbeispiele siehe das vierte Kapitel). Dabei werden hin und wieder die prekären Lebensverhältnisse im *barrio* herausgestellt und der Hörer begreift, ohne dass es explizit erwähnt wird, dass es sich um die untere Gesellschaftsschicht handelt, die sich von weiteren Gesellschaftsschichten in denselben Grenzstädten abhebt.

In diesem Zusammenhang ist ein Blick auf das Thema Bildung in den Songs lohnenswert. Das Wort *escuela* wird nicht im eigentlichen, sondern im Sinne von »Schule des Lebens« verwendet, wie zum Beispiel in »De Calle Son« von Cano & Blunt (*ser de calle no es traer mucho tatuaje/es como la vives y la escuela que tú traes* [von der Straße zu kommen, bedeutet nicht, viele Tattoos zu haben/es geht darum, wie man lebt, und die Schule, die man durchläuft]). Das Leben auf der Straße ist die Ausbildung des Protagonisten, die für seine Sozialisierung innerhalb des *barrio* sorgt, nicht etwa das offizielle Bildungssystem. Des Weiteren enthält das Schlagwort *escuela* im Fall des Narco-Rap die Assoziation vom Erlernen von Geschicklichkeit und Überlebensstrategien, die für das Leben im *barrio* nötig sind. In »La Guardia« von K-Flow beispielswei-

se wird passend zu dieser Interpretation die Erfahrung im Drogenhandel als Bildung charakterisiert (*traigo escuela y enseñanza de los altos comandantes* [ich ging durch die Schule und Lehre von hochrangigen *comandantes*]). Die *comandantes* sorgen also für die Weitergabe ihrer kriminellen Fähigkeiten. Ähnlich verhält es sich im Text von »Comandante 40« von 5050:

Quando se la rifaba en una esquina con muleta
Fue narcomenudista, su primer puesto en la empresa
Teniendo inteligencia y también siendo un bandido
Él no se conformaba con vender crack y polvito

[Als er noch mit einer Krücke an einer Straßenecke stand
War er ein Drogendealer, seine erste Position in der Firma
Intelligent und gleichzeitig ein Bandit
Er war nicht damit zufrieden, nur Crack und Koks zu verticken]

Die Intelligenz des Protagonisten, der früher als Straßendealer arbeitete, bezieht sich nicht etwa auf ein breitgefächertes Wissen oder eine gute schulische Bildung, sondern auf den Willen, in der Rangordnung des Kartells aufzusteigen, und das Verfügen über die dazu nötige kriminelle Energie. Beinahe höhnisch klingen die folgenden Strophen aus »Comandante Brujo« von J1 El Diamante, die ebenfalls vom Aufstieg innerhalb der Kartellhierarchie handeln:

Nacido en Puebla, criado en Tampico
Un hombre muy humilde con sueños de hacerse rico
Trabajando muy duro desde niño, así aprendió
Todo rápido sucedió, ni siquiera cuenta se dio

Que para la compañía trabajaba, así pasó
Su hijo lo recomendó de sicario, lo acomodó
Después de un largo curso el comandante se graduó
Su puesto bien merecido, lo tiene ese gran señor

[Geboren in Puebla, aufgewachsen in Tampico
Ein sehr bescheidener Mann mit dem Traum, reich zu werden
Seit seiner Kindheit arbeitet er sehr hart, so hat er es gelernt
Alles passierte schnell, er merkte es nicht einmal

Er arbeitete für die Firma, so ist es passiert
 Sein Sohn empfahl ihn als Auftragskiller, er nahm ihn auf
 Nach einem langen Kurs graduierte der Kommandant
 Seine Position hat dieser großartige Herr sich wohlverdient]

Es handelt sich um einen ehemals in bescheidenen Verhältnissen lebenden Protagonisten, der bereits als Kind hart arbeiten musste, bis er in der *compañía*, also dem Kartell, aufgenommen wurde. Er absolvierte einen Kurs und erlangte schließlich einen Abschluss. In dieser Strophe wird das mexikanische Bildungssystem verspottet, da der Erwerb der Kompetenzen im Sinne des Kartells gleichgesetzt wird mit einer Ausbildung oder einem Universitätsstudium, die schließlich zu einem anerkannten Abschluss führen. Der »Kurs« innerhalb des Kartells führt demnach zur Verleihung des Titels *comandante*.

Die Songs stellen keine direkte Kritik an sozialen Klassenunterschieden in Mexiko dar, sondern verstehen sich eher als eine trotzigte Auflehnung dagegen. Dem Hörer wird suggeriert, dass das Parallelsystem des organisierten Verbrechens die üblichen Bildungswege nicht benötigt, sondern in seinem Ergebnis genauso effizient ist und für die untere Gesellschaftsschicht sogar größere Erfolgsaussichten bereithält.

6.2.3 Politische Positionierung und Protest

Vor der Kommerzialisierung des Hip-Hop in den USA kämpften die Rapper mit ihren Songs aus den Armenvierteln der Großstädte gegen die Unterdrückung von Afroamerikanern, für deren Rechte und für soziale Gerechtigkeit im Allgemeinen. In vielen Songs wird damit einhergehend auch die politische Positionierung der Rapper beziehungsweise der Songprotagonisten offengelegt. Donald Trump beispielsweise wurde in der Vergangenheit von vielen Rappern als Symbolfigur des Reichtums benannt, doch bereits vor seinem Amtsantritt als Präsident der Vereinigten Staaten im Jahr 2017 wurde er in zahlreichen Rap-Songs für seine Politik kritisiert, wie in »FDT (Fuck Donald Trump)« von YG & Nipsey Hussle aus dem Jahr 2016, kurz vor der Präsidentschaftswahl:

Don't let Donald Trump win, that nigga cancer
 He too rich, he ain't got the answers
 He can't make decisions for this country, he gon' crash us
 No, we can't be a slave for him

He got me appreciatin' Obama way more
 Hey Donald, and everyone that follows
 You gave us your reason to be president, but we hate you

In dieser Strophe wird Trump durch die nachdrückliche Metapher *nigga cancer* der Rassismus gegen Afroamerikaner vorgeworfen und seine Entscheidungskraft für die multikulturellen USA wird angezweifelt. Der Rapper bestätigt außerdem, dass er Obama unterstütze und für Trump kein Sklave sein wolle. Der Song ist als eine Aufforderung an afroamerikanische Bürger zu werten, bei den damals unmittelbar bevorstehenden Wahlen unter keinen Umständen für Trump zu stimmen.

Da der Narco-Rap sich in vielen Punkten an den US-amerikanischen Rap anlehnt, scheint es überraschend, dass in keinem der Songs im vorliegenden Analysekorpus politische Positionierungen für oder gegen eine Partei oder einen Politiker sichtbar werden. Die Stichworte *partido*, *político*, *política* und *presidente* [Partei, Politiker, Politik und Präsident], die in diesem Zusammenhang zu erwarten wären, finden sich in keinem einzigen der Songs. Wie bereits in vorherigen Analyseabschnitten demonstriert wurde, wird das Stichwort *gobierno* [Regierung] dagegen mehrfach verwendet. Obwohl die Rapper sich nicht für oder gegen eine bestimmte politische Richtung aussprechen, wird die Regierung stets als Gegner vorgestellt, wobei es unerheblich ist, welche Partei zu einem bestimmten Zeitpunkt amtiert. Beispielsweise wird in »El Toko De Reynosa« von 5050 aus dem Jahr 2011 genauso wie in »Nacido Bandido« von Nektar MB (2013), »Comandante Fili« von 5050 ft. Nektar MB (2014) und »Santa Muerte« von Cano & Blunt ft. 5050 (2016) *el gobierno* als Feindbild charakterisiert, obwohl von 2006 bis 2012 der PAN mit dem Staatsoberhaupt Felipe Calderón und von 2012 bis 2018 der PRI mit Enrique Peña Nieto amtierte. Der ehemalige PRI-Präsident wird allerdings in »Saca El Joint« von Big Los ft. 5050 namentlich genannt:

Cuando ando erizo
 Me pongo bien pendejo
 Monta pinche mota
 Y ya parezco Peña Nieto

[Wenn ich aggro bin
 Drehe ich durch
 Ich zünd mir einen verdammten Joint an
 Und sehe aus wie Peña Nieto]

Diese Strophe beschreibt den beruhigenden Effekt von Marihuana auf den Protagonisten. Die Ausdrücke *ponerse bien pendejo* [durchdrehen] im Gegensatz zu *parecer Peña Nieto* [aussehen wie Peña Nieto] werden in diesen Zeilen als Synonyme für die Gemütszustände der Reizbarkeit im Vergleich zur Ruhe und Ernsthaftigkeit dargestellt. *Parecer Peña Nieto* ist in diesem Fall also keine Kritik an dem ehemaligen Präsidenten, sondern er wird ironisch als Beispiel für ein seriöses Auftreten angeführt. Die Rapper rekurrieren durch die Erwähnung seines Namens auf politisches Wissen, das bei den mexikanischen Hörern präsupponiert wird.

Die einzige politische Positionierung im Narco-Rap ist die Ablehnung der Regierung, weil sie ungeachtet ihrer Zusammensetzung aus unterschiedlichen Parteien in keinem Fall mit dem organisierten Verbrechen vereinbar ist. In den Narco-Rap-Songs wird keine dieser Parteien unterstützt und obwohl das Genre aus dem *barrio* stammt, werden keine sozialen Ungerechtigkeiten oder politische Entscheidungen kritisiert.

6.2.4 Fehlende visuelle Darstellung der Identitätsmarker

In den Musikvideos zu den Narco-Rap-Songs finden sich genau wie in den Texten keine Hinweise auf die Identitätsmarker, die im US-amerikanischen Rap und auch in den mexikanischen *Narcocorridos* zum Ausdruck kommen. Es werden weder Hinweise auf eine bestimmte ethnische Gruppenzugehörigkeit, wie im Fall des US-amerikanischen Rap auf die *Black Community*, gegeben, noch wird eine bestimmte Gesellschaftsschicht explizit dargestellt. Es wird zwar, wie bereits in den vorherigen Kapiteln untersucht wurde, deutlich, dass es sich um die untere Gesellschaftsschicht in den *barrios* handelt, dennoch werden die Kulissen in den Videos nicht in Szene gesetzt, um auf die Missstände im *barrio* aufmerksam zu machen. Der Narco-Rap gibt sich außerdem offen für sämtliche politische Meinungen und für Vertreter aller Gesellschaftsschichten und Ethnien. Er versteht sich im Gegensatz zu anderen Rap-Formen nicht als Protestmusik, sondern setzt die Realität der Kartelle in Szene und wirbt für das Parallelsystem, das sich im mexikanischen Staat entwickelt hat und das der mexikanische Journalist Jorge Fernández Menéndez im Titel seiner Monografie über die Netzwerke der organisierten Kriminalität als »el otro poder [die andere Macht]« (2001) bezeichnet. Der Narco-Rap propagiert beinahe trotziger Offenheit des organisierten Verbrechens den

Mexikanern aus allen Gesellschaftsschichten gegenüber, die das mexikanische Staatssystem seinen Bürgern in der Form nicht bietet. Möglicherweise ist gerade der Einsatz dieser Strategie eine implizite Kritik am System. Die Analyse der Tatsache, inwiefern sich das organisierte Verbrechen insgesamt als Auflehnung gegen bestehende Strukturen versteht, geht über die Thematik der vorliegenden Arbeit hinaus. Es bedarf dazu weiterführender, anders gelagerter Studien.

6.3 *Keepin' it real*: Die Persona des Rappers

Keepin' it real ist der Leitsatz der Hip-Hop-Szene, nach dem sich die Rapper bezüglich ihrer Songs sowie ihres eigenen Auftretens richten, um von ihrem Publikum anerkannt zu werden. Das Wörterbuch Merriam-Webster definiert das Idiom folgendermaßen: »to talk and behave in an honest and serious way that shows who one really is« (vgl. 2020). Ein User des Urban Dictionary bestätigt diese Definition und fügt weitere Bedeutungselemente an:

»When someone does not change who they are or what they believe due to societal pressures. Especially true with regards to someone who has attained some financial success but does not change their behavior. Alternatively, may relate to someone who maintains connections to their ethnic background in a multicultural environment.« (nlsanand, *Urban Dictionary* 2012)

Vor allem bezeichnet dieser Leitsatz das Verhalten derjenigen Menschen, die trotz ihres finanziellen Erfolgs oder sozialen Aufstiegs ihre Wurzeln in bescheidenen Verhältnissen nicht leugnen. In der US-amerikanischen Hip-Hop-Szene wird *keepin' it real* vor allem mit der *Black Community* assoziiert. Andreana Clay stellt fest, dass im Hip-Hop mit der Kleidung, Gestik, Sprache und Performance bestimmte Parameter aufgestellt werden, an denen die Authentizität und Beliebtheit eines Rappers unter afroamerikanischen Jugendlichen gemessen werden (vgl. 2003: 1356). Eine Studie von Dewi Jaimangal-Jones et al. bestätigen, dass das Adoptieren eines bestimmten Kleidungsstils und das Erfüllen bestimmter Rollenvorgaben mit dem Zugang und dem Zugehörigkeitsgefühl zu bestimmten Musikszenen eng zusammenhängen (vgl. 2015: 616). Einerseits bezeichnet der Leitsatz also das Erinnern der eigenen Wurzeln in ärmlichen Verhältnissen, besonders unter afroamerikanischen US-Bürgern. Andererseits steht er in der Hip-Hop-Szene für die

Authentizität der Künstler, darunter der Rapper, die sich in einem für das Genre typischen Habitus widerspiegelt. Auch im Narco-Rap wird von den Rappern Authentizität erwartet, wie Big Los ft. Chino in ihrem Song »Bien Relax« bestätigen: *si no eres real, no pegas/y si pegas, te despegas* [wenn du nicht echt bist, kommst du nicht an/und wenn du ankommst, hebst du ab]. Das Verb *pegar* ist in dieser Zeile ein Synonym für »beliebt sein« (»popularizarse«, The Free Dictionary 2020); der Beliebtheitsgrad eines Rappers steigt also mit dessen Authentizität an. Diese Authentizität muss im Narco-Rap in mehrerlei Hinsicht gewährleistet sein: Erstens repräsentieren die Künstler den Rap und die *Narcocorridos* mit ihren genretypischen Charakteristika, zweitens den *barrio* und drittens das Kartell, mit dem sie kollaborieren. In den folgenden Abschnitten wird analysiert, inwiefern es den Rappern gelingt, in ihren Songs und Videos eine Persona des Narco-Rappers zu entwerfen, die diese unterschiedlichen Facetten vereint, und welche Mittel dafür zum Einsatz kommen. Die Bezeichnung *Persona* wird in dieser Analyse verwendet, da es sich bei der geschaffenen Figur um eine künstlerische Darstellung der Rapper statt einer Repräsentation ihrer wirklichen Identität handelt.

6.3.1 Das Spannungsfeld Gangsta-Rapper vs. *corridista*

Das erste Spannungsfeld bezüglich der im Narco-Rap repräsentierten Identität der Rapper ergibt sich durch musikalische Faktoren. Wer zum ersten Mal einen Song dieses Genres zu Gehör bekommt, mag den Narco-Rap in die Sparte des US-amerikanischen Gangsta-Rap einordnen, doch ist der Aufbau der Songs unter den Aspekten Musik, Text und Performance im Vergleich deutlich komplexer und weist Merkmale der (*Narco-*) *Corridos* auf. Zur Vertiefung der Merkmale beider Musikstile, die der Narco-Rap kombiniert und die bereits im zweiten Kapitel skizziert wurden, wird in diesem Analyseabschnitt der identitäre Konflikt der Rapper-Persona analysiert, der sich aus der Kombination beider Genres ergibt.

Die synthetische Musik, welche die Narco-Rap-Texte begleitet, besteht in der Regel wie die meisten Rap-Songs aus einem Vierteltakt bei etwa 70-100 Schlägen pro Minute (bpm), wie beispielsweise in »Sigo Taloneando« von Big Los ft. Beni Blanco (75 bpm), »Señor Cortés« von J1 El Diamante (88 bpm) und »1, 2, 3« von Nektar MB (93 bpm). Dabei wiederholen sich nach einer bis zwei Taktlängen die elektronisch erzeugten Loops, also die Soundschleifen, aus denen die Songs zusammengesetzt sind, so zum Beispiel in »Sigo Taloneando«, in dem jede zweite Taktlänge mit einer Bassdrum beginnt und so die

Wiederholung des Loop angezeigt wird. Markus Heide bestätigt in seinem ausführlichen Aufsatz auf der Website der *Genius Media Group* (2020), dass diese Vorgehensweise typisch für den Rap sei, bei dem Rhythmus und Stimme im Vordergrund stünden und die Musik repetitiv und wenig melodisch gehalten werde. Somit hebt sich die Musik von den *Narcocorridos* ab, in denen der Gesang von den Instrumenten Akkordeon, Gitarre, Klarinette, Saxofon und Schlagzeug begleitet wird (vgl. Burgos 2011: o.S.). Außerdem kommen in den *Narcocorridos* laut César Burgos auch aus der mexikanischen Folklore-musik bekannte Instrumente zum Einsatz, wie die *redoba*, ein Schlaginstrument, oder der *bajo sexto*, eine zwölfsaitige Bassgitarre (vgl. ebd.: o.S.). Mit diesen Instrumenten wird in den *Narcocorridos* eine polka- oder walzerähnliche musikalische Grundlage im Zweiviertel- beziehungsweise Dreivierteltakt geschaffen, die den *Corridos* ihren Folklorecharakter verleiht.

Während sich die musikalischen Grundlagen der Narco-Rap-Songs an den US-amerikanischen Vorbildern orientieren, erinnern ihre Songtexte eher an die Tradition der *Narcocorridos*. Lediglich das Versmaß des Achtsilblers, wie es für die *Narcocorridos* typisch ist, wird im Narco-Rap nicht eingehalten; die Texte werden an den durch die Beats vorgegebenen Rhythmus angepasst. Laut Burgos lässt sich bei den *Narcocorridos* der folgende strukturelle Aufbau beobachten:

»Entre las estrofas inicial y final del corrido es común encontrar algunos elementos como un saludo, la introducción, las invocaciones, el mensaje, el estribillo, la moraleja, la despedida del corridista y el nombre del autor. Estos son los más usuales, pero no se presentan en la totalidad de las composiciones.

[Zwischen den Anfangs- und Endstrophen des *Corrido* finden sich üblicherweise einige Elemente wie eine Begrüßung, die Einleitung, die Anrufungen, die Botschaft, der Refrain, die Moral, der Abschied des *corridista* und der Name des Autors. Diese sind die üblichsten, aber sie sind nicht in der Gesamtheit der Kompositionen vorhanden.]« (Ebd.: o.S.)

Die Rapper strukturieren ihre Songs ebenfalls mehr oder weniger streng getreu diesem Muster, was im Folgenden am Song »Yo No Soy Millonario« von Blunt De Cali demonstriert wird. Der Text beginnt vor dem Einsetzen des Beats folgendermaßen:

Hey yo, yo, es el Blunt de Cali
 Junto a DJ Frank y DJ Rodven
 Dos diecisiete
 Y un saludo hasta el nueve, cero, tres
 Sin olvidar al compadre
 Puro Flow de Cali

[Hey yo, yo, das ist Blunt de Cali
 Zusammen mit DJ Frank und DJ Rodven
 Zwei siebzehn
 Und ein Gruß an die neun, null, drei
 Ohne den *compadre* zu vergessen
 Purer Flow de Cali]

Die erste Zeile besteht aus einer Anmoderation inklusive einer Begrüßung durch den Rapper, woraufhin auch die am Song kollaborierenden DJs vorgestellt werden. Die Angabe *dos diecisiete* beschreibt das Veröffentlichungsjahr 2017. Darauf folgt ein Gruß an eine durch einen Zahlencode gedeckte Person. Der Gebrauch dieser *claves*, eines Codesystems, welches das Golf-Kartell wie die anderen mexikanischen Drogenkartelle zur Kommunikation für Kommandos oder kurze Botschaften verwendet, ist auch in den Texten der *Narcocorridos* gängig. Der Code »2-7« bedeutet beispielsweise laut der interviewten Rapper so viel wie »verstanden«. Ein weiterer besonders häufig verwendeter Code ist »111«, der einen Gruß beschreibt. Die meisten Bedeutungen dieser Codes werden von den Kartellmitgliedern jedoch geheim gehalten. Der darauffolgende Songtext ist eine Selbstdarstellung des Rappers, in der er sich seines Talents und seines Erfolgs rühmt. Der Song besteht aus zwei Strophen und zwei Wiederholungen des Refrains, in denen Blunt seine Erfolgsgeschichte erzählt. Thematisch beinhaltet er Beschreibungen von Blunts Leben, die zwar übertrieben dargestellt werden, aber dennoch der Realität entsprechen. Die Erzählungen von realen Geschichten sind sowohl vom US-amerikanischen Rap als auch von den *Narcocorridos* bekannt, wobei in Letzteren oft Realität und Fiktion vermischt werden. Laut Burgos werden in den *Narcocorridos* Geschichten erzählt, die auf mehrere Menschen (meist Größen aus dem organisierten Verbrechen) zugeschnitten sind, um ein bestimmtes Phänomen zu beschreiben (vgl. 2011: o.S.). Im Narco-Rap ist diese Praxis nicht gängig, weil sie gegen den Leitsatz *keepin' it real* verstoßen würde, der nur die Erzählung von Tatsachen zulässt. Die Verifizierung dieser Tatsa-

chen ist nicht immer möglich, doch scheint die Echtheit der Songtexte durch die Nennung von Namen und Orten oft plausibel.

»Yo No Soy Millonario« endet schließlich mit folgender Verabschiedung:

Hey yo, ahí quedó
De parte del Flow de Cali
Esto es el Blunt De Cali y compañía
En seis meses hemos hecho
Lo que no has hecho en tu perra vida
Y en lo que le llamas carrera
Hey yo, puto⁷

[Hey yo, da ist es
Von Flow de Cali
Hier sind Blunt de Cali und Co.
In sechs Monaten haben wir gemacht
Was du in deinem verdammten Leben nicht geschafft hast
Und in dem, was du Karriere nennst
Hey yo, Feigling]

Die Aussagen in der Abmoderation wenden sich offenbar an konkurrierende Rapper, was an die US-amerikanischen Rap-Battles erinnert, in denen Rapper ihre Gegner verbal demütigen. Dies wird im Song in der letzten Zeile durch die Beleidigung *puto* sichtbar. Generell ist die Ausdrucksweise, die in den Narco-Rap-Songs verwendet wird, wie in den vorhergehenden Kapiteln bereits hinreichend mit Beispielen belegt wurde, derb und oft brutal, was allerdings sowohl im US-amerikanischen Rap als auch in den *Narcocorridos* wurzelt.

Die Performance beziehungsweise der Habitus, den die Narco-Rapper an den Tag legen, lässt sich in den Musikvideos zu den Songs beobachten. Zunächst fällt auf, dass die Rapper in ihren Videos, sofern diese aus bewegten Bildern und nicht aus Fotokompilationen bestehen, im Mittelpunkt des Geschehens stehen. In »Ando En La Disco« von 5050, »Cuando Me Muera« von

7 *Puto* hat im Spanischen mehrere Bedeutungen. Laut der RAE steht es in Lateinamerika vulgärsprachlich für einen Prostituierten, einen Freier oder einen Zuhälter (vgl. RAE [DA] 2020). Laut Urban Dictionary wird *puto* in Mexiko allerdings umgangssprachlich auch als Synonym für »cobarde« [Feigling] (2020) verwendet, was auf diesen Kontext eher zutrifft.

Big Los und »Si Me Caigo, Me Levanto« von Blunt De Cali beispielsweise werden die Rapper in fast jeder Szene frontal und oft im Close-up beim Rappen gezeigt. Sie verfolgen die für den Hip-Hop typische Praxis des *ego trippin'*, also die Selbstinszenierung, um zu demonstrieren, wie beliebt, maskulin, reich oder talentiert sie sind. In den Musikvideos zu den *Narcocorridos* hingegen werden oft mehrere Sänger, die sogenannten *corridistas*, gleichzeitig oder die ganze Band, der *conjunto*, gezeigt. Während der gesamte *conjunto* meistens Anzüge in denselben Farben mit farblich abgestimmten Cowboyhüten und spitz zulaufenden Schuhen trägt, richtet sich die Kleidung der Narco-Rapper nach dem US-amerikanischen Vorbild mit locker sitzender Sportbekleidung, Bomberjacken, Basecaps und Sneakers. Beliebte Accessoires sind auffälliger Gold- und Silberschmuck sowie Sonnenbrillen. Diesen Kleidungsstil pflegen 5050, Blunt De Cali und Big Los in den obengenannten Videos. Weitere Accessoires, die sowohl in den Videos der *Narcocorridos* als auch im Narco-Rap gezeigt werden, sind Gewehre und Pistolen, welche die Nähe zum kriminellen Milieu ausdrücken.

Ein weiterer performativer Faktor sind die Mimik und Gestik der Narco-Rapper. Im Gegensatz zu den *corridistas*, die in ihren Musikvideos oft freundlich in die Kamera schauen, lächeln, sich zu ihrer Musik bewegen und dadurch eine zu der Musik passende ausgelassene Stimmung vermitteln, setzen die Narco-Rapper wie ihre US-amerikanischen Vorbilder stets eine ernste Miene auf, lächeln und tanzen nicht, sondern bewegen lediglich ihren Kopf und ihre Arme passend zum *Beat*. Dies unterstreicht erstens die Ernsthaftigkeit der Songtexte, zweitens die Coolness der Rapper und drittens ihr maskulines Auftreten.

Das Spannungsfeld, das aus dem Anspruch entsteht, sowohl als Rapper als auch in gewisser Weise als die mexikanische Tradition fortführende *corridistas* akzeptiert werden zu wollen, lösen die Narco-Rapper auf, indem sie sich in ihrem Auftreten, ihrer Art sich zu kleiden und beim Klang ihrer Songs strikt nach dem Rap-Genre richten. Doch binden sie zusätzlich Elemente der *Narcocorrido*-Tradition mit ein, sodass mexikanische Hörer gewisse Parallelen zur Folklore-Musik ziehen und sich somit auf zweierlei Art und Weise mit dem Genre identifizieren können.

6.3.2 Das Spannungsfeld *barrio*-Bewohner vs. Kartellmitglied

Der *barrio* wird, wie es im vierten Kapitel bereits ausführlich erläutert wurde, in vielen Songs als Heimatort und Lebensraum der Songprotagonisten sowie

auch der Rapper selbst benannt. Die Rapper machen an zahlreichen Textstellen genaue Ortsangaben und belegen so ihre detaillierte Ortskenntnis. So findet sich beispielsweise in »Somos De La Joya« von Crazy Family bereits im Songtitel der Name eines *barrio*, der sich am Stadtrand von Reynosa befindet. Wollen die Narco-Rapper sich an die Maxime des Rap halten, so müssen sie sich selbst sowohl als *barrio*-Bewohner als auch als Kartellmitglieder oder zumindest als Befürworter der Kartellaktivitäten präsentieren, woraus sich ein zweites Spannungsfeld ergibt. Dieses entsteht dadurch, dass die Menschen im *barrio* in bescheidenen Verhältnissen leben, in der Regel im legalen Sektor tätig sind und Respekt, wenn nicht sogar Angst vor dem Kartell haben. Im Gegensatz dazu haben Kartellmitglieder deutlich leichteren Zugang zu finanziellem Reichtum und sind in kriminelle Aktivitäten jeglicher Art verwickelt. Diese unterschiedlichen Facetten versuchen die Narco-Rapper gleichzeitig in ihren Songs und Videos zu verkörpern. Im Folgenden wird untersucht, inwiefern ihnen dies gelingt. Interessant für diesen Analyseabschnitt sind besonders diejenigen Songs, die nicht vom Kartell in Auftrag gegeben wurden und in denen die Stimme der Rapper im Vordergrund steht. Sie lassen sich anhand ihrer Inhalte leicht von den anderen Songs unterscheiden und gewähren teilweise auch einen Einblick in die Positionierung der Rapper dem organisierten Verbrechen gegenüber. Stellvertretend werden »De Calle Son« von Cano & Blunt sowie »Yo No Soy Millonario« von Blunt De Cali ausführlich untersucht.

In »De Calle Son« finden sich zwei unterschiedliche Themenbereiche, die parallel entwickelt werden. Erstens wird eine Momentaufnahme der Situation im *barrio* durchgeführt und zweitens wird eine Kategorisierung von authentischen beziehungsweise nicht-authentischen Rappern vorgenommen. Zunächst berichten die Rapper von der Kriminalisierung des *barrio*:

De donde yo vengo
Las pandillas se extinguieron
Los que eran pandilleros
En sicarios se volvieron

[...] Ahora los malandros
Se montan pa' jalar
Ya no quieren la esquina
Quieren toda la ciudad

[Wo ich herkomme
 Wurden die Banden ausgelöscht
 Diejenigen, die Bandenmitglieder waren
 Wurden zu Auftragskillern

[...] Jetzt machen sich die Gangster
 Fertig für den Kampf
 Sie wollen nicht mehr nur die Ecke
 Sie wollen die ganze Stadt]

Diese Strophen beschreiben den Anschluss von kleinkriminellen Bandenmitgliedern an das organisierte Verbrechen. Auffällig ist dabei, dass über die *pandilleros*, *sicarios* und *malandros* in der dritten Person gesprochen wird. Die Rapper beweisen einerseits ihre detaillierte Kenntnis der kriminellen Vorgänge im *barrio*, und distanzieren sich andererseits sprachlich von ihnen, indem sie sich selbst als neutrale Beobachter präsentieren. Die Tatsache, dass Cano & Blunt über diese Informationen über den *barrio* verfügen, mündet im Song in einer Manifestation ihrer eigenen Authentizität als Rapper, die den zweiten Themenbereich begründet. Cano & Blunt bezeichnen sich selbst indirekt als *los que son de verdad* [diejenigen, die real sind], um sich von den anderen Rappern abzuheben, was dem Motto *keepin' it real* entspricht. Sie kritisieren andere Rapper, welche die Realität des *barrio* nicht kennen und deren Rapsongs somit auch nicht die nötige Authentizität besitzen können:

Hay muchos raperos
 Diciendo que son del ghetto
 Estoy seguro, te lo apuesto
 Mi perro es más callejero

[...] Traigo un rollo bien piedrero
 Bájense ya de ese viaje
 Ser de calle no es
 Traer mucho tatuaje

Se es cómo la vives
 Y la escuela que tú traes
 Y los que son de verdad
 No andan hablando demás

Acá desmadraron⁸
La cultura del rap
Hicieron de Reynosa
La cuna del narco rap

[Es gibt viele Rapper
Die sagen, sie kommen aus dem Ghetto
Ich bin sicher, ich wette
Mein Hund kennt die Straße besser

[...] Ich bin in Stoner-Stimmung
Hört auf, diesen Scheiß zu glauben
Von der Straße zu kommen
Bedeutet nicht, viele Tattoos zu haben

Es geht darum, wie man lebt
Und die Schule, die man durchläuft
Und die, die es wirklich sind
Quatschen nicht rum

Hier haben sie sie zerstört
Die Rap-Kultur
Sie machten Reynosa
Zur Wiege des Narco-Rap]

Besagte andere Rapper versuchten durch Äußerlichkeiten wie Tätowierungen das Rap-Genre zu repräsentieren, doch klären Cano & Blunt darüber auf, dass die Erfahrung, die das Leben im *barrio* lehre, sie erst zu authentischen Rappern mache. Widersprüchlich ist an diesem Song, dass Cano & Blunt, die selbst zwei der bekanntesten Narco-Rapper sind, kritisieren, dass die Rap-Kultur in Reynosa durch das Aufkommen des Narco-Rap zerstört wurde. Dieses Geständnis wirkt überraschend, da sie den Song im Jahr 2017 veröffentlichen und zu diesem Zeitpunkt bereits seit etwa neun Jahren Narco-Rap-Songs produziert hatten. Obwohl sie selbst Akteure im Narco-Rap sind, ver-

8 *Desmadrarse* bedeutet in der mexikanischen Umgangssprache »romperse, estropearse, desarticularse [zerbrechen, zerstören, zerlegt werden]« (RAE [DA] 2020).

wenden sie die dritte Person für diejenigen Rapper, die Reynosa zur Wiege des Narco-Rap machten.

Der zweite Song, »Yo No Soy Millonario«, ist ebenfalls eine Selbstdarstellung des Rappers Blunt De Cali. Der Titel zeigt bereits an, dass sich der Rapper mit der finanziell schwächeren Schicht identifizieren will. Auch in diesem Song beweist Blunt zunächst seine Ortskenntnis über den *barrio* und damit ebenso die Authentizität seiner Rap-Songs:

Échenle aceite
Y jabón al piso
Aclamado por los barrios
Sonado en la cuatro cinco

[...] Bueno con el humilde
El resto apesta
Tendrías que vivírtela
Pa' hacer rimas como esta

Lo bueno me gusta
Yo salí del barrio
Flow pa' los reales
Y pa' los sicarios

[Gießt Öl
Und Seife auf den Boden
Bejubelt von den *barrios*
Gehört auf der vier-fünf

[...] Wohl dem, der bescheiden ist
Der Rest stinkt
Du müsstest es leben
Um Reime wie diesen zu machen

Ich mag das gute Zeug
Ich bin dem *barrio* entkommen
Flow für die Realen
Und für die Auftragsmörder]

Der Rapper macht mit *cuatro cinco* [vier fünf] eine Angabe, die nur Ortskundige nachvollziehen können. Es handelt sich dabei laut den Angaben von Blunt um die *Carretera Federal 45* oder auch *Carretera Panamericana*, die vom Bundesstaat Hidalgo im Zentrum Mexikos über 1920 Kilometer in Richtung Norden bis zur Grenze der USA führt. Vermutlich drückt der Rapper so seinen besonders weitläufigen Erfolg aus, was zu der Aussage der ersten beiden Zeilen passt, in denen er sich selbst als von den *barrios* gefeiert bezeichnet. Die zweite ausgewählte Textstelle bestätigt die Herkunft des Rappers und seine Solidarität mit den *barrio*-Bewohnern. *El resto* [der Rest] im Vergleich zu *el humilde*, also dem *barrio*-Bewohner aus bescheidenen Verhältnissen, lehnt der Rapper ab, weil Menschen außerhalb des *barrio* nicht dazu im Stande seien, glaubwürdige Rap-Songs zu verfassen. Die letzte Zeile dieser Textstelle ist besonders aufschlussreich für die Aussage des Songs. Hier gibt der Rapper an, sowohl Musik für *los reales* [die Realen] als auch für *los sicarios* [die Auftragsmörder] zu komponieren, wobei mit Letzteren die Kartellmitglieder angesprochen sind. Genau wie in »De Calle Son« positioniert sich Blunt auch hier als neutraler Beobachter.

Aus beiden Songtexten wird ersichtlich, dass es den Rappern wichtig ist, als *barrio*-Bewohner und nicht als Kartellmitglieder wahrgenommen zu werden. Das organisierte Verbrechen wird sogar eher abgelehnt und mit *ellos* [sie, Plural] im Vergleich zu *nosotros* [wir], den Menschen aus dem *barrio*, betitelt. In weiteren Songs finden sich ebenfalls Beteuerungen, dass die Rapper selbst keine Mitglieder des organisierten Verbrechens sind. In »No Los Miro« von Big Los ft. 5050 & Beni Blanco lautet eine Zeile zu Anfang des Songs: *sonando, bien representado/piensan que trabajo pa'l crimen organizado* [weil ich gut klinge und repräsentiere/denken sie, ich arbeite für das organisierte Verbrechen]; die Menschen dächten also fälschlicherweise, dass die Rapper für das Kartell tätig sind. In »Platicando Con El Diablo« von Big Los ft. Chino & Cano & Blunt distanzieren sich die Rapper ebenfalls vom organisierten Verbrechen: *Dinero por las buenas/rapero, no sicario* [Geld im Guten/Rapper, keine Auftragsmörder], heben die Rapper auch in diesem Song in einer Selbstbeschreibung hervor. Durch die Nebeneinanderstellung von *rapero* und *sicario* wird eine Antithese geschaffen.

Im Gegensatz zum Spannungsfeld zwischen der Identifikation als Rapper beziehungsweise *corridistas*, das in der Praxis geschickt aufgelöst wird, ist dasjenige zwischen den Rappern als *barrio*-Bewohner beziehungsweise Kartellmitglieder in den Songs offensichtlich unüberwindbar. Generell präsentieren sich die Rapper als friedliche *barrio*-Bewohner, doch preisen einige ihrer

Songs die von größter Brutalität gezeichneten Aktivitäten des organisierten Verbrechens. Die Lösung dieses Konflikts, dem sich die Rapper ausgeliefert sehen, ist aus den Texten der Narco-Rap-Songs nicht ablesbar.

6.3.3 Neutrale Berichterstattung, Poesie und fingierte Oralität

Wie bereits im dritten Kapitel festgestellt wurde, bewegen sich die Narco-Rap-Texte an der Schnittstelle zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit und die Rapper bedienen sich der fingierten Oralität, also der Konstruktion von Textelementen, welche die Illusion der mündlichen Sprache entstehen lassen. Paul Goetsch charakterisiert die fingierte Oralität folgendermaßen:

»Mündlichkeit in geschriebenen Texten ist nie mehr sie selbst, sondern stets fingiert und damit eine Komponente des Schreibstils und oft auch der bewussten Schreibstrategie des jeweiligen Autors. Das heißt aber, die fingierte Mündlichkeit lässt sich nicht allein nach Kriterien beschreiben und beurteilen, die für mündliche Kommunikationssituationen in einer modernen Gesellschaft gelten oder die auf eine reine oral culture zutreffen mögen; vielmehr muss auch ihr Bezug zur Schriftlichkeit gesehen und ihr Stellenwert als Bestandteil des geschriebenen Textes gewürdigt werden.« (Goetsch 1985: 203)

Durch die fingierte Oralität nähern sich die Narco-Rapper der Lösung des Authentizitätskonflikts ihrer in der Musik geschaffenen Persona an, um dem Leitspruch *keepin' it real* zu entsprechen. Dies setzt voraus, dass es für die Rapper reale Vorbilder gibt, also in diesem Fall die *barrio*-Bewohner sowie die Mitglieder des organisierten Verbrechens, die prototypische Sprachmuster liefern und in den Songtexten nachgeahmt werden. Regionale Besonderheiten werden dabei ebenso beachtet wie diejenigen, welche die soziale Gruppenzugehörigkeit der Protagonisten markieren. Die Vorbilder sind im Narco-Rap in der Regel leicht erkennbar, da die (Deck-)Namen einiger Protagonisten genannt werden. Bei der Vorgehensweise in der Konstruktion der fingierten Oralität gibt es unter den Rappern erhebliche Unterschiede, die es zunächst aufzudecken gilt, um daraufhin konkrete von ihnen angewandte Strategien zu bestimmen. Im folgenden Analyseabschnitt werden die Texte von Cano & Blunt, Big Los sowie Nektar MB beispielhaft auf lexikalische Phänomene untersucht, da sich weitere Sprachmuster im Rap aufgrund ihrer Anpassung an den musikalischen Rhythmus schwer nachvollziehen lassen.

Cano & Blunt präsentieren sich als eine Mischung aus Nachrichtenüberbringern und Poeten, ihre Texte sind im Vergleich zu denen anderer Narco-Rapper tiefgründiger und enthalten größere Anteile dessen, was man in der Hip-Hop-Szene als Conscious-Rap bezeichnet. In ihren Texten spiegelt sich unter anderem die Mündlichkeit der *barrio*-Bewohner wider, wobei Schlüsselwörter einerseits solche sind, die eine eindeutig orale Registermarkierung aufweisen, andererseits aber auch solche, die einem neutralen, unmarkierten Alltagsvokabular angehören. Die Substantive *barrio* und *calle* etwa sowie der Name Reynosa, die man mit den Grenzstädten assoziiert, werden deutlich häufiger verwendet als diejenigen, die sich allgemein mit dem Drogenkrieg und speziell mit dem Kartell in Verbindung bringen lassen, wie *cartel*, *contras*, *cuerno*, *golfo*, *guerrero*, *muerte* und *patrón* [Kartell, Gegner, Kalaschnikow, Golf, Krieger, Tod und Arbeitgeber]. Besonders oft finden sich die Substantive *raza* und *gente*, die einen Zusammenhalt unter den Menschen im *barrio* ausdrücken. Ein großer Teil der verwendeten Lexeme repräsentieren des Weiteren Grundwerte, die für ein friedliches Zusammenleben von Menschen nötig sind (*agradecido*, *confianza*, *familia*, *historia*, *respeto*, *trabajo*, *tranquilidad*, *verdad* [dankbar, Vertrauen, Familie, Geschichte, Respekt, Arbeit, Ruhe, Wahrheit]), sowie gegensätzliche Faktoren, die dieses Zusammenleben möglicherweise behindern (*locura*, *mentira*, *orgullo*, *poder* [Verrücktheit, Lüge, Stolz, Macht]). Zusätzliche Substantive weisen gezielt auf das Leben im *barrio* hin (*negocio*, *maquilas*, *pobreza* [Geschäft, Montagebetriebe, Armut]). Auffällig ist in den Songs von Cano & Blunt des Weiteren ein im Vergleich zu anderen Künstlern großer, an Adjektiven und Verben reicher Wortschatz für eine detaillierte Beschreibung von Personen und Orten (*creyente*, *culpable*, *hermosa*, *maldosa* [gläubig, schuldig, schön, böse] beziehungsweise *abandonar*, *aceptar*, *accionar*, *adorar*, *ayudar*, *controlar*, *cuidarse*, *encomendar*, *seguir* [verlassen, akzeptieren, handeln, verehren, helfen, kontrollieren, auf sich achten, anvertrauen, folgen]). Die Rapper verwenden zahlreiche unmarkierte Lexeme, welche die Illusion einer neutralen Berichterstattung schaffen und die umfangreichen Kenntnisse der örtlichen Lebensumstände darstellen, über welche die Rapper verfügen. Die Kriegsrhetorik, die typisch für die Kampfhandlungen des Kartells ist, ist in den Texten in eher geringem Ausmaß zu finden, jedoch nicht abwesend. Ein weiteres Merkmal, das die Songtexte von Cano und Blunt von anderen Narco-Rap-Texten abhebt, ist eine große Dichte an metaphorischen Ausdrücken, wie in den vorhergehenden Analyseabschnitten bereits stellenweise mit Textbeispielen belegt wurde. Die Rapper erzielen dadurch im Großteil ihrer Songs eine

Wirkung als neutrale Beobachter, die in künstlerischer Art und Weise reale Ereignisse verarbeiten.

Im Gegensatz dazu sind die Songtexte von Nektar MB brutal, auch im Vergleich zum US-amerikanischen Gangsta-Rap, der in der Regel von kleinkriminellen Straßenbanden und damit von gemäßigteren Formen von Gewalt handelt. In den Texten von Nektar MB ist die Dichte an Substantiven besonders auffällig, welche oft geografische Erkennungspunkte beschreiben, die mit den *plazas* des Kartells zusammenhängen (*ciudad, frontera, Matamoros, Tamaulipas, tierra, zona* [Stadt, Grenze, Matamoros, Tamaulipas, Gebiet, Zone]). Bezeichnungen von bestimmten Kartellgruppen (*ciclón, escorpión, lobos, zetas*) entsprechen des Weiteren dem Sprachregister der Kartellmitglieder. Das Kampf- und Kriegsvokabular, das aus vielen Narco-Rap-Songs bekannt ist und bereits hinreichend analysiert wurde, findet sich in den Songs von Nektar MB besonders verstärkt (*afilado, armado, escolta, guardia, orden, pelea, trucha, zumbar* [geschärft, bewaffnet, Gefolge, Wache, Befehl, Kampf, aufmerksam, schwirren]). Offenbar scheint es das Ziel von Nektar MB zu sein, vor allem die Mündlichkeit der Mitglieder des organisierten Verbrechens zu imitieren. Doch auch in seinen Songs finden sich vereinzelt positiv konnotierte, unmarkierte Begriffe wie *apoyo, amistad, amor* [Unterstützung, Freundschaft, Liebe], die man eher im Kontext des *barrio*-Lebens erwarten würde.

Big Los' Stil ist dahingegen stark kommerziell und inhaltlich angelehnt an den US-amerikanischen Gangsta-Rap. Dies ist erkennbar an den einprägsamen Melodien und auch an den Videos, die durch eine hohe Bildqualität und häufige Szenenwechsel visuell interessant sind, jedoch durch die Auswahl des gezeigten Inhalts wie leicht bekleidete Frauen und teure Fahrzeuge auch sehr klischeehaft wirken. Dementsprechend unterscheiden sich auch Big Los' Rap-Songs von denen seiner Kollegen in der Hinsicht, dass sie vor allem hedonistische Ansichten propagieren und damit sowohl die Lebensphilosophie einiger *barrio*-Bewohner als auch der Kartellmitglieder repräsentieren. Big Los' Texte vertreten all diejenigen Menschen, die nach dem Lustprinzip leben, was am sprachlichen Repertoire in seinen Songs erkennbar ist (*dinero, fiesta, fumar* [Geld, Party, rauchen]). Lexeme, die auf materiellen Besitz hinweisen (*avión, avioneta, carro, dinero, motores* [Flugzeug, Leichtflugzeug, Auto, Geld, Motoren]), ergänzen dieses Bild. Ebenfalls verwendet er zahlreiche Anglizismen (*ass, business, joint, music, relax*), mit denen er sich sprachlich dem US-amerikanischen Rap annähert. Das von Big Los verwendete Sprachregister repräsentiert also weder direkt die *barrio*-Bewohner noch das Kartell und

erzielt im Umkehrschluss auch breiter angelegte Identifikationsmöglichkeiten.

Was den Songs von Cano & Blunt, Nektar MB und Big Los gemeinsam ist, ist die Verwendung von markierten Lexemen aus dem Soziolekt der (nord-)mexikanischen unteren Gesellschaftsschicht, bei denen es sich in vielen Fällen um Schimpfwörter handelt. Sie tragen insofern zur fingierten Oraltät bei, als sie eine bestimmte Schicht beziehungsweise Altersstufe in Mexiko repräsentieren. Höchstwahrscheinlich stammen diese Lexeme aus dem alltäglichen Sprachgebrauch der Rapper selbst, die sich im gleichen sozialen Umfeld wie die Subjekte ihrer Songtexte bewegen. Einige Beispiele sind *chambear*, *chingar*⁹, *chilango*¹⁰, *chingo*, *carnal*¹¹, *gacha*¹², *jale*, *mota*, *padre*¹³, *pilas*, *pinche*, *putos*, *trucha*, *vato*, *güey*¹⁴, *zumbar* [siehe Glossar].

Zusammenfassend lässt sich in den Narco-Rap-Songs eine Vermischung des neutralen Sprachregisters mit der fingierten Mündlichkeit beobachten. In der Konstruktion der fingierten Mündlichkeit bedienen sich die Rapper mehrerer Sprachregister, die zu unterschiedlichen Identifikationsmöglichkeiten führen. Entweder gewichten sie die Facette der *barrio*-Identität oder die der

-
- 9 Das Verb *chingar* hat im mexikanischen Spanisch zahlreiche Bedeutungen, von »violar sexualmente a alguien [jemanden vergewaltigen]« über »sacrificarse en extremo [sich aufopfern]« oder »romperse [zerbrechen]« bis hin zu »consumir una comida o una bebida [Essen oder Getränke konsumieren]« (RAE [DA] 2020). Der Ausdruck »chinga a tu madre« ist eine schwere Beleidigung.
- 10 Laut der RAE bezeichnet *chilango* einen Einwohner von Mexiko-Stadt (vgl. RAE [DA] 2020).
- 11 Ein *carnal* ist in Mexiko ein »amigo, socio, camarada [Freund, Partner, Kamerad]« (Diccionario breve de mexicanismos de Guido Gómez de Silva 2017).
- 12 Als Beschreibung eines Gegenstands bedeutet *gacho*, -a laut der RAE so viel wie »feo, de mala calidad [hässlich, von schlechter Qualität]«, für Personen »malvada, ruin [böse, schurkenhaft]« (RAE [DA] 2020).
- 13 *Padre* wird in Mexiko umgangssprachlich als Adjektiv verwendet und bedeutet »muy bueno, muy bonito, estupendo, admirable [sehr gut, sehr schön, super, bewundernswert]« (Diccionario breve de mexicanismos de Guido Gómez de Silva 2017).
- 14 *Güey* wird in Mexiko nicht nur als Ausruf unter Jugendlichen gebraucht (»se usa para llamar, detener o pedir atención de alguien, o para denotar asombro o sorpresa [wird verwendet, um jemandem zuzurufen, anzuhalten oder um seine Aufmerksamkeit zu erbitten, oder um Erstaunen oder Überraschung auszudrücken]« RAE [DA] 2020), sondern trägt zusätzlich die Bedeutungen »persona tonta [dumme Person]«, »amigo inseparable, compañero [enger Freund]« beziehungsweise »individuo desconocido, fulano [Unbekannter]« (RAE [DA] 2020).

Kartellidentität stärker oder aber halten sich wie Big Los an eine neutrale Position des Hedonismus, um die Musik kommerzieller zu gestalten. Sie nutzen einerseits neutrale und unmarkierte Lexeme für die Beschreibung des Lebens im *barrio* und reflektieren andererseits das jeweilige Sprachregister unterschiedlicher Gruppen durch die Verwendung von Kriegs- und Kampf-begriffen beziehungsweise Ausdrücken aus dem mexikanischen, teilweise lokalen, Soziolekt der unteren Gesellschaftsschicht. In jedem Fall scheinen sie sich aktiv für die jeweiligen Register zu entscheiden, um den Leitsatz *keepin' it real* zu erfüllen.

6.3.4 Bedrängnis, Opportunismus und Kosmopolitismus: Ein Selbstporträt der Rapper

Die Narco-Rapper stammen selbst aus dem *barrio* und ihre Geschichten ähneln einander darin, dass sie zunächst auf dem Niedriglohnsektor tätig waren und sich ihr Einkommen vervielfacht hat, seit sie Songs für die Mitglieder des organisierten Verbrechens schreiben. Da die Songs inklusive der Musikvideos keinen Aufschluss über die Selbstwahrnehmung der Narco-Rapper bieten, ist für diesen Aspekt ein Blick in die von der Autorin geführten Interviews vor Ort hilfreich. Dies wurde in den vorherigen Analyseabschnitten erstens deshalb weitgehend vermieden, weil sich diese Untersuchung primär als Studie des Narco-Rap selbst und nicht als anthropologische Studie über die Rapper versteht, und zweitens, weil keine sensiblen Informationen über die Rapper, die deren Leben in Gefahr bringen könnten, veröffentlicht werden. Ihre Motivation dazu, Musik zu machen, ist laut eigenen Angaben allerdings kein Geheimnis und in mehreren Onlinezeitungen lesbar. Dieser Abschnitt dient der Erstellung eines vollständigen Bildes der Identitäten, die mit dem Narco-Rap zusammenhängen.

Die Erklärung der Rapper zu dem moralischen Widerspruch, dass sie vorgeben, dem *barrio* und seinen Bewohnern »treu« zu sein, aber gleichzeitig Aufträge von Kartellmitgliedern entgegennehmen, ist in allen Interviews beinahe wortgleich. Die Geschichten der Rapper sind ähnlich, sie alle begannen als unbekannte Musiker, auf welche die Mitglieder des organisierten Verbrechens irgendwann aufmerksam wurden. Bis dahin definierten sie sich nicht als *Narco-Rapper*. Im Interview berichtet Cano folgendermaßen vom Beginn seiner Karriere im Narco-Rap:

»Como te digo, cuándo fue la balacera esa en Reynosa, nosotros escribimos lo que veíamos en la ciudad, en las calles. Cuando pasó eso, empezamos a escribir sobre lo que pasa realmente en las calles y después de eso ya empezaron, como te digo, empezaron como a pedirnos canciones y empezamos a ganar dinero... Y ponte ¿a quién no le gusta el dinero?, y aparte en México hay mucha necesidad. Nosotros trabajábamos en maquiladoras, en las fábricas, ahí te pagaban seiscientos, ochocientos pesos, son como cuarenta dólares... A la semana.

[Wie ich schon sagte, als die Schießerei in Reynosa passierte, schrieben wir über das, was wir in der Stadt, auf den Straßen sahen. Als das passierte, fingen wir an, darüber zu schreiben, was wirklich auf der Straße passiert, und danach fingen sie wie gesagt an, uns nach Songs zu fragen und wir fingen an, Geld zu verdienen. Und denk mal nach, wer mag schon kein Geld? Außerdem gibt es in Mexiko viel Not. Wir haben in *maquiladoras* gearbeitet, in Fabriken, dort haben sie dir sechshundert, achthundert Pesos gezahlt, das sind etwa vierzig Dollar... pro Woche.]« (Cano)

Cano rechtfertigt seinen Einsatz für das Kartell damit, dass er auf dem legalen Arbeitsmarkt nicht die Möglichkeit hatte, auch nur ansatzweise die Summen zu verdienen, die ihm die Mitglieder des organisierten Verbrechens für seine Songs bieten. Bei einer Produktionsrate von zehn bis 20 Songs pro Jahr können die Rapper ihren Lebensunterhalt im Vergleich dazu allein mit ihrer Musik bestreiten. Sie sehen sich selbst nicht in einem moralischen Konflikt, denn ihre Musik sei lediglich eine Einkommensquelle und sie hätten weiter keinerlei Verbindungen zu den Aktivitäten des Kartells. Blunt rechtfertigt diese Position im Interview:

»Te digo, lo reflejo con el fútbol, porque yo me acuerdo de que las espinilleras me las ponía de cartón. Yo le puedo cantar como a un mesero, como a un capo de la mafia, mientras me paguen.

[Ich sage dir, ich erkläre es dir mit dem Fußball, denn ich erinnere mich, dass ich früher Schienbeinschoner aus Pappe trug. Ich kann für einen Kellner singen, für einen Mafiaboss, solange sie mich bezahlen.]« (Blunt)

Der Tätigkeitsbereich der Protagonisten seiner Songs interessiere ihn nicht, er kümmere sich nur um seinen eigenen finanziellen Gewinn, um sich vor der Armut im *barrio* zu schützen, die er in seiner Jugend erfahren habe. Die

Frage, ob sich die Rapper als Kartellmitglieder betrachten, verneinen sie alle strikt, wie beispielsweise Lirik Dog:

»A todo el que tenga para pagarme una canción, yo le canto. Así sea... Mira, le he hecho canciones a gente que trabaja en la basura, que son recolectores de basura. A gente que trabaja en la calle que vende aguas, que vende raspas. Yo no quiero darme a conocer, yo quiero ganar dinero. Una cosa: mucha gente no entiende que ese jale es trabajo [...]. No porque cantemos una rola ya somos parte del crimen, ¿tú me entiendes? No, yo no, yo no trabajo para ellos. Yo no soy de ningún cartel, mi jale es ser cantante. Tú me pides una canción, me pagas, yo te la hago. Es así, no más.

[Für jeden, der es sich leisten kann, mich für ein Lied zu bezahlen, singe ich. So soll es sein... Schau mal, ich habe Lieder für Leute gemacht, die bei der Müllabfuhr arbeiten, die Müllsammler sind. An Menschen, die auf der Straße arbeiten, die Wasser verkaufen, die Zeug verkaufen. Ich will mir keinen Namen machen, ich will Geld verdienen. Eine Sache: Viele Leute verstehen nicht, dass das Arbeit ist [...]. Nur weil wir ein Lied singen, sind wir nicht Teil des Verbrechens, verstehst du? Nein, bin ich nicht, ich arbeite nicht für sie. Ich gehöre keinem Kartell an, mein Job ist es, Sänger zu sein. Du fragst mich nach einem Song, du bezahlst mich, ich mache ihn für dich. So ist es, mehr nicht.]« (Lirik Dog)

Genau wie die anderen Rapper lehnt auch er es ab, als Mitglied des organisierten Verbrechens betrachtet zu werden. Er beschreibt sich als unabhängiger Musiker, der für jeden Menschen, der ihn bezahlt, rappen würde. Fakt ist jedoch, dass die Rapper nur durch den Narco-Rap, also vornehmlich durch die Widmungen an Kriminelle, in ihrem Genre berühmt geworden sind und über ein hohes Einkommen verfügen. Die Tatsache, dass ihre Musik und damit auch ihre Person stets mit der Kriminalität in Verbindung gebracht wird, verleiht ihnen ein schwer zu beseitigendes Stigma. Lirik Dog führt als Begründung genau wie Blunt die Metapher des Essens, eines Grundbedürfnisses des Menschen, an: »Si vas a un restaurante y hay mucha hambre, ves el menú y no te gusta, pero traes hambre, tienes que comer [wenn du in ein Restaurant gehen und wirklich hungrig bist, siehst die Speisekarte und sie gefällt dir nicht, aber du bist hungrig, du musst essen].« Die Rapper sehen sich dazu gezwungen, indirekt für das Kartell zu arbeiten, und zwar nicht unbedingt vom Kartell selbst, sondern von ihrer Lebenssituation und den feh-

lenden Chancen auf dem legalen Sektor. Sie präsentieren sich selbst als Opfer des Systems.

An anderen Stellen der Interviews stellen sich die Rapper in einem anderen Licht dar. Blunt beispielsweise gibt an, er könne durch seinen Erfolg alles erreichen, er kommentiert: »mi mente piensa que soy el creador [mein Verstand denkt, ich sei der Schöpfer]«. Sein Partner Cano erzählt mit Stolz, dass Cano & Blunt das allererste Narco-Rap-Duo waren. Auch Big Los rühmt sich seines Erfolgs, der mittlerweile sowohl über Stadt- als auch Staatsgrenzen hinausgeht. Die Rapper definieren sich selbst in diesem Zusammenhang als unabhängige Künstler, die opportunistisch handeln und aus dem Drogenkrieg Profit schlagen. Außerdem geben sie an, dass sie bis auf ihre Herkunft keine Verbindung zum *barrio* besitzen und entweder den Plan verfolgen, in die USA auszuwandern oder es sogar schon getan haben. Auch vom Kartell seien sie nicht abhängig, sie würden schließlich, wie Lirik Dog es beschreibt, für jeden Menschen Songs schreiben, der ihnen Geld bieten kann.

Die Interviews nehmen letztendlich alle dieselbe unerwartete Wendung. Die Rapper beteuern, dass sie sich in Zukunft von den vom organisierten Verbrechen beauftragten Songs abwenden und sich in ihrer Musik auf andere Themen wie Liebe und alltägliche Probleme konzentrieren wollen. Sie geben zwar vor, sich frei für ihre Arbeit entscheiden zu können, doch werden auch sie wie viele andere Menschen entweder durch Gewaltandrohung oder durch überzeugende Argumente wie das Versprechen von finanziellem Reichtum, materiellen Gütern und Ansehen innerhalb ihrer eigenen Gesellschaftsschicht dazu überredet beziehungsweise gezwungen, für das organisierte Verbrechen zu arbeiten.

Die *barrio*-Bewohner stehen zwischen dem legalen Alltagsleben und der profitgenerierenden Möglichkeit, für das Kartell zu arbeiten. Im Narco-Rap wird in Bezug auf die Identität aller männlichen Grenzstadtbewohner suggeriert, sie seien durch ihre herausstechende Maskulinität vereint, die es ihnen ermöglicht, über dieses Dilemma hinwegzusehen. Die Identität der Grenzstadtbewohner beziehungsweise der *barrio*-Bewohner wird gleichgesetzt mit einem überzogenen männlichen Ehrbegriff, was zur Folge hat, dass sich diejenigen Attribute wie körperliche und mentale Stärke, welche die Menschen im *barrio* beschreiben sollen, ausschließlich auf die männlichen Bewohner beziehen. Die Hypermaskulinität wird als der bedeutsamste Identitätsmarker dar-

gestellt, der alle weiteren Faktoren in den Hintergrund rücken lässt. Außerdem wird in den Songs suggeriert, sie befähige zur vermeintlich ehrenhaften Arbeit für das organisierte Verbrechen. Diese Identitätsmarker, welche die individuellen Charakteristika einzelner Songprotagonisten beschreiben sollen, werden in derart vielen Songs bedeutungsgleich wiederholt, dass sie letztlich zu einer Kollektivbeschreibung aller im *barrio* lebenden Männer verschmelzen.

Lediglich die Hypermaskulinität wird in den Songs klar herausgestellt, während weitere Marker in ihrer Darstellung vernachlässigt werden. Es finden sich demzufolge keine Identitätsmarker, die zur Offenlegung sozialer Problematiken genutzt werden könnten, was den Narco-Rap von US-amerikanischen Rap-Songs unterscheidet. Der Narco-Rap wirkt durch das Ignorieren bestimmter Marker geradezu inklusiv. Dies hat zur Folge, dass aus dem Diskurs des Narco-Rap niemand wegen seiner Hautfarbe oder sexuellen Orientierung exkludiert, sondern alle in die Eigengruppe, die oft durch das Pronomen *nosotros* gekennzeichnet ist, miteinbezogen werden. Diese Tatsache wird in den Songs durch das gänzliche Fehlen einer Identifizierung mit der mexikanischen Politik bestätigt, die durch die Unterstützung des organisierten Verbrechens ersetzt wird. Der Narco-Rap verknüpft im Auftrag des Kartells die männliche *barrio*-Identität mit der Kartellethik, ohne dabei bestimmte soziale Gruppen auszugrenzen. Es entsteht der Eindruck, als seien alle Menschen willkommen, am organisierten Verbrechen mitzuwirken.

Das Selbstporträt der Rapper, das dank des für den Rap typischen *ego trippin'* in vielen Songs angefertigt wird, beinhaltet nach dem Vorbild des US-amerikanischen Rap das Befolgen des Leitsatzes *keepin' it real*. Im konkreten Fall des Narco-Rap impliziert dies sowohl eine authentische Darstellung der Zugehörigkeit zum *barrio* als auch die offenkundige Unterstützung des Kartells, welche die Rapper durch das Rekurrieren auf unterschiedliche Sprachregister zu erreichen versuchen. In den Songtexten ist der Konflikt der Rapper erkennbar, die einerseits die Arbeit für das Kartell als ertragreiche Geldquelle betrachten, andererseits aber nicht die Gesamtheit der Kartellaktivitäten unterstützen wollen. Dieser Zwiespalt lässt sich auch auf andere *barrio*-Bewohner transferieren, wie sich in vorherigen Analyseabschnitten beobachten lässt. In den Interviews negieren die Rapper diesen Konflikt allerdings und präsentieren sich als unabhängige Künstler, die lediglich mit ihrer Musik Geld verdienen.

7 Die Ermächtigung der Peripherie: Ein unerfülltes Versprechen

Das Stadtleben ist von zahlreichen Interaktionsprozessen gezeichnet und es bestehen diverse Kommunikationsmittel, die allesamt zu einem großen Archiv, zu einer Chronik beitragen, die jedes Ereignis in seinem Kontext speichert. Die Populärmusik stellt in diesem Archiv ein wichtiges Element dar, um die besonderen Lebensumstände bestimmter Personengruppen sichtbar zu machen. Sie setzt sich symbolisch mit gemeinsamen, unterschiedlichen und manchmal gegensätzlichen Strukturen auseinander und birgt das Potenzial, sich gegen dominante soziale Akteure aufzulehnen und Gegenpole zu setzen. Der Narco-Rap ist als ein Element der Populärmusik zu werten. Er unterscheidet sich jedoch von weiteren lateinamerikanischen Rap-Phänomenen vor allem darin, dass er nicht als Protestgenre identifizierbar ist, das bestimmte soziale Ungerechtigkeiten kritisiert, sondern mehrere andere Funktionen besitzt und diese gleichzeitig erfüllt. Das aggressive Kriegsvokabular, die offensichtlichen Kampfansagen an die Regierung sowie die Werbung für Gewalt und Kriminalität machen es offensichtlich, dass der Narco-Rap für die Propaganda-Nachrichten des organisierten Verbrechens benutzt wird. Die Funktion der Songs, welche die Rapper selbst immer wieder hervorheben, ist dagegen die Realitätsabbildung, wie sie in den mexikanischen Medien ihrer Meinung nach vernachlässigt wird. Die Rapper betrachten sich selbst als autonome Geschichtenerzähler, die eine journalistische Rolle einnehmen. Die Charakterisierung des Lebens im *barrio* und die unzensurierte Beschreibung von Gewaltakten können als derartiges Abbild des Drogenkriegs gewertet werden. Im Gespräch mit den Rappern wird eine dritte Funktion des Narco-Rap sichtbar: Big Los bezeichnet das Genre als »voz de la calle«. Die Straße steht in dieser Aussage für Armut, Perspektivlosigkeit und soziale Ausgrenzung, aber auch für Kriminalität und bewaffnete Auseinandersetzungen. Letzteres spiegelt sich in der Tatsache wider, dass während der Anfer-

tigung dieser Arbeit mehrere Narco-Rapper ermordet wurden. *La calle* evoziert in jedem Fall die Bedeutung der Straße als ungeschützter Raum. Big Los' Aussage impliziert, dass der Narco-Rap eine Stimmgebung für alle Menschen und Prozesse darstellt, die sich mit der Straße assoziieren lassen, also sowohl das organisierte Verbrechen als auch die Gesellschaftsschicht, die an die Peripherie gedrängt in den *barrios* lebt.

Die Narco-Rap-Songs wurden nach den theoretisch-methodischen Grundlagen des *New Historicism* mithilfe eines *Close Reading* untersucht, um eine Kontextualisierung sowohl untereinander (was den größten Analyseschwerpunkt in dieser Studie darstellt) als auch mit zeitgenössischen Schriften wie verwandten Songs und Filmen, Beiträgen aus den Medien, offiziellen Statistiken sowie Regierungsberichten aus Mexiko und den USA durchzuführen. Durch eine Suche nach Worthäufigkeiten wurden die am ausführlichsten behandelten Themen der Songs herausgefiltert, um Äquivalenzstrukturen aufzudecken und auf deren Basis adäquate Kontextdokumente zusammenzustellen. Während die Songtexte die wichtigsten analytischen Quellen darstellten, wurden nach jedem Analyseabschnitt auch die Musiksamples und die Performance in den zugehörigen Musikvideos untersucht. In den meisten Fällen waren die Ergebnisse des Lesens der Songtexte deutlich ergiebiger, weshalb Samples und Performance nur dann erwähnt wurden, wenn sie zusätzliche Informationen enthielten. Die Grundlage des *New Historicism* erwies sich für diese Arbeit als geeignet, da sie neben der nötigen Kontextualisierung auch ein genaues Lesen und einen Verstehensprozess der Songtexte in Bezug auf die verwendeten Anspielungen, Bilder und Verweise impliziert. Einen besonderen Fokus der Analyse schaffte die Verwendung der Parameter *Raum*, *Imaginarien* und *Identität*, um welche die Methodik ergänzt wurde. Durch die Strukturierung anhand dieser Parameter ließ sich in dieser Ausarbeitung eine Limitierung der möglichen Kontexte durchführen, womit der Kritik am *New Historicism*, den Kontextrahmen zu weit zu fassen, entgegengearbeitet wurde. Die einzelnen Kapitel sowie Unterkapitel tragen unterschiedliche Aspekte zur Beantwortung der eingangs formulierten Fragestellungen bei. In den folgenden Abschnitten werden die Forschungsfragen erneut aufgegriffen und mithilfe der erarbeiteten Erkenntnisse beantwortet. Sowohl die Funktionen des Narco-Rap als auch seine Aussagen über das Leben an der Peripherie der Grenzstädte während des Drogenkriegs, die präsentierten Identitäten junger Stadtbewohner sowie die Verbindung mit dem organisierten Verbrechen werden abschließend beurteilt.

7.1 Die Peripherie als alternatives Zentrum

Themenübergreifend lässt sich feststellen, dass die Songs stets aus der Perspektive der städtischen Peripherie und ihrer Bewohner verfasst sind. Der *barrio*, der in Lateinamerika grundsätzlich als Armenviertel bekannt ist, wird in den Songs besonders facettenreich dargestellt. Einerseits ist er, so wie es die in Lateinamerika gängige Definition nahelegt, der Lebensraum ökonomisch schwacher Stadtbewohner, und andererseits ist er der Austragungsort des Drogenkriegs, der von Machtdemonstrationen und Kämpfen geprägt ist. Die Vorgänge im *barrio* werden derart detailliert beschrieben, dass die Verbindung des Genres mit ihrem Herkunftsort für die Konsumenten des Narco-Rap sofort sichtbar wird, während andere Stadtviertel nicht einmal genannt werden. Dieser Bezug zum eigenen Viertel ist typisch für das Genre des Rap. National und international bedeutsame geografische Größen wie die mexikanischen Regierungsorgane und die Staatsgrenze zu den USA werden thematisch in den Hintergrund gerückt beziehungsweise auf die Vorgänge im *barrio* bezogen. Der *barrio*, der sowohl im geografischen als auch im sozialen Sinne der städtischen Peripherie zugeordnet werden kann, wird in den Songs als alternatives Zentrum für die Protagonisten präsentiert.

Die Formulierung bestimmter Imaginarien über die städtische Peripherie unterstützt die Wahrnehmung des *barrio* als alternatives ideelles Zentrum innerhalb der Grenzstädte. Ferner wird eine unlösbare Verbindung des *barrio* mit dem organisierten Verbrechen vorausgesetzt, welches sich als Gegner des mexikanischen Staates positioniert und diesen folglich ablehnt. Aus diesem Grund wird der Drogenkrieg auch aus der Sicht des organisierten Verbrechens geschildert und die Kartellmitglieder werden rhetorisch in den Soldatenstatus erhoben. Da die Kartellaktivität primär auf dem Drogenhandel basiert, wird den Drogen im Leben der *barrio*-Bewohner vermeintlich eine bedeutende Rolle zuteil, doch ihr Konsum wird differenziert bewertet: Werden sie von den *barrio*-Bewohnern konsumiert, so sind sie ein zerstörerisches Suchtmittel, doch für die Mitglieder des organisierten Verbrechens stellen sie ein Luxusgut dar, das zusätzlich auch Kapital generierend ist. Die synkretistischen Elemente, welche die *barrio*-Bewohner in ihre religiösen Rituale einbinden, stellen ein weiteres Imaginarium über die Stadtperipherie dar und unterstützen die Verbindung mit dem organisierten Verbrechen, da sie sowohl mit den unteren sozialen Schichten als auch mit dem kriminellen Milieu in Verbindung gebracht werden. Die religiösen Elemente werden von den

Songprotagonisten teilweise zur ethischen Rechtfertigung der Kriminalität genutzt.

Auf der Basis der Imaginarien werden im Narco-Rap einige Identitätsmarker präsentiert, welche die Grenzstadtbewohner vermeintlich miteinander verbinden. Die von den Menschen aus dem *barrio* (zumindest laut den Songs) geteilten Normen und Werte gleichen denjenigen, die aus dem organisierten Verbrechen bekannt sind. Die Bewohner zeichneten sich – so die Songs – dadurch aus, dass die Männer besonders maskulin auftraten und einen bestimmten Ehrenkodex befolgten. Es bleibt in den Songs oft unklar, ob diese Charakterisierung tatsächlich den Männern aus dem *barrio* oder eher den Kartellmitgliedern gilt. Jedenfalls führt dieser Ehrenkodex zur Aufrechterhaltung patriarchalischer Strukturen, welche den Respekt vor den Eltern sowie das Beschützen von Partnerin und Kindern beinhalten. Des Weiteren evoziert die Fähigkeit, Gewalt gegen Rivalen anwenden und den Staat als Gegner herausfordern zu können, die Vorstellung des Outlaw-Status sowohl als heldenhafte Eigenschaft als auch als Möglichkeit zur Erlangung von Macht und Status. Diese Charakterisierung der *barrio*-Bewohner führt zu der Formung einer besonderen lokalen Identität, die sich von den Mehrheitsströmungen in den Städten abhebt. Überraschend ist in diesem Zusammenhang die gänzliche Außerachtlassung der zu erwartenden Themen Ethnizität, Sexualität und Politik, was die geschaffene *barrio*-Identität geradezu inklusiv erscheinen lässt. Es wird eine Antithese zum offiziellen Stadtzentrum mit seinen Akteuren geschaffen, welches eben *nicht* alle Menschen mit einbezieht, sondern politische und ökonomische Eliten favorisiert. Die Analyse der Persona des Rappers bestätigt schließlich, dass die in den Songs präsentierte *barrio*-Identität teilweise künstlich vom Kartell beziehungsweise von den Rappern selbst erzeugt wird, teilweise jedoch auch eine Offenlegung der Marginalisierung der Bewohner darstellt, denen mithilfe der Schaffung einer besonderen lokalen Identität zu der Umformulierung der städtischen Peripherie hin zu einem alternativen Zentrum verholfen wird.

7.2 Von der Subalternität zur instrumentalisierten Gruppenidentität

Der Narco-Rap versteht sich, wie bereits festgestellt wurde, nicht als Protestgenre gegen soziale Ungerechtigkeiten, dennoch wird implizit eine Subalternität der Peripherie und ihrer Bewohner sichtbar. Im Gegensatz zu anderen,

gesellschaftskritischen Subgenres charakterisiert der Narco-Rap die Peripherie der Grenzstädte, an der die *barrio*-Bewohner leben, ohne die sozialen Zentren und die dort lebenden Menschen zu kritisieren oder einen Vergleich mit ihnen anzustreben. Das Leben der *barrio*-Bewohner wird sehr negativ und als nicht erstrebenswert bewertet. Wenn es die im Narco-Rap porträtierte, an die Peripherie gebundene Gesellschaftsschicht gibt, muss sie sich zwangsläufig von einer oder mehreren Schichten abheben beziehungsweise sich diesen unterordnen. Die Subalternität der Peripherie und ihrer Bewohner wird in den Songs dadurch gekennzeichnet, dass die *barrio*-Bewohner als passiv und von außen lenkbar dargestellt werden. Ihr Lebensraum wird in den Songs oft thematisiert, aber sie selbst erhalten, im Gegensatz zu Big Los' These, keine eigene Stimme. Die Position, aus der heraus der *barrio* charakterisiert wird, ist die der Mitglieder des organisierten Verbrechens, die in der Regel im *barrio* aufgewachsen sind, ihn aber verlassen haben. Das Dasein im *barrio* wird implizit gleichgesetzt mit fehlender sozialer Mobilität, Perspektivlosigkeit, stark begrenzten gesellschaftlichen Handlungsmöglichkeiten sowie eingeschränkten Konsummöglichkeiten.

Durch die Präsentation des organisierten Verbrechens als eine systemunabhängige Gegenbewegung wird die Existenz im *barrio* aufgewertet. In den Songs wird eine Antithese zum mexikanischen Staat formuliert. Es wird eine Kollektividentität geschaffen, die an den peripheren Stadtraum gebunden ist und auf Werten wie Treue, Mut und Furchtlosigkeit basiert. Diese Werte kann jeder Mensch für sich beanspruchen, ohne einer bestimmten Ethnie oder sozialen Schicht anzugehören, was zu dem Ergebnis führt, dass die vom organisierten Verbrechen vorgeschlagene Kollektividentität zumindest theoretisch für alle männlichen *barrio*-Bewohner zugänglich ist und niemanden ausschließt. Es besteht keine sichtbare Diskriminierung Einzelner, beispielsweise aufgrund der fehlenden Zugehörigkeit zur mexikanischen Elite meist europäischer Abstammung. Frauen werden in diesen Identitätsdiskurs allerdings nicht miteinbezogen, weil die traditionell »maskulinen« Werte in den Songs mit weiteren patriarchalischen Elementen verbunden werden und deshalb nicht mit der Geschlechtergleichheit zu vereinbaren sind. Des Weiteren wird den *barrio*-Bewohnern in den Songs suggeriert, es täten sich im Fall ihres Beitritts zum organisierten Verbrechen Handlungsmöglichkeiten für sie auf, die ihnen zu Ansehen, Macht und finanziellem Wohlstand verhelfen. Die Möglichkeit dieser sozialen und wirtschaftlichen Aufwertung wird in den Songs als die Lebensgefahr in den Hintergrund drängend präsentiert. Zusammenfassend wird implizit die Maxime festgelegt, dass kühne, starke Männer

im Kartell leicht zu Ruhm und Reichtum gelangen können. Der Narco-Rap reflektiert also, dass das organisierte Verbrechen eine erreichbare Finanzquelle in Mexiko darstellt, einem Land, in dem Millionen von Menschen in Armut leben und soziale Mobilitätschancen fast nicht bestehen. Er ermutigt die jungen Männer dazu, eine imaginierte, auf der gestärkten lokalen Kollektividentität basierende Eroberung des städtischen Raumes durchzuführen, die es ihnen ermöglicht, sich gegen die Widrigkeiten aufzulehnen, die ihnen das Leben im *barrio* beschert.

Gleichwohl ist hervorzuheben, dass sich weder alle *barrio*-Bewohner noch alle Konsumenten des Narco-Rap zwangsläufig dieser Kollektividentität unterordnen und sie akzeptieren. Das produzierte Zusammengehörigkeitsgefühl besteht aus einer Reihe von Imaginarien, die manche Menschen möglicherweise verinnerlicht haben und teilen, andere jedoch nicht. Anstelle einer Repräsentation der Realität im *barrio* kann der Narco-Rap als Leinwand betrachtet werden, auf welcher den Bewohnern eine Alternative vorgeführt wird, die in der Wahlentscheidung gegen die Subalternität der Peripherie und für die Handlungsmöglichkeit im organisierten Verbrechen mündet. Es ergibt sich eine soziale Dichotomie, die ihnen lediglich zwei Lebenswege bietet: Entweder sie arbeiten im legalen Niedriglohnssektor in den *maquiladoras* oder sie schließen sich dem organisierten Verbrechen an und erfahren so möglicherweise einen finanziellen Aufstieg. Diese Beobachtung lässt sich mit den Studienergebnissen aus den Armenvierteln Rio de Janeiros von Graham Denyer Willis vergleichen. Der Autor unterscheidet den *trabalhador* vom *bandido*, welche die einzigen gültigen Lebensentwürfe in den Armenvierteln darstellen und gleichzeitig eine Alternativlosigkeit aufdecken, die durch die Undurchlässigkeit zwischen den unteren und den oberen sozialen Schichten geschaffen wird:

»In public discourse, the *trabalhador* is gainfully employed, a positive contributor to society who, in spite of the hardship of finding and keeping a job, is morally opposed to taking shortcuts through criminality. [...] The *bandido* is much the opposite. [...] He seeks the easy way to wealth and power that comes at the expense of others. He detracts from productive society by leeching from ›good citizens‹ and ›workers‹ by robbing and killing with no regard for life itself.« (Denyer Willis 2015: 76)

In beiden Systemen können die Menschen aus dem mexikanischen *barrio* in der Regel jedoch lediglich niedrige Positionen besetzen (entweder als Arbeiter in den *maquiladoras* oder als Späher, Dealer oder gar als Auftragsmörder

für die Kartelle) und sehen sich der Ausbeutung ausgesetzt. Junge Menschen – darunter vor allem junge Männer – müssen also eine Entscheidung für einen der beiden Lebenswege treffen, die beide keine großen Vorteile innerhalb der Gesellschaft implizieren. Im legalen System zu leben, bedeutet laut den Songs, nur über geringe Einkünfte zu verfügen und deshalb den *barrio* nicht verlassen zu können, um bessere Lebensverhältnisse zu erlangen, und möglicherweise sogar am Existenzminimum zu leben. Ein Leben in der Illegalität bedeutet hingegen, wegen möglicher Konfrontationen mit verfeindeten Gruppen ständig in Lebensgefahr zu schweben. Demnach handelt es sich bei der Formulierung eines alternativen Zentrums in der Peripherie und dessen Ermächtigung insofern um ein falsches Versprechen, als die Kollektividentität der *barrio*-Bewohner nur deshalb in den Songs gestärkt wird, um die jungen Männer der Kartellideologie zu unterwerfen und sie letztlich für niedere Arbeiten im kriminellen Milieu auszunutzen.

7.3 Fazit

In dieser Studie wurde das Phänomen des Narco-Rap analysiert und ein Beitrag zum Verständnis des aktuellen Kulturschaffens in der Ausnahmesituation des Drogenkriegs in Mexiko geleistet. Die Menschen in den *barrios* der Grenzstädte leben an der sozialen Peripherie und der Narco-Rap vermittelt ihnen die Möglichkeit, ihren Lebensraum innerhalb der Grenzstädte aufzuwerten, indem sie eine gefestigte, lokale Identität annehmen. Den *barrio*-Bewohnern wird ein alternatives Zentrum geboten, das sie selbst beherrschen und über das sie die Kontrolle übernehmen können. Die Präsentation der Verschiebung von Peripherie und Zentrum in lateinamerikanischen urbanen Kontexten ist kein Alleinstellungsmerkmal des Narco-Rap, sondern ein häufig beobachteter Trend, wie bereits die einleitenden Studien zu anderen lateinamerikanischen Rap-Formen zeigen. Die Formulierung des alternativen Zentrums durch die Stärkung der lokalen Identität wird im Fall des Narco-Rap allerdings durch einen kriminellen Antagonisten, das organisierte Verbrechen, übernommen. Es werden Handlungsperspektiven und Konsummöglichkeiten suggeriert, die den *barrio*-Bewohnern normalerweise innerhalb der mexikanischen Gesellschaft nicht zugänglich sind oder nicht geboten werden. Implizit wird ihnen jedoch die Bedingung gestellt, dass sie mit der Annahme der neuen lokalen Identität auch die Normen und Werte des organisierten Verbrechens übernehmen und sich damit gegen die mexikanische Regierung

stellen müssen. Letztendlich befinden sich die *barrio*-Bewohner allerdings sowohl im legalen als auch im illegalen Kontext in einem sozialen Dilemma, das weder die mexikanische Regierung noch das organisierte Verbrechen lösen.

Der Narco-Rap repräsentiert eine Kontrakultur, die sich zwischen archaischen Strukturen und der Postmoderne Mexikos einordnen lässt. Einerseits rekurriert diese Kontrakultur auf vormoderne und patriarchalische Denkmuster wie das Lehnswesen inklusive der bedingungslosen Loyalität einem Herrn gegenüber, der in diesem Fall das organisierte Verbrechen ist. Andererseits repräsentiert sie den modernen Kapitalismus mit dem Streben nach Gewinn und Macht und hebt die unerfüllten Bedürfnisse der *barrio*-Bewohner hervor, die sich aufgrund ihrer prekären sozialen Situation nicht unabhängig und eigenständig gegen Ungerechtigkeiten auflehnen können.

Für zukünftige Studien wäre es nun interessant zu ermitteln, welchen Einfluss der Narco-Rap auf seine Konsumenten hat und ob diese das in den Songs vermittelte Bild über die Grenzstädte und deren Bewohner teilen, dulden oder gegebenenfalls sogar ablehnen. Dafür müsste eine weiterführende empirische Rezipientenstudie angesetzt werden. Außerdem wäre ein Vergleich mit anderen lateinamerikanischen Musikstilen aus der urbanen Peripherie, wie beispielsweise der argentinischen *Cumbia Villera*, denkbar, um zu untersuchen, inwiefern sich die präsentierten Stadtidentitäten ändern oder ähneln, wenn die Musik von anderen Akteuren instrumentalisiert wird und Themen wie Drogen und Gewalt aus anderer Perspektive besungen werden.

Epilog

Vor meinen Interviews mit den Narco-Rappern kannte ich die offiziellen Statistiken zu Mordraten und anderen Gewaltverbrechen in den mexikanischen Grenzstädten und mir war bewusst, dass täglich viele unschuldige Zivilisten den Gewalttaten des organisierten Verbrechens zum Opfer fallen. Trotzdem fühle ich mich nach dem Gespräch mit Big Los verändert. Er ist bereits von unserem Tisch aufgestanden, hat die Rechnung übernommen und das Lokal verlassen. Mittlerweile friere ich von der kalten Luft der Klimaanlage und bewege mich ebenfalls in Richtung Ausgang. Ich trete auf den asphaltierten Boden in die pralle Sonne und lasse meinen Blick über die in der Hitze flimmernde Fläche schweifen. Es steht nur ein einziger schwarzer Pick-up mit verdunkelten Scheiben auf dem Parkplatz. Ich fühle mich plötzlich beobachtet, bin nervös und traue mich nicht, auf direktem Weg in meine Unterkunft zurückzukehren. Ich laufe zur Straße und strecke den Arm nach einem Taxi aus. Der Fahrer bringt mich auf meinen Wunsch hin zu einem Einkaufszentrum in der Nähe. Im Einkaufszentrum schlendere ich durch die Bekleidungsgeschäfte und blicke immer wieder über meine Schulter. Mir wird bewusst, dass ich der Welt des organisierten Verbrechens noch nie zuvor so nahe gekommen war wie heute und kann erst jetzt ansatzweise begreifen, was es bedeutet, aus Angst immer wachsam und vorsichtig sein zu müssen. Vom Einkaufszentrum aus fahre ich mit dem Taxi in eine Geschäftsstraße, laufe ein wenig umher und setze mich schließlich in ein Café. Erst nach zwei Stunden fühle ich mich sicher genug, den Heimweg zu meiner Unterkunft anzutreten.

Als ich später mit dem Hund meiner Gastgeberin im Schoß über das Gespräch mit Big Los nachdenke, merke ich, dass ich das Imaginarium, niemandem trauen zu können und ständig auf der Hut sein zu müssen, verinnerlicht habe. Big Los' Worte wirken so stark auf mich, dass ich meinen Aufenthaltsort, der mir vorher noch als sicher erschien, mit anderen Augen betrachte. Plötzlich verspüre ich das dringende Bedürfnis, zu meiner Basis in Mexiko-Stadt zurückzukehren und das Gefühl abzuschütteln, das die Grenzstadtbewohner täglich in für mich nach wie vor unvorstellbaren Ausmaßen begleiten muss.

Narco-Rap-Glossar

Zusätzlich zu den Worterklärungen in den Fußnoten stellt dieses Glossar eine Übersicht über die üblicherweise im Narco-Rap verwendeten, meist substandardsprachlichen, Wörter und Ausdrücke dar, die zum Teil mittlerweile auch in anderen Registern bekannt oder sogar als Standardlexeme im Wörterbuch verzeichnet sind. Die Informationen zu diesen Wörtern und Ausdrücken stammen aus den im Literaturverzeichnis aufgeführten Quellen sowie von den Narco-Rappern selbst. Vereinfachend wird im Folgenden für Personenbezeichnungen lediglich die maskuline Form angegeben. Bei betreffenden Einträgen ist die feminine Form leicht abzuleiten und wird deshalb nicht separat erwähnt. In den Narco-Rap-Songs werden nahezu ausschließlich die maskulinen Formen verwendet. Die Übersetzungen wurden von der Autorin vorgenommen. Einige umgangssprachliche Wörter und Ausdrücke werden durch registeräquivalente Formen im Deutschen wiedergegeben.

al punto:	auf Droge
amalandrado, -a:	bösartig, kriminell
aventarse:	sich trauen
avión, el:	Rausch (Effekt einer Droge)
azules, los:	Polizei
bironga, la:	Bier
blanquillos, los:	Eier (Hoden)
caguamón, el:	große Menge an Bier
canijo, -a:	böse
capo, el:	Drogenboss
carnal, el:	Kumpel
chamba, la:	Arbeit
chambear:	arbeiten
chaparro, -a:	klein
charro, el:	Joint

chido, -a:	super
chilango, -a:	aus Mexiko-Stadt stammend
chingo, el:	Menge, Haufen
chingón, -a:	beeindruckend
chisquiado, -a:	verpeilt, verrückt
chivatear:	anklagen, anschwärzen
chota, la:	Bullerei (Polizei)
churro, el:	Joint
clica, la:	Bande, kriminelle Untergruppe
coca, la:	Koks (Kokain)
cocodrilo, el:	Kokser (Kokainabhängiger)
corta, la:	Kurzwaffe
crema, la:	Kokain
cuernos de chivo, los:	AK47, Kalaschnikow
culero, el:	Heuchler
dedicación, la:	Widmung in Form eines Rap
desmadre, el:	Chaos, Desaster
drogo, -a:	drogenabhängig
enmatracado, -a:	bewaffnet
feria, la:	Kohle (Geld)
finca, la:	Knast (Gefängnis)
fletar(se):	sich aufopfern
gabacho, el:	US-Amerikaner
gacho, -a:	gemein; hässlich, schäbig
gallo, el:	Joint
grifo, -a:	drogenabhängig
grifo, el:	Drogenabhängiger
guacho, el:	Soldat niederen Ranges
halcón, el:	Späher
harina, la:	Schnee (Kokain)
hierba (mala), la:	Gras (Marihuana)
huerco, el:	Junge, Kind
irse a la verga:	sich verpissen
jalar:	arbeiten
jale, el:	Arbeit, Aktivität
lavada, la:	eine besonders feine und damit teure Kokain-Sorte
levantar a alguien:	jemanden verschleppen, entführen
loquera, la:	Verrücktheit, Wahnsinn

maldoso, -a:	boshaft
mamadora, la:	Mund
maña, la:	Mafia, organisiertes Verbrechen
mañoso, -a:	gewitzt, verbrecherisch
maquila, maquiladora:	Montagebetrieb
mero, -a:	pur, einzigartig
mero mero, el:	der Chef, der Größte, der Wichtigste
morro, el:	Junge, Kind
mota, la:	Gras (Marihuana)
movida, la:	Drogengeschäft
narcocuota, la:	Schmiergeld für die Drogenkartelle
nel (pastel):	nö (umgangssprachliche Verneinungspartikel)
panochón, el:	neugierige Person
pase, el:	Kokaindosis
peda, la:	Trinkgelage
peineta, el:	Intrigant; Klatschmaul (Person, die Gerüchte verbreitet)
pelársela:	gewinnen, unbesiegbar sein
pesado, -a:	gewalttätig
perico, el:	Koks (Kokain)
pifar:	abkratzen (sterben)
piñado, -a:	süchtig, abhängig
placoso, -a:	angeberisch, prahlerisch
plaza, la:	Herrschaftsgebiet eines Drogenkartells
plomazo, el:	Schießerei
poner dedo:	jemanden anschwärzen, anklagen
ponerse trucha:	aufpassen, wachsam sein
popcorn, el:	in Kugelform gepresstes Marihuana
puerco, el:	Bulle (Polizist)
rafagazo, el:	Kugelregen (starker Beschuss)
raza, la:	Leute, Gruppe von Vertrauten
retachar:	jemanden auf seinen Platz zurückverweisen
rifarse(la):	etwas besonders gut machen; etwas riskieren
rola, la:	Lied
roll, el:	Angelegenheit
sicario, el:	Auftragskiller
simón:	jawoll (umgangssprachliche Bejahungspartikel)
talonear:	schnorren; sich prostituieren

tapiñado, -a:	versteckt
topón, el:	Auseinandersetzung, Zusammenprall
toque, el:	Joint
tostón, el:	Kohle (Geld)
troca, la:	Pick-up (Geländewagen mit offener Ladefläche)
tumbar:	umlegen (töten)
valer verga:	einen Scheiß interessieren (egal sein)
vato, el:	Kerl, Typ
verdes, los:	Soldaten, Militärs
wachar:	beobachten, sehen

Analysekorpus

5050, »Ando En La Disco«

Video: 5050 FLOW MALANDRO OFICIAL (2017) 5050 – Ando en la disco (Video Oficial), *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=No_zOSjNeoU [Zugriff am: 02.05.2019].

5050 ft. *Crazy Family*, »Comandante 40«

Video: jhair macedo (2014) 50-50 El Barret – »Comandante Escorpión 40« (Ft Crazy Family), *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=GQWFwpJ_cNk [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Comandante 40. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1923597> [Zugriff am: 12.04.2019].

5050, ft. *Nektar MB*, »Comandante Fili«

Video: Antonio Hdz Jmz (2014) Comandante Fili – 5050 Ft Nektar MB [La Cinekta], *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=IRjCQXUyEw8> [Zugriff am: 02.05.2019].

5050, »Comandante Pollo Ciclón«

Video: GABRIEL MARTINEZ (2014) 5050-COMANDANTE POLLO CICLON, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=nGTuqOhGF7Y> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Comandante Pollo Ciclon. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2216703> [Zugriff am: 12.04.2019].

5050, »El Toko De Reynosa«

Video: adan9626 (2011) 50 50-el toko de Reynosa, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=r2AkinUFFuM> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) El Toko De Reynosa. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1937739> [Zugriff am: 12.04.2019].

5050, »Escorpión 38«

Video: chucho wero (2010) 50 50 escorpion 38, *YouTube*. Verfügbar

unter: <https://www.youtube.com/watch?v=SA7dm1UZCA> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Escorpión 38. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1919760> [Zugriff am: 12.04.2019].

5050, »*Malandro Graduado*«

Video: 5050 FLOW MALANDRO OFICIAL (2016) 5050 – Malandro Graduado (VIDEO OFICIAL) Mr. Rick 2016, *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=_6-_Joen_y4 [Zugriff am: 02.05.2019].

5050, »*Me Dicen Choko*«

Video: 5050 FLOW MALANDRO OFICIAL (2018) 5050 – Me Dicen Choko ft. Tako Man (VÍDEO OFICIAL), *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=QzIUR_w4nTc [Zugriff am: 02.05.2019].

5050, »*Perdóname Madre*«

Video: 5050 FLOW MALANDRO OFICIAL (2016) 5050 – Perdoname Madre Ft. Sorcho, Junior White, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9JkoWVA1gqE> [Zugriff am: 02.05.2019].

5050, »*Santa Muerte*«

Video: christian torres (2010) 50 50 santa muerte, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=mo4bVLZlpUo> [Zugriff am: 13.04.2019].

Songtext: *Jet Lyrics* (o.D.) 50-50 Santa Muerte LETRA. Verfügbar unter: <http://lyrics.jetmute.com/viewlyrics.php?id=2212364> [Zugriff am: 13.04.2019].

5050, »*Un Malandro Sin Pena*«

Video: 5050 FLOW MALANDRO OFICIAL (2018) 5050 – Un malandro sin pena, *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=m4_FF0E2sAA [Zugriff am: 02.05.2019].

Big Los ft. 5050, »*Amor Malandro*«

Video: Mercado Negro (2015) Big Los feat 5050 – »Amor Malandro« (OFICIAL VIDEO), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=wXk85QO-7W4> [Zugriff am: 02.05.2019].

Big Los ft. 5050, »*Saca El Joint*«

Video: Mercado Negro (2016) Big Los & 5050 – Saca El Joint, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=TEDPPspwRM> [Zugriff am: 02.05.2019].

Big Los ft. Beni Blanco, »*Mi Círculo*«

Video: Mercado Negro (2014) Big Los – Mi Círculo Ft Beni Blanco (Official

- Music Video), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=wxRiqmjFNIQ> [Zugriff am: 02.05.2019].
- Bis Los ft. Beni Blanco, »No Los Miro«*
Video: Mercado Negro (2019) BIG LOS – No Los Miro ft. 5050 & BENNI BLANCO (Video Oficial), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ivV7TSYENQg> [Zugriff am: 02.05.2019].
- Big Los ft. Beni Blanco, »Popcorn«*
Video: BigLosVEVO (2014) Big Los – Popcorn ft. Beni Blanco, *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=1jDERDZ_xkE&list=PL8Tr8V_yazUFhXqS6w7WizysxUEroAES5 [Zugriff am: 02.05.2019].
- Big Los ft. Beni Blanco, »Sigo Taloneando«*
Video: Mercado Negro (2016) Big Los – Sigo Taloneando (Ft. Beni Blanco) OFICIAL VIDEO, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=wlzpPx47QgQ> [Zugriff am: 02.05.2019].
- Big Los ft. Chino & Cano & Blunt, »Platicando Con El Diablo«*
Video: Mercado Negro (2013) Big Los & Chino – Platicando Con El Diablo ft Cano y Blunt, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=FoO3ko6Raog> [Zugriff am: 12.04.2019].
Songtext: *Siguelaletra* (o.D.) Letra de Platicando con el diablo (ft cano y blunt). Verfügbar unter: <https://www.siguelaletra.com/letra-platicando-con-el-diablo-ft-cano-y-blunt/149060/> [Zugriff am: 12.04.2019].
- Big Los ft. Chino & Cano & Blunt, »Travieso«*
Video: Big Los – Thema (2014) Travieso (feat. Chino & Cano Y Blunt), *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=bMolKHZ8uVY&list=OLAK5uy_nCHvKwqBsIJa13sr9QoiDS56LeJuo7jpk&index=16 [Zugriff am: 02.05.2019].
- Big Los ft. Chino, »Alto Calibre«*
Video: Mercado Negro (2016) BIG LOS – Alto Calibre OFICIAL VIDEO (ft. Valde Guerra), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=95poe7sOaiI> [Zugriff am: 10.04.2019].
Songtext: *musica.com* (o.D.) Alto Calibre. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2244894> [Zugriff am: 10.04.2019].
- Big Los ft. Chino, »Bien Relax«*
Video: Mercado Negro (2014) BiG LOS feat CHiNO – BIEN RELAX, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=GOL7MEw-8nY> [Zugriff am: 10.04.2019].
Songtext: *musica.com* (o.D.) Bien relax. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2217333> [Zugriff am: 10.04.2019].

Big Los ft. Chino, »No Entiendo«

Video: Mercado Negro (2015) Big Los – No Entiendo (Chingon Sin Los Chingones), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=cN94tmYtwgM> [Zugriff am: 10.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) No entiendo. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2053470> [Zugriff am: 10.04.2019].

Big Los ft. Chino, »Tengo Más Soda«

Video: Mercado Negro (2016) Tengo Mas Soda (Mr Tranza), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Dk7JwgR6KA8> [Zugriff am: 10.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Tengo Mas Soda. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1929786> [Zugriff am: 10.04.2019].

Big Los, »Cuando Me Muera«

Video: Mercado Negro (2017) Big Los – Cuando Me Muera, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=HZV84zfqXos> [Zugriff am: 02.05.2019].

Big Los, »Me Vale Verga«

Video: hiphop2death (2008) Big Los: Me Vale Verga, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=p-IxebixgtU> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *Genius* (o.D.) Me vale verga. Verfügbar unter: <https://genius.com/Big-los-me-vale-verga-lyrics> [Zugriff am: 12.04.2019].

Big Los, »Relatos De La Vida«

Video: Mercado Negro (2019) Relatos De La Vida – BIG LOS (VIDEO OFICIAL), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=h2IPiWA8nFg> [Zugriff am: 02.05.2019].

Blunt De Cali, »El Turno Le Toca A Papá«

Video: Blunt de Rojorec (2019) Blunt De Rojo Rec – El Turno Le Toca A Papa, *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?time_continue=217&v=BnoKbXISni4 [Zugriff am: 02.05.2019].

Blunt De Cali, »Si Me Caigo, Me Levanto«

Video: Blunt de Rojorec (2017) Blunt de cali – si me caigo, me levanto. | Original 2017. (Video oficial), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=UEeasfgxb7s> [Zugriff am: 02.05.2019].

Blunt De Cali, »Yo No Soy Millonario«

Video: Blunt de Rojorec (2017) Blunt De Cali – Yo no soy millonario (video oficial), *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=1YD7ddA02_4 [Zugriff am: 02.05.2019].

Cano & Blunt ft. 5050, »Santa Muerte«

Video: Flow De Cali Oficial (2016) cano y blunt ft 5050 santa muerte 2016 (version original), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=jPn7awLRfWY&list=PUWYLZkc1FPvuvbsV1r3e2hg&index=3> [Zugriff am: 02.05.2019].

Cano & Blunt ft. Jorge Tobón, »Pa' Los Barrios De Mi Reyno«

Video: Jorge Tobón (2016) Jorge Tobón – Pa Los Barrios De Mi Reyno Ft. Cano & Blunt, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=N3nBB4GCSzs> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Pa' los barrios de mi reyno. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2311679> [Zugriff am: 12.04.2019].

Cano & Blunt, »Comandante 75«

Video: tomatito rubio (2010) cano y blunt comandante 75, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=iWcKR0WcPfo> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Comandante 75. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2105196> [Zugriff am: 12.04.2019].

Cano & Blunt, »Comandante Aguililla«

Video: ROCCV (2010) Cano y Blunt-comandante aguililla, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=W0B3Z52Ps4c> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Comandante aguililla. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1979229> [Zugriff am: 12.04.2019].

Cano & Blunt, »Comandante Metro 3«

Video: Niomy Peralta (2011) Cano & Blunt – Comandante Metro 3, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=u9AQbbTqKLI> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *Siguelaletra* (o.D.) Letra de Metro 3. Verfügbar unter: <https://www.siguelaletra.com/letra-metro-3/149024/> [Zugriff am: 12.04.2019].

Cano & Blunt, »De Calle Son«

Video: Flow de Cali Oficial (2017) Cano y Blunt De Calle Son (Video Oficial), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=xioMsbB7qlw&list=PUWYLZkc1FPvuvbsV1r3e2hg&index=2> [Zugriff am: 02.05.2019].

Cano & Blunt, »Déjenlos«

Video: Dj mexicancoche (2011) cano & blunt-dejenlos, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Ub1IYl3SZcg> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Dejenlos. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1747818> [Zugriff am: 12.04.2019].

Cano & Blunt, »El Corte Mamalón«

Video: calirecords lc (2017) Cano y Blunt Corte Mamalón, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=KROPooQh6Ms> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *Siguelaletra* (o.D.) Letra de El corte mamalón. Verfügbar unter: <https://www.siguelaletra.com/letra-el-corte-mamalón/149038/> [Zugriff am: 12.04.2019].

Cano & Blunt, »El Poder«

Video: Flow de Cali Oficial (2016) Cano Y Blunt El Poder, *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=w4Iosyle_co [Zugriff am: 02.05.2019].

Cano & Blunt, »El Último Viaje«

Video: Pedro Jimenez (2011) cano y blunt ultimo viaje, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=zMg5ChMub6I> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *Siguelaletra* (o.D.) Letra de El ultimo viaje. Verfügbar unter: <https://www.siguelaletra.com/letra-el-ultimo-viaje/149040/> [Zugriff am: 12.04.2019].

Cano & Blunt, »Lo Que Trafico«

Video: Cano y Blunt – Thema (2017) Lo Que Trafico, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=VnpOxwub6oQ> [Zugriff am: 02.05.2019].

Cano & Blunt, »Mi Reina Chula«

Video: Ivan García (2012) cano y blunt – mi reyna chula, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=W5O6-Snv7oM> [Zugriff am: 13.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Mi reyna chula. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1773633> [Zugriff am: 13.04.2019].

Cano & Blunt, »Nel Pastel«

Video: Djmexicancoche (2011) cano & blunt-nel pastel, *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=I_WxGYAqe_c [Zugriff am 30.03.2019].

Songtext: *Jet Lyrics* (o.D.) Cano y Blunt Nel Pastel LETRA. Verfügbar unter: <http://lyrics.jetmute.com/viewlyrics.php?id=1971047> [Zugriff am 30.03.2019].

Cano & Blunt, »Reynosa La Maldosa«

Video: El Pareja 956 (2010) CANO Y BLUNT – REYNOSA LA MALDOSA, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=UgMz5k4ceUE&t=89s> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Reynosa la maldosa. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1783182> [Zugriff am: 12.04.2019].

Cano & Blunt, »San Judas Tadeo«

Video: MexicanOso13 (2013) Cano y Blunt Santo San Judas Tadeo 2013, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=qVO9Pfoeheo> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *Siguelaletra* (o.D.) Letra de Mi santo san judas tadeo. Verfügbar unter: <https://www.siguelaletra.com/letra-mi-santo-san-judas-tadeo/149050/> [Zugriff am: 12.04.2019].

Cano De Cali ft. Yalexaa, »Te Llevas Nada«

Video: Flow De Cali Oficial (2019) Cano De Cali & Yalexaa Te Llevas Nada (Video Oficial), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Od-6vI-yZkY> [Zugriff am: 02.05.2019].

Cano De Cali, »Malandro Hasta La Muerte«

Video: Flow De Cali Oficial (2018) Cano De Cali Malandro Hasta La Muerte (Malandro De Guanajuato), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=gfyBoncBMqo> [Zugriff am: 02.05.2019].

Cano de Cali, »Mi Santa Muerte«

Video: Flow De Cali Oficial (2018) Cano De Cali Mi Santa Muerte Video Oficial, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=7PRhxmG1XMo&list=PUWyLZkc1FPvuvbsV1r3e2hg&index=6> [Zugriff am: 02.05.2019].

Cano De Cali, »No Soy El Mismo De Antes«

Video: Flow DE Cali Oficial (2019) Cano De Cali No Soy El Mismo De Antes, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vyiR4MvzTrA> [Zugriff am: 02.05.2019].

Cano De Cali, »Nos Perdemos«

Video: Flow De Cali Oficial (2017) Cano De Cali Nos Perdemos (Video Oficial), *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=HIFt9gZ_p2o&list=PUWyLZkc1FPvuvbsV1r3e2hg [Zugriff am: 02.05.2019].

Cano De Cali, »Para Usted Mi Reina«

Video: Flow De Cali Oficial (2014) cano para usted mi reyna, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=XnoviGun5DI&list=PUWyLZkc1FPvuvbsV1r3e2hg&index=4> [Zugriff am: 02.05.2019].

Crazy Family, »Comando X CDG«

Video: BreakMyEyes (2011) CRAZY FAMILY- COMANDO X C.D.G, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ESAv9iCOEZo> [Zugriff am: 10.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Comando x cdg. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2061044> [Zugriff am: 10.04.2019].

Crazy Family, »Del Barrio Pa' Reynosa«

Video: bosoenk10 (2010) Del Barrio Pa Reynosa – Crazy Family (Video Oficial), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=8BPC8tKJsow> [Zugriff am: 21.05.2019].

Crazy Family, »Le Dicen El Borrado«

Video: bosoenk10 (2010) Le dicen el borrado – Crazy Family, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Vivo1nhVmSc> [Zugriff am: 10.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Le dicen el borrado. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1879160> [Zugriff am: 10.04.2019].

Crazy Family, »Somos De La joya«

Video: Alexis Valdez (2012) Crazy family – somos de la joya _ exayd, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=OBnppAioo0A> [Zugriff am: 10.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Somos de la joya. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2022045> [Zugriff am: 10.04.2019].

Crazy Family, »Tu Traición«

Video: BreakMyEyes (2011) Crazy Family – Tu Traicion, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=bdwIEA1qgFE> [Zugriff am: 10.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Tu traición. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2137323> [Zugriff am: 10.04.2019].

Familia Del Golfo, »Empezando El Movimiento«

Video: kres80 (2012) familia del golfo- empesando el movimiento, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=kKpZT4icbEA> [Zugriff am: 20.07.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Empezando el movimiento. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1799410> [Zugriff am: 12.04.2019].

Familia Del Golfo, »L-93«

Video: Dj Mexicanochoe (2011) familia del golfo-L-93, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=VHbRZBSbAgA> [Zugriff am:

20.07.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) L-93. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1807298> [Zugriff am: 20.07.2019].

Familia Del Golfo, »Los 4 Jrs.«

Video: XxSrAlejandroX (2011) familia del golfo-Los 4 Jrs.flv, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=AqSjHuiaa9o> [Zugriff am: 20.07.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Los 4 jrs. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1976735> [Zugriff am: 20.07.2019].

Familia Del Golfo, »Paseo Residencial«

Video: XxSrAlejandroX (2011) Paseo Residencial, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Mfo2WDeJ33s> [Zugriff am: 20.07.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Paseo Residencial. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1786429> [Zugriff am: 20.07.2019].

Familia Del Golfo, »Pistolero Del Golfo«

Video: Oso Estudio Mx. (2011) Familia Del Golfo – Pistolero Del Golfo, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vOr5Jgsu18o> [Zugriff am: 20.07.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Pistolero Del Golfo. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2028703> [Zugriff am: 20.07.2019].

J1 El Diamante, »Comandante Brujo«

Video: danychiva12 (2011) Comandante Brujo-Axel y Jobs ft J1 El Diamante.wmv, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=wkctSJgEWbU> [Zugriff am: 12.04.2019].

Songtext: *El Parranda* (o.D.) Letra de ft j1 el diamante comandante brujo. Verfügbar unter: <http://enparranda.com/artista-axel-y-jobs/letra-axel-y-jobs-ft-j1-el-diamante-comandante-brujo> [Zugriff am: 12.04.2019].

J1 El Diamante, »Comandante 5«

Video: Alexis Valdez (2012) J1 el diamante _ comandante 5 _ exayd, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=6xrs2Fn4vec> [Zugriff am: 10.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) El comandante 5. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2061177> [Zugriff am: 10.04.2019].

J1 El Diamante, »El Suicida«

Video: dragonfanton82 (2010) j1 el diamante – suicida, *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=i6_Xormp46w [Zugriff am: 10.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) El suicida. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1893086> [Zugriff am: 10.04.2019].

J1 El Diamante, »Señor Cortés«

Video: ESCUDO TAMAULIPAS (2018) Señor Cortez – J1 El Diamante, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=bSRPMxgEenk> [Zugriff am: 10.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Señor Cortez 2. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1907235> [Zugriff am: 10.04.2019].

J1 El Diamante, »Sicario«

Video: juan francisco alcantar perez (2012) sicario-J1 El diamante, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=nsS2tgXeCDw> [Zugriff am: 10.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Sicario. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1830594> [Zugriff am: 10.04.2019].

J1 El Diamante, »Siempre Te Acordaremos Rey«

Video: erickfernandoecko (2010) j 1 el diamante siempre te recordaremos rey.wmv, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=yBkbqvkPmxY> [Zugriff am: 10.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Siempre te acordaremos Rey. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1996422> [Zugriff am: 10.04.2019].

K-Flow, »Callando Enemies«

Video: nandititito (2010) kflow ft Doble AA- Callando Enemies, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=bFGKIwhW58w> [Zugriff am: 11.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Callando Enemies. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1863957> [Zugriff am: 11.04.2019].

K-Flow, »Comandante Tijerina«

Video: KFlowful (2010) K-Flow- Comanadante tijerina, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=mucQOhSpGXw> [Zugriff am: 11.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Comandante tijerina. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1767185> [Zugriff am: 11.04.2019].

K-Flow, »Escápate Conmigo«

Video: PjPrOdUcCiOn (2010) eSCaPaTe ConMIgO – K-FlOw fT, BaBy fLOW & VjOOB (ThE mIX tApE), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=x1Qx8Qk470E> [Zugriff am: 11.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Escapate conmigo. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1890786> [Zugriff am: 11.04.2019].

K-Flow, »Eso No Es Vida«

Video: JOSE CONTHER (2013) K-flow- Eso No Es Vida, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=-yG4Lfequco> [Zugriff am: 11.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Eso no es vida. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1787966> [Zugriff am: 11.04.2019].

K-Flow, »La Guardia«

Video: BreakMyEyes (2011) La Guardia -Five Music(K-Flow Ft Vjooob & Izaak), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=lzJfQbqqeNo> [Zugriff am: 11.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) La guardia. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2066407> [Zugriff am: 11.04.2019].

K-Flow, »La Maleza«

Video: KFlowful (2010) K-FLOW – LA MALEZA, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=cr4YboMLWMU> [Zugriff am: 11.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) La maleza. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1886120> [Zugriff am: 11.04.2019].

K-Flow, »Más Que Armas«

Video: The Epicenter nayibjlb (2013) K-Flow Five Music Mas Que Armas (EPICENTER BASS N), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=PgfoqTWbP1k&t=117s> [Zugriff am: 13.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Mas Que Armas. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1808277> [Zugriff am: 13.04.2019].

K-Flow, »Punto L Y Punto Q«

Video: juan funez (2012) K Flow Punto L Punto Q, *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=CsqY-UbL_04 [Zugriff am: 11.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Punto L y punto Q. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1814365> [Zugriff am: 11.04.2019].

K-Flow, »Sicarios De Papel«

Video: U-knownMx (2009) K-Flow – Sikarios de Papel, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=-tYqdkFDbr4&list=RDPgfoqTWbP1k> [Zugriff am: 11.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Sikarios De Papel. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1879592> [Zugriff am: 11.04.2019].

Lirik Dog, »El Flaco Operativo«

Video: ohne Username (2019) el flaco operativo, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=-GvuwxMqodQ> [Zugriff am: 02.05.2019].

Lirik Dog, »Hasta La Última Descarga«

Video: C.D.G ESCORPIONES (2018) LIRIK DOG-HASTA LA ÚLTIMA DESCARGA 2018, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=MtBttbuO5zA> [Zugriff am: 02.05.2019].

Lirik Dog, »Juan Camaney«

Video: CRAZY FAMILY OFICIAL (2018) Lirik Dog – Juan Camaney (Video Oficial), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=EyquGaVhgEo> [Zugriff am: 02.05.2019].

Lirik Dog, »Para Los Verdes«

Video: EL MAIKES (2015) Para Los Verdes Lirik Dog, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Rhm7O5W-wrU> [Zugriff am: 02.05.2019].

Lirik Dog, »Soy Un Elemento Preparado«

Video: Tamaulipas Belico (2019) Soy Un Elemento Preparado (El Fénix FT) – Lirik Dog (2019), *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=r-Qy5qouoIQ> [Zugriff am: 02.05.2019].

Nektar MB, »1, 2, 3«

Video: DonZero Rdz (2009) Nektar – 1, 2, 3, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=yKAa4PnXlBA> [Zugriff am: 11.04.2019].
Songtext: *musica.com* (o.D.) 1, 2, 3. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1739421> [Zugriff am: 11.04.2019].

Nektar MB, »Chinguen A Su Madre«

Video: Alphapelon (2009) chinga a tu madre .(grupo nektar), *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=DncOSL_5l5o [Zugriff am: 11.04.2019].
Songtext: *musica.com* (o.D.) Chinguen a su madre. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1739204> [Zugriff am: 11.04.2019].

Nektar MB, »Gallo De Pelea«

Video: DonZero Rdz (2009) Nektar – Gallo De Pelea, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=agrVoLxiXYo> [Zugriff am: 11.04.2019].
Songtext: *musica.com* (o.D.) Gallo de pelea. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1737229> [Zugriff am: 11.04.2019].

Nektar MB, »Mi Troca«

Video: DonZero Rdz (2009) Nektar – Paseando En Mi Troca, *YouTube*. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=yMwlrrLju5E> [Zugriff am: 11.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) Mi Troka. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1733130> [Zugriff am: 11.04.2019].

Nektar MB, »Nacido Bandido«

Video: MultiDragon9000 (2013) Nacido Bandido – Nektar MB (Mexican Boy), *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=emPZyeufa_o&t=173s [Zugriff am: 02.05.2019].

Nektar MB, »S.C.O.R.P.I.O.N.«

Video: DonZero Rdz, (2009) Nektar – S.C.O.R.P.I.O.N., *YouTube*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=DSWmG_OwRgc [Zugriff am: 11.04.2019].

Songtext: *musica.com* (o.D.) S.c.o.r.p.i.o.n.s. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1724278> [Zugriff am: 11.04.2019].

Literaturverzeichnis

- Adams, Suzy & Smith, Jeremy C.A. (Hg.) (2019) *Social Imaginaries: Critical Interventions*. London, New York: Rowman & Littlefield International.
- Adorno, Theodor (1941) On Popular Music, *Studies in Philosophy and Social Science*, New York: Institute of Social Research, 9, S. 17-48.
- Agence France-Presse (2016) Narco-Kultur in Mexiko: Drogenbosse als Ikonen, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. Dezember. Verfügbar unter: www.faz.net/aktuell/gesellschaft/narco-kultur-in-mexiko-drogenbosse-als-ikonen-14572681.html [Zugriff am: 31.08.2018].
- Almanza Avendaño, Ariagor Manuel, Gómez San Luis, Anel Hortensia, Guzmán González, Diego Nahúm & Cruz Montes, José Alfonso (2018) Representaciones sociales acerca del narcotráfico en adolescentes de Tamaulipas, *Región y Sociedad*, 30 (72), S. 36-61.
- Alridge, Derrick P. & Stewart, James B. (2005) Introduction: Hip Hop in History: Past, Present, and Future, *The Journal of African American History*, 90(3), S. 190-195.
- Andreas, Peter (2009) *Border Games: Policing the U.S.-Mexico Divide*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- AsíHablamos (2020) El diccionario latinoamericano, para poder entendernos. Verfügbar unter: <https://www.asihablamos.com/> [Zugriff am: 02.08.2020].
- Augé, Marc (1992) *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Ayuda en Acción (2019) Niños de la calle: Quiénes son y cuál es su día a día, 28. Februar. Verfügbar unter: <https://ayudaenaccion.org/ong/blog/infancia/niños-calle/> [Zugriff am: 09.07.2019].
- Baca Zapata, Graciela (2017) Aproximación a la narcocultura como referente de la construcción identitaria de jóvenes en México, *El Cotidiano*, 206, S. 59-67.

- Baker, Geoffrey (2006) »La Habana que no conoces«: Cuban rap and the social construction of urban space, *Ethnomusicology Forum*, 15(2), S. 215-246.
- Barnes, Collin D., Brown, Ryan P. & Osterman, Lindsey L. (2012) Don't Tread on Me: Masculine Honor Ideology in the U.S. and Militant Responses to Terrorism, *Personality and Social Psychology Bulletin*, 38(8), S. 1018-1029.
- Baßler, Moritz (2005) *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv: Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen: Francke Verlag.
- Bataillon, Gilles (2015) Narcotráfico y corrupción: Las formas de la violencia en México en el siglo XXI, *Nueva Sociedad*, 255, S. 54-68.
- Becht, Lukas, Hirschfeld, Alexander & Schulze, Mario (2011) 6. Teil: Die vergessene Peripherie. Sozialer Wandel und gesellschaftliche Marginalisierungen, in: Arbeitsgruppe »Zentrum und Peripherie in soziologischen Differenzierungstheorien« (Hg.) *Mythos Mitte: Wirkmächtigkeit, Potenzial und Grenzen der Unterscheidung »Zentrum/Peripherie«*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 213-251.
- Beittel, June S. (2018) Mexico: Organized Crime and Drug Trafficking Organizations, *Congressional Research Service: Issue Brief*. Verfügbar unter: <https://www.fas.org/sgp/crs/row/R41576.pdf> [Zugriff am: 24.08.2018].
- Beusterien, John (2007) Time for the »Corrido« and the »Romance«, *Hispania*, 90(4), S. 672-680.
- Borderland Beat* (2015) CDG and its Different Factions, 17. Februar. Verfügbar unter: www.borderlandbeat.com/2015/02/cdg-and-its-different-factions.html [Zugriff am: 20.11.2019].
- Boullosa, Carmen & Wallace, Mike (2016) *A Narco History: How the United States and Mexico Jointly Created the Mexican Drug War*. New York, London: OR Books.
- Brophy, Stephanie (2008) Mexico: Cartels, corruption and cocaine: A profile of the Gulf cartel, *Global Crime*, 9(3), S. 248-261.
- Burgos, César (2011) Las letras del narcotráfico a ritmo norteño: Jóvenes compositores de narcocorridos, *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, 1(4), o.S.
- Burke, Sarah (2019) Meet the Cholo Rap Artists Behind »Homo-Hop«, *VICE*, 28. Februar. Verfügbar unter: https://www.vice.com/en_us/article/9kpg93/gay-cholo-rap-homo-hop-deadlee-slim [Zugriff am: 04.02.2020].
- Butler, Martin & Pointner, Frank Erik (Hg.) (2007) »Da habt Ihr es, das Argument der Straße«: *Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.

- Cabrera Martínez, Javier (2016) Mantiene Sinaloa prohibición a narcocorridos, *El Universal*, 24. Februar. Verfügbar unter: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/estados/2016/02/24/mantiene-sinaloa-prohibicion-narcocorridos> [Zugriff am: 10.11.2018].
- Caison, Gina & Vormann, Boris (2014) The Logics and Logistics of Urban Progress: Contradictions and Conceptual Challenges of the Global North-South Divide, *The Global South*, 8(2), S. 65-83.
- Caldeira, Teresa P. R. (2007) Hip-Hop. Periferia y segregación espacial en São Paulo, *Guaragua*, 11(26), S. 53-63.
- Capron, Guénola (2013) Gated Communities im Norden und Süden Lateinamerikas, in: Huffschmid, Anne & Wildner, Kathrin (Hg.) *Stadtforschung aus Lateinamerika: Neue urbane Szenarien. Öffentlichkeit – Territorialität – Imaginarios*. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 353-376.
- CBS News (2011) Key Gulf Cartel figure killed in northern Mexico, 3. September. Verfügbar unter: <https://www.cbsnews.com/news/key-gulf-cartel-figure-killed-in-northern-mexico/> [Zugriff am 10.10.2020].
- Chabat, Jorge (2010) La respuesta del gobierno de Calderón al desafío del narcotráfico: Entre lo malo y lo peor, *Seguridad nacional y seguridad interior*, 196, S. 21-40.
- Clay, Andrea (2003) Keepin' it real, *American Behavioural Scientist*, 46(10), S. 1346-1358.
- Córdova Solís, Rober Nery (2005) *La «narcocultura» en Sinaloa: Simbología, transgresión y medios de comunicación*. Mexiko-Stadt: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Corominas, Joan (1998) *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. 3. Auflage. Madrid: Gredos.
- Cruz Pérez, Héctor (2015) Modismos para nombrar a la mariguana, *Chilango*. Verfügbar unter: <https://www.chilango.com/general/modismos-sobre-la-cultura-de-la-mariguana/> [Zugriff am: 16.10.2019].
- Daugherty, Arron (2015) Ciudad mexicana prohíbe «narcocorridos», *Insight Crime*, 17. März. Verfügbar unter: <https://es.insightcrime.org/noticias/noticias-del-dia/ciudad-mexicana-prohibe-narcocorridos/> [Zugriff am: 10.11.2018].
- De Certeau, Michel (1990) *L'invention du quotidien, tome 1: Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- De la O, María Eugenia & Medina Casillas, Nora E. (2012) Ser joven en la frontera norte de México, *Desacatos*, 38, S. 181-192.

- De Peso (2019) Difunden video de sicarios »cocinando« a sus rivales, 12. April. Verfügbar unter: <https://depeso.com/alerta-roja/difunden-video-sicarios-cartel-del-golfo-cocinando-rivales-descuartizados-noticias-hoy-mexico/> [Zugriff am: 29.10.2019].
- Dennis, Christopher (2011) *Afro-Colombian Hip-hop: Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities*. Lanham u.a.: Lexington Books.
- Denyer Willis, Graham (2015) *The Killing Consensus: Police, Organized Crime, and the Regulation of Life and Death in Urban Brazil*. Oakland: University of California Press.
- Díaz-Loving, Rolando, Rivera Aragón, Sofía, Villanueva Orozco, Gerardo B. T. & Cruz Martínez, Luz María (2011) Las premisas histórico-socioculturales de la familia mexicana: Su exploración desde las creencias y las normas, *Revista Mexicana de Investigación en Psicología*, 3(2), S. 128-142.
- Diccionario breve de mexicanismos de Guido Gómez de Silva (2017) Academia Mexicana de la Lengua. Verfügbar unter: <https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva> [Zugriff am: 02.08.2020].
- Diccionario del español de México (2020) Colmex. Verfügbar unter: <https://dem.colmex.mx/> [Zugriff am: 02.08.2020].
- Dino, Alessandra (2008) *La mafia devota: Chiesa, religione, Cosa Nostra*. Bari: Editori Laterza.
- Dohndt, Reindert (2016) La narcoficción mexicana entre novela y corrido, in: Adriaensen, Brigitte & Kunz, Marco (Hg.) *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid: Vervuert Verlag, S. 203-220.
- Dresing, Thorsten & Pehl, Thorsten (2018) *Praxisbuch Interview, Transkription und Analyse*. 8. Auflage. Marburg: Eigenverlag.
- Drug Enforcement Administration (2017) *National Drug Threat Assessment*. Verfügbar unter: https://www.dea.gov/docs/DIR-040-17_2017-NDTA.pdf [Zugriff am: 06.08.2018].
- El Blog del Narco (o.D.) Acerca. Verfügbar unter: <https://elblogdelnarco.com/acerca/> [Zugriff am: 12.11.2018].
- El Diario De Coahuila (2014) Vida diaria en Tamaulipas: »Aquí es normal que se agarren a balazos«, 13. Mai. Verfügbar unter: <https://www.eldiariodecoahuila.com.mx/nacional/2014/5/13/vida-diaria-en-tamaulipas-aqui-es-normal-que-se-agarren-balazos-433595.html> [Zugriff am: 31.10.2019].
- El Sol de México (2017) Habitantes de Reynosa viven en continuo estrés por la violencia, 13. Juli. Verfügbar unter: <https://www.elsoldemexico.com.mx/>

- republica/justicia/habitantes-de-reynosa-viven-en-continuo-estres-por-la-violencia-148001.html [Zugriff am: 31.10.2019].
- El Universo*, (2008) Presidente Calderón reconoce que inseguridad en México es un cáncer, 26. August. Verfügbar unter: <https://www.eluniverso.com/2008/08/26/0001/14/ODD91ADB49C244878148173650ADC3F1.html> [Zugriff am: 08.10.2020].
- El Universal* (2018) »Reynosa es zona de balaceras«, 18. Januar. Verfügbar unter: <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/seguridad/reynosa-es-zona-de-balaceras> [Zugriff am: 31.10.2019].
- (2019) San Judas Tadeo ¿Por qué lo celebran el 28? ¿Es santo de maleantes?, 28. Oktober. Verfügbar unter: <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/cdmx/san-judas-tadeo-por-que-lo-celebran-el-28-es-santo-de-maleantes> [Zugriff am: 23. 11. 2019].
- Eltagouri, Marwa (2018) Police find »meth burritos« during a traffic stop, one of many inventive ways drugs are smuggled, *The Washington Post*, 5. Februar. Verfügbar unter: https://www.washingtonpost.com/news/true-crime/wp/2018/02/05/police-find-meth-burritos-during-a-traffic-stop-one-of-many-inventive-ways-drugs-are-smuggled/?noredirect=on&utm_term=.18e731d80dae [Zugriff am: 21.08.2018].
- Esquivel, J. Jesús (2016) Fuga de El Chapo: Un segundo túnel en El Altiplano, *Proceso*, 5. Dezember. Verfügbar unter: <https://www.proceso.com.mx/465149/fuga-chapo-segundo-tunel-en-altiplano> [Zugriff am: 30.08.2018].
- Eßer, Torsten (2004) Narco-música und Tecnogeist. Mexikanische Musik vom 20. Jahrhundert bis heute, in: Bernecker, Walther L., Braig, Marianne, Hölz, Karl & Zimmermann, Klaus (Hg.) *Mexiko heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. 3. Auflage. Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag, S. 563-606.
- Etimologías de Chile* (2019) Putazo. Verfügbar unter: <http://etimologias.dechile.net/?putazo> [Zugriff am: 17.09.2019].
- Farley, Christopher John (2003) Hip-Hop Nation, in Green, Jared & Barbour, Scott (Hg.) *Rap and Hip Hop: Examining Pop Culture*. Farmington Hills: Thomson Gale, S. 85-93.
- Federal Bureau of Investigation (2020) *Most Wanted: Rafael Caro-Quintero*. Verfügbar unter: <https://www.fbi.gov/wanted/topten/rafael-caro-quintero> [Zugriff am: 15.01.2020].
- Fernández Menéndez, Jorge (2001) *El otro poder: las redes del narcotráfico, la política y la violencia en México*. Mexiko-Stadt: Aguilar.
- Flores, Enrique (2013) *Rimas malandras: Del narcocorrido al narco rap*. Mexiko-Stadt: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Flores, Esteban (2017) Misery in the maquiladoras, *Harvard International Review*, 37, S. 10-12.
- Foro de Desarrollo Económico de la Frontera Norte (2006) *Industria manufacturera, maquiladora y de servicios de exportación*. Mexiko-Stadt: Consejo Nacional INDEX.
- Foucault, Michel (1967) Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales), *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), S. 46-49.
- (1969) *L'Archeologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Fragoso, Perla (2011) De la »calavera domada« a la subversión santificada. La Santa Muerte, un nuevo imaginario religioso en México, *El Cotidiano*, (169), S. 5-16.
- Friedrich, Malte (2007) Lärm, Montage und Rhythmus: Urbane Prinzipien populärer Musik, in: Helms, Dietrich & Phleps, Thomas (Hg.) *Sound and the City*. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 31-44.
- Frith, Simon (1998) *Performing Rites*. Cambridge (US): Harvard University Press.
- Führmann, Bettina (2003) Abkehr vom Washington Consensus? Die Wirtschaftspolitische Strategie der Weltbank zur Armutsbekämpfung, *INEF Report*, Heft 71. Duisburg: Institut für Entwicklung und Frieden der Universität Duisburg-Essen.
- Fundéu (2014) Coyote, significado en noticias sobre emigración. Verfügbar unter: <https://www.fundeu.es/recomendacion/coyote-significado-en-noticias-sobre-emigracion/> [Zugriff am: 31.08.2020].
- Gallagher, Catherine & Greenblatt, Stephen (2000) *Practicing New Historicism*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Gamlin, Jennie B. & Hawkes, Sarah J. (2018) Masculinities on the Continuum of Structural Violence: The Case of Mexico's Homicide Epidemic, *Social Politics*, 25(1), S. 50-71.
- García Canclini, Néstor (2013) Zur Metamorphose der lateinamerikanischen Stadtanthropologie: Ein Gespräch, in: Huffschnid, Anne & Wildner, Kathrin (Hg.) *Stadtforschung aus Lateinamerika: Neue urbane Szenarien: Öffentlichkeit – Territorialität – Imaginarios*. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 45-58.
- García, Jacobo (2017) Los Zetas: La masacre de 72 migrantes que conmovió a Centroamérica, impune siete años después, *El País*, 24. August. Verfügbar unter: https://elpais.com/internacional/2017/08/23/mexico/1503503716_558953.html [Zugriff am: 29.07.2019].

- Gardey, Ana & Pérez Porto, Julián (2009) Definición de barrio – Qué es, Significado y Concepto, *Definicion.de*. Verfügbar unter: <https://definicion.de/barrio/> [Zugriff am: 09.07.2019].
- Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books Publishers.
- Goetsch, Paul (1985) Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen, *Poetica*, 17, S. 202-218.
- Gómez Michel, Gerardo & Park, Jungwon (2014) The cult of Jesús Malverde: Crime and sanctity as elements of a heterogeneous modernity, *Latin American Perspectives*, 41(2), S. 202-214.
- Greenblatt, Stephen (1980) *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Güler Saied, Ayla (2012) *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Haarmann, Harald (2005) *Schwarz: Eine kleine Kulturgeschichte*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- Hall, Stuart, Held, David & McGrew, Tony (1992) *Modernity and its Futures: Understanding Modern Societies*. Cambridge (UK): Polity Press in association with the Open University.
- Hankin, Charlie Diamond (2017) The (Latin) American Underground: Havana and Marginocentric Hip Hop, *Atlantic Studies: Global Currents*, 14(1), S. 82-98.
- Hastings, Adi & Manning, Paul (2004) Introduction: Acts of Alterity, *Language and Communication*, 24(4), S. 291-311.
- Héau-Lambert, Catherine (2015) El narcocorrido mexicano: ¿la violencia como discurso identitario?, *Sociedad y Discurso*, 26, S. 155-178.
- Heide, Markus (o.D.) Die Beats: musikalische Grundlagen des Rap 1/3, *Genius*. Verfügbar unter: <https://genius.com/Markus-heide-die-beats-musikalische-grundlagen-des-rap-1-3-annotated> [Zugriff am: 02.03.2020].
- Heidelberger Institut für Internationale Konfliktforschung (2019) *Conflict Barometer 2018*. Heidelberg: HIIK.
- Hilson Woldu, Gail (2003) Contextualizing Rap: A brief History of African American Music, in: Green, Jared (Hg.) *Rap and Hip Hop: Examining Pop Culture*. New York: Greenhaven Press, S. 25-36.
- Hoffmann, Karl-Dieter (2008) *Mexikos »War on Drugs« und die Mérida Initiative*. Hamburg: GIGA German Institute of Global and Area Studies – Leibniz-Institut für Globale und Regionale Studien, Institut für Lateinamerika-

- Studien. Verfügbar unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-275190> [Zugriff am: 21.08.2018].
- (2009) Regierung kontra Kartelle: Der Drogenkrieg in Mexiko, *Internationale Politik und Gesellschaft*, 2, S. 56-77.
- Hoher Kommissar der Vereinten Nationen für Menschenrechte (2018) *Report on human rights violations in the investigation of the Ayotzinapa case*. Mexiko-Stadt: UN-Report.
- IMDb (2010) El infierno. Verfügbar unter: https://www.imdb.com/title/tt1692190/?ref_=ttpl_pl_tt [Zugriff am: 31.08.2018].
- (2017) Narcos (TV-Serie 2015-2020). Verfügbar unter: <https://www.imdb.com/title/tt2707408/> [Zugriff am: 31.08.2018].
- (2019) Scarface (1983) – Plot Summary. Verfügbar unter: <https://www.imdb.com/title/tt0086250/plotsummary> [Zugriff am: 22.11.2019].
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2017) *Anuario estadístico y geográfico de Tamaulipas 2017*. Verfügbar unter: https://www.datatur.sectur.gob.mx/ITxEF_Docs/TAMS_ANUARIO_PDF.pdf [Zugriff am: 30.08.2018].
- (2019) *Encuesta Nacional De Seguridad Pública Urbana*. Verfügbar unter: https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2019/ensu/ensu2019_04.pdf [Zugriff am: 30.08.2018].
- (2020) *Mortalidad. Conjunto de datos: Defunciones por homicidios*. Verfügbar unter: www.inegi.org.mx/lib/olap/consulta/general_ver4/MDXQuery-Datos.asp?#Regreso&c= [Zugriff am: 30.08.2020].
- Inzunza, Francisco (2018) Valentín Elizalde firmó sentencia de muerte con »A mis enemigos«, *Debate*, 25. November. Verfügbar unter: <https://www.debate.com.mx/show/Valentin-Elizalde-A-mis-enemigos-El-Gallo-de-Oro-Reynosa-Tamaulipas-20181125-0089.html> [Zugriff am: 01.06.2019].
- Jaimangal-Jones, Dewi, Pritchard, Annette & Morgan, Nigel (2015) Exploring Dress, Identity and Performance in Contemporary Dance Music Culture, *Leisure Studies*, 34(5), S. 603-620.
- Janowitz, Nathaniel (2017) Narco Rap Is Hip-Hop's Most Dangerous Game, *Buzzfeed News*, 8. Oktober. Verfügbar unter: <https://www.buzzfeednews.com/article/nathanieljanowitz/narco-rap-hip-hops-most-dangerous-game> [Zugriff am: 21.02.2019].
- Jenkins, Richard (2014) *Social Identity*. London, New York: Routledge.
- Jergas de habla hispana* (o.D.) El diccionario de coloquialismos y términos dialectales del español de Roxana Fitch. Verfügbar unter: www.jergasdehablahispana.org/ [Zugriff am: 22.08.2019].

- Karam Cárdenas, Tanius (2018) Los sonidos de la narcocultura. Exploración a propósito de la expresión musical, *Anuario de Investigación CONEICC*, 1(25), S. 50-60.
- Käss, Susanne (2008) Die Reise ins gelobte Land. Mexikanische Migrationsbewegungen, *Auslandsinformationen*. Mexiko-Stadt: Konrad Adenauer Stiftung.
- Kinnvall, Catarina (2004) Globalization and Religious Nationalism in India: The Search for Ontological Security, *Political Psychology*, 25(5), S. 1-222.
- Koch, Peter & Oesterreicher, Wulf (1985) Sprache der Nähe, Sprache der Distanz: Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte, in: Deutschmann, Olaf, Flasche, Hans & König, Bernhard (Hg.) *Romanistisches Jahrbuch*, Berlin: De Gruyter, S. 15-43.
- Kopano, Baruti N. (2002) Rap Music as an Extension of the Black Rhetorical Tradition: »Keepin' It Real«, *The Western Journal of Black Studies*, 26(4), p. 204.
- Kristeva, Julia (1969) *Séméiotikè. Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Kubrin, Cabris (2005) Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music, *Social Problems*, 52(3), S. 360-378.
- Kunz, Marco (2016) Vuelta al narco mexicano con ochenta ficciones, in: Adriaensen, Brigitte & Kunz, Marco (Hg.) *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid: Vervuert Verlag, S. 53-80.
- Kurtenbach, Sebastian & Rauf, Abdul (2019) Violence-Related Norms and the »Code of the Street«, in: Heitmeyer, Wilhelm, Howell, Simon, Kurtenbach, Sebastian, Rauf, Abdul, Zaman, Muhammad & Zdun, Steffen (Hg.) *The Codes of the Street in Risky Neighborhoods: A Cross-Cultural Comparison of Youth Violence in Germany, Pakistan, and South Africa*. Cham: Springer International Publishing, S. 21-38.
- La Razón* (2014) Robo de cable de cobre será delito agravado, 13. Februar. Verfügbar unter: <https://www.razon.com.mx/mexico/robo-de-cable-de-cobre-sera-delito-agravado/> [Zugriff am: 05.10.2020].
- Lamont, Michele & Virág, Molnár (2002) The Study of Boundaries in the Social Sciences, *Annual Review of Sociology*, 28, S. 167-195.
- Le Cour Grandmaison, Romain (2018) Seguridad desde lo local: en el reino de los ciegos, *Nexos*, 30. Juli. Verfügbar unter: <https://seguridad.nexos.com.mx/?p=925> [Zugriff am: 05.10.2020].
- Lefebvre, Henri (1974) *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.

- Letras.com* (o.D.) Frontera Roja – Los Tucanes de Tijuana. Verfügbar unter: <https://www.letras.com/los-tucanes-de-tijuana/frontera-roja/> [Zugriff am: 15.08.2019].
- Logan, Samuel & Sullivan, John P. (2010) *The Gulf-Zeta Split and the Praetorian Revolt*. Zürich: Center for Security Studies (CSS).
- Maihold, Günther & Sauter de Maihold, Rosa María (2012) Capos, reinas y santos: La narcocultura en México, *México Interdisciplinario*, 2(3), S. 64-96.
- Malcomson, Hettie (2019) Negotiating Violence and Creative Agency in Commissioned Mexican Narco Rap, *Bulletin of Latin American Research*, 38(3), S. 347-362.
- McFarland, Pancho (2001) »Here Is Something You Can't Understand...«: Chicano Rap and the Critique of Globalization, *National Association for Chicana and Chicano Studies Annual Conference*, S. 297-315.
- (2006) Chicano Rap Roots: Black-Brown Cultural Exchange and the Making of a Genre, *Callaloo*, 29(3), S. 939-955.
- McKinney, Phoebe & Gates, Leslie (1994) Fábricas maquiladoras mexicanas de Zenith Electronic, *Comité Fronterizo de Obreros*. Verfügbar unter: www.cfo-maquiladoras.org/zenithelectronics.es.html [Zugriff am: 24.07.2019].
- Mejía Rosas, Erik (2016) Impacto de la guerra del narcotráfico en el rap de Monterrey. El caso de Mexican Fusca, *Revista NuestrAmérica*, 4(8), S. 55-66.
- Merriam-Webster* (2020) Dictionary by Merriam-Webster. Verfügbar unter: <https://www.merriam-webster.com/> [Zugriff am: 02.08.2020].
- Mochileros TV* (2020) MEXpresiones Vol. 2: 52 palabras más para pasar inadvertido en México. Verfügbar unter: <https://mochilerostv.com/mexpresiones-vol-2-52-palabras-mas-para-pasar-inadvertido-en-mexico/> [Zugriff am: 02.09.2020].
- Monjour, Alf (2007) Cantautores de protesta. Sprache(n), Lied und Widerstand im (post-)franquistischen Spanien, in: Butler, Martin & Pointner, Frank Erik (Hg.) »*Da habt Ihr es, das Argument der StraÙe*«: *Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, S. 75-96.
- Montrose, Luis A. (1989) Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture, in: Veaser, Harold A. (Hg.) *The New Historicism*. New York, London: Routledge, S. 15-36.
- Morrison, Amanda María (2008) Musical Trafficking: Urban Youth and the Narcocorrido-Hardcore Rap Nexus, *Western Folklore*, 67(4), S. 379-396.
- Mosena, Riccardo, Roberts, Laura & Winter, Eggert (2010) Marktsättigung, *Gabler Wirtschaftslexikon*. Wiesbaden: Springer Verlag.

- Mosso, Rubén (2019) Cae ›El Contador‹, líder del Cártel del Golfo, *Milenio*, 3. März. Verfügbar unter: <https://www.milenio.com/policia/cartel-golfo-cae-jose-alfredo-cardenas-martinez-contador> [Zugriff am: 26.09.2020].
- Nájar, Alberto (2019) Primer año de gobierno de AMLO: 5 desafíos que ha enfrentado en sus primeros 12 meses como presidente, *BBC News Mundo*, 29. November. Verfügbar unter: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50498550> [Zugriff am: 24.03.2020].
- Negus, Keith (1996) *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Nixon, Ron (2017a) By Land, Sea or Catapult: How Smugglers Get Drugs Across the Border, *New York Times*, 25. Juli. Verfügbar unter: <https://www.nytimes.com/2017/07/25/us/drugs-border-wall.html> [Zugriff am: 21.08.2018].
- (2017b) Heroin in Soups and Lollipops: How Drug Cartels Evade Border Security, *New York Times*, 2. Dezember. Verfügbar unter: <https://www.nytimes.com/2017/12/02/us/politics/drug-cartels-border-security-traffickers.html> [Zugriff am: 21.08.2018].
- Noticieros Televisa* (2019) Asesinan al narco rapero ›5050‹ en Tamaulipas, 7. Oktober. Verfügbar unter: <https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/narco-rapero-5050-asesinato-cartel-noreste-alejandro-barret/> [Zugriff am: 18.07.2020].
- Núñez Noriega, Guillermo (2017) ›El mal ejemplo‹: masculinidad, homofobia y narcocultura en México, *El Cotidiano*, 202, S. 45-58.
- Nünning, Ansgar & Nünning, Vera (2010) *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Oliver, Felipe (2012) Sobre Malverde, el narcocorrido y la «ciudad narcotizada», *Isla Flotante*, S. 89-97.
- Osorio Tejeda, Nelson (2007) Estudios latinoamericanos y nueva dependencia cultural (apuntes para una discusión), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33 (66), S. 251-278.
- Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (2014) *Mexico – Country Note – Education at a Glance 2014*, OECD Indicators. Verfügbar unter: <https://www.oecd.org/unitedstates/education-at-a-glance-2014-country-notes.htm> [Zugriff am: 28.08.2018].
- (2018) *Income Distribution and Poverty Data*. Verfügbar unter: www.compareyourcountry.org/inequality?cr=oeed&lg=en&page=0&visited=1 [Zugriff am: 28.08.2018].

- Otero, Silvia (2007) »Los Estacas«, escoltas de los »capos« del Golfo, *El Universal*, 17. Dezember. Verfügbar unter: <https://archivo.eluniversal.com.mx/nacion/156552.html> [Zugriff am: 23.10.2019].
- Paoli, Letizia (2003) *Mafia Brotherhoods: Organized Crime, Italian Style*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Pardue, Derek (2004) »Writing in the Margins«: Brazilian Hip-Hop as an Educational Project, *Anthropology & Education Quarterly*, 35(4), S. 411-432.
- (2007) Hip Hop as Pedagogy: A Look into »Heaven« and »Soul« in São-Paulo, Brazil, *Anthropological Quarterly*, 80(3), S. 673-709.
- Park, Robert E., Burgess, Ernest W. & McKenzie, Roderick D. (2019) *The City*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Péña, Alfredo (2019) Reynosa vuelve a tener narcobloqueos, *Excelsior*, 11. April. Verfügbar unter: <https://www.excelsior.com.mx/nacional/reynosa-vuelve-a-tener-narcobloqueos/1307015> [Zugriff am: 25.08.2019].
- Penhaul, Karl (2010) Narco rappers earn cred with songs of death, *CNN*, 23. Juni. Verfügbar unter: <http://edition.cnn.com/2010/WORLD/americas/06/21/mexico.drug.rap/index.html> [Zugriff am: 21.02.2019].
- Pérez Arellano, Raymundo (2012) Mexico's Narco Rappers Are Here to Stay, *VICE*, 18. Juni. Verfügbar unter: <https://www.vice.com/da/article/bna45v/mexicos-narco-rappers-are-here-to-stay-cano-blunt-interview-reynosa> [Zugriff am: 21.02.2019].
- Plancarte, Melissa (2019) Mis soldados son guerreros, letra, *musica.com*. Verfügbar unter: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2180074> [Zugriff am: 21.11.2019].
- Ponce, Aldo F. (2016) Cárteles de droga, violencia y competitividad electoral a nivel local: Evidencia del caso mexicano, *Latin American Research Review*, 51(4), S. 62-85.
- Produ (2015) Olympusat inicia producción de su nueva serie de TV Frontera roja en EE UU y México, 11. Februar. Verfügbar unter: <https://www.produ.com/noticias/olympusat-inicia-produccion-de-su-nueva-serie-de-tv-frontera-roja-en-ee-uu-y-mexico> [Zugriff am: 18.08.2019].
- Rabaka, Reiland (2012) *Hip Hop's Amnesia: From Blues and the Black Women's Club Movement to Rap and the Hip Hop Movement*. Lanham u.a.: Lexington Books.
- Radio Wayna Tambo (o.D.). Verfügbar unter: <http://radiowaynatambobolivia.blogspot.com/2018/04/red-de-la-diversidad-fundacion-wayna.html#more> [Zugriff am: 04.12.2018].

- Real Academia Española* (2020) Diccionario de americanismos. Verfügbar unter: <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-americanismos> [Zugriff am: 02.08.2020].
- (2020) Diccionario de la lengua española. Verfügbar unter: <https://dle.rae.es/> [Zugriff am: 02.08.2020].
- Recio, Gabriela (2002) Drugs and alcohol: US prohibition and the origins of the drug trade in Mexico, 1910-1930, *Journal of Latin American Studies*, 34(1), S. 21-42.
- Red de Investigadores del Fenómeno Religioso en México (2016) *Encuesta Nacional sobre Creencias y Prácticas Religiosas en México*, ENCREER/RIFREM. Verfügbar unter: www.conapred.org.mx/userfiles/files/Encuesta-Nacional-sobre-Creencias-y-Practicas-Religiosas-en-Me-CCxico_d....pdf [Zugriff am: 09.10.2018].
- Reichel, Philip L. & Randa, Ryan (Hg.) (2018) *Transnational Crime and Global Security*. Santa Barbara, Denver: Praeger Security International.
- Reuters (2009) México recurre a la Marina, reforzando la lucha contra el narco, 19. Dezember. Verfügbar unter: <https://es.reuters.com/article/topNews/idESMAE5BIO1H20091219> [Zugriff am: 02.11.2019].
- Reyes Ruiz, Claudia (2011) Historia y actualidad del culto a la Santa Muerte, *El Cotidiano*, (169), S. 51-57.
- Reyes, Jimmy (2018) El vuelo 250 de Aeromexico que cayó al canal Rhode, *YouTube*, 25. Januar. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=50Fe26GrTro> [Zugriff am: 01.06.2019].
- Rolling Stone* (o.D.) 500 Greatest Songs of All Time. Verfügbar unter: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-songs-of-all-time-151127/grandmaster-flash-and-the-furious-five-the-message-56194/> [Zugriff am: 12.11.2018].
- Rosales, Francisco Arturo (1997) *Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement*. Huston: Arte Público Press.
- Rose-Ackerman, Susan (2016) *Corruption, Organized Crime, and Money Laundering*. Montevideo: World Bank Roundtable on Institutions, Governance and Corruption.
- Ruiz, Ramón Eduardo (1998) *On the Rim of Mexico: Encounters of the Rich and Poor*. Boulder: Westview Press.
- Salinas Rivera, Martín (2015) Reinos y Reynosa: su etimología, *El Mañana*, 22. März. Verfügbar unter: <https://www.elmanana.com/reinosa-y-reynosa-su-etimologia-origen-evolucion-significado-ciudad-reynosa-agn/2841673> [Zugriff am: 25.06.2019].

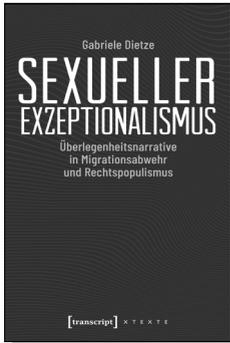
- Saunders, Tanya L. (2012) Black thoughts, black activism: Cuban underground hip-hop and Afro-latino countercultures of modernity, *Latin American Perspectives*, 39(2), S. 42-60.
- Scheibelhofer, Paul (2018) *Der fremd-gemachte Mann*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schmid, Christine, Unrau, Christine & Härtel, Anne (2011) Territoriale Zentren und Peripherien – Hierarchie der Räume, in: Arbeitsgruppe »Zentrum und Peripherie in soziologischen Differenzierungstheorien« (Hg.) *Mythos Mitte: Wirkmächtigkeit, Potenzial und Grenzen der Unterscheidung »Zentrum/Peripherie«*. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften, S. 51-53.
- Schwarz, Shaul (2013) Narcocultura Documental. *YouTube*, 22. November. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=3lmo7YJDaIQ> [Zugriff am: 31.08.2018].
- Secretaría de Gobernación (2018) *Cifras de homicidio doloso, secuestro, extorsión y robo de vehículos 1997-2017*. Mexiko-Stadt: Centro Nacional de Información.
- Secretaría de Salud (2017) *Encuesta Nacional de Consumo de Drogas, Alcohol y Tabaco*. Verfügbar unter: https://drive.google.com/file/d/1rMlKaWy34GR518EnBK2-u2q_BDK9LAoe/view [Zugriff am: 08.10.2019].
- Siegert, Tiffany (2011) *Mexiko im Drogenkrieg: Akteure und Strukturen*. München: Akademische Verlagsgemeinschaft München.
- Silva, Armando (2013) Imaginarios: Stadt als ästhetische Erfahrung, in: Hufschmid, Anne & Wildner, Kathrin (Hg.) *Stadtforschung aus Lateinamerika: Neue urbane Szenarien, Öffentlichkeit, Territorialität, Imaginarios*. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 127-144.
- Simmel, Georg (1995) Die Großstädte und das Geistesleben, in: Rammstedt, Otthein (Hg.) *Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Band 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Spitzmüller, Jürgen & Warnke, Ingo (2011) *Diskurslinguistik: Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Stokes, Martin (2004) Place, Exchange and Meaning: Black Sea Musicians in the West of Ireland, in: Frith, Simon (Hg.) *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London, New York: Routledge, S. 101-116.
- Storey, John (2010) *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Swinehart, Karl (2012) Tupac in their Veins: Hip-Hop Alteño and the Semiotics of Urban Indigeneity, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16, S. 79-96.

- Tapia, Verónica (2013) El concepto de barrio y el problema de su delimitación: Aportes de una aproximación cualitativa y etnográfica, *Bifurcaciones*, 12, S. 1-12.
- The Free Dictionary* (2020) Dictionary, Encyclopedia and Thesaurus. Verfügbar unter: <https://www.thefreedictionary.com/> [Zugriff am: 02.08.2020].
- The Monitor* (2011) Internal struggle in the Gulf Cartel could weaken the organization, 29. Oktober. Verfügbar unter: <https://www.webcitation.org/69nYd4lvi?url=www.themonitor.com/articles/struggle-56156-internal-cartel.html> [Zugriff am: 18.08.2019].
- Thompson, John B. (1984) *Studies in the Theory of Ideology, Philosophical Studies*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Tickner, Arlene B. (2008) Aquí en el Ghetto: Hip-Hop in Colombia, Cuba, and Mexico, *Latin American Politics and Society*, 50(3), S. 121-146.
- Torres, Raúl (2018) Cinco preguntas sobre los estudiantes asesinados en Jalisco, *El Universal*, 25. April. Verfügbar unter: www.eluniversal.com.mx/estados/cinco-preguntas-sobre-los-estudiantes-asesinados-en-jalisco [Zugriff am: 30.08.2018].
- Travaglino, Giovanni A., Abrams, Dominic, Randsley de Moura, Georgina & Russo, Giuseppina (2014) Organized crime and group-based ideology: The association between masculine honor and collective opposition against criminal organizations, *Group Processes and Intergroup Relations*, 17(6), S. 799-812.
- Tripadvisor* (2020a) Die besten Sehenswürdigkeiten in Matamoros. Verfügbar unter: https://www.tripadvisor.de/Attractions-g499436-Activities-Matamoros_Northern_Mexico.html [Zugriff am: 07.10.2020].
- (2020b) Die besten Sehenswürdigkeiten in Reynosa. Verfügbar unter: https://www.tripadvisor.de/Attractions-g499440-Activities-Reynosa_Northern_Mexico.html [Zugriff am: 07.10.2020].
- TuBabel* (2020) Español confuso. contagioso. divertido. Verfügbar unter: <http://www.tubabel.com/> [Zugriff am: 02.08.2020].
- Tucker, Duncan (2016) Meet the Up-and-Coming Narcos Who Could Be Worse Than El Chapo, *VICE*, 26. Februar. Verfügbar unter: <https://www.vice.com/en/article/8x3ee3/meet-the-up-and-coming-narcos-who-could-be-worse-than-el-chapo> [Zugriff am: 08.10.2020].
- Turati, Marcela (2017) En México, los periodistas son silenciados por la tortura, *Nieman Reports*, 8. September. Verfügbar unter: <https://niemanreports.org/articles/en-mexico-los-periodistas-son-silenciados-por-la-tortura/> [Zugriff am: 29.10.2019].

- Tylor, Edward Burnett (1871) *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. London: Murray.
- United States Department of Homeland Security (2010) *United States-Mexico Bi-national Criminal Proceeds Study*, Counternarcotics Coordinating Council.
- Univision (2010) Osiel Cárdenas recibió sentencia en EU, 25. Februar. Verfügbar unter: <https://www.univision.com/noticias/narcotrafico/osiel-cardenas-as-recibio-sentencia-en-eu> [Zugriff am: 25.08.2019].
- Urban Dictionary (2020) Verfügbar unter: <https://www.urbandictionary.com/> [Zugriff am: 02.08.2020].
- Vanguardia* (2010) Los Escorpiones, temible escolta de Tormenta, 5. November. Verfügbar unter: <https://vanguardia.com.mx/losetormentatemibleescoltadetormenta-584523.html> [Zugriff am 05.10.2020].
- (2012) Asesinato de Adán Zapata resuena en internet gracias a fans, 7. Juni. Verfügbar unter: <https://vanguardia.com.mx/asesinatodeadanzapatar-esuenaeninternetgraciasafans-1304394.html> [Zugriff am: 08.07.2019].
- (2017) El pegamento, peligrosa droga que cada vez consumen más jóvenes en México, 7. Oktober. Verfügbar unter: <https://vanguardia.com.mx/articulo/el-pegamento-peligrosa-droga-que-cada-vez-consumen-mas-jovenes-en-mexico> [Zugriff am: 05.10.2020].
- Vélez-Grajales, Roberto, Monroy-Gómez-Franco, Luis A. & Yalonetzky, Gastón (2018) *Inequality of Opportunity in Mexico*. Mexiko-Stadt: Centro de Estudios Espinosa Yglesias.
- Vice, Margaret & Chwe, Hanyu (2017) Low ratings for Peña Nieto, political parties, *Pew Research Center*, 14. September. Verfügbar unter: www.pewglobal.org/2017/09/14/poor-ratings-for-pena-nieto-political-parties/ [Zugriff am: 30.08.2018].
- Wade, Peter (2005) Rethinking mestizaje: Ideology and lived experience, *Journal of Latin American Studies*, 37(2), S. 239-257.
- Wald, Elijah (2001) *Narcocorrido: A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas*. New York: Harper Collins Publishers.
- Watt, Peter & Zepeda, Roberto (2012) *Drug War Mexico: Politics, Neoliberalism and Violence in the New Narcoeconomy*. London, New York: Zed Books.
- Wikipedia (2019) Liste der 37 Drogenbosse (Mexiko). Verfügbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_37_Drogenbosse_\(Mexiko\)#cite_note-1](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_37_Drogenbosse_(Mexiko)#cite_note-1) [Zugriff am: 15.01.2020].
- Woody, Christopher (2017) Fake Vegetables, Frozen Sharks, and an Xbox - Here Are Some of Drugs Smugglers' Most Bizarre Methods, *Business*

- Insider UK*, 2. April. Verfügbar unter: <http://uk.businessinsider.com/drug-smugglers-methods-hiding-places-2017-4?r=US&IR=T/#stuffed-chili-peppers-and-fake-carrots-1> [Zugriff am: 21.08.2018].
- Yahoo! Answers* (2020) Verfügbar unter: <https://answers.yahoo.com/> [Zugriff am: 02.08.2020].
- Zavala, Oswaldo (2014) *Los cárteles no existen: Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona u.a.: Malpaso.

Kulturwissenschaft



Gabriele Dietze

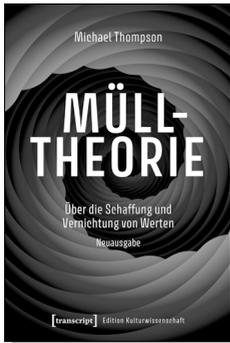
Sexueller Exzeptionalismus

Überlegenheitsnarrative in Migrationsabwehr und
Rechtspopulismus

2019, 222 S., kart., Dispersionsbindung, 32 SW-Abbildungen

19,99 € (DE), 978-3-8376-4708-2

E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4708-6



Michael Thompson

Mülltheorie

Über die Schaffung und Vernichtung von Werten

April 2021, 324 S., kart., Dispersionsbindung,

57 SW-Abbildungen

27,00 € (DE), 978-3-8376-5224-6

E-Book:

PDF: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5224-0

EPUB: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5224-6



Erika Fischer-Lichte

Performativität

Eine kulturwissenschaftliche Einführung

April 2021, 274 S., kart., Dispersionsbindung, 3 SW-Abbildungen

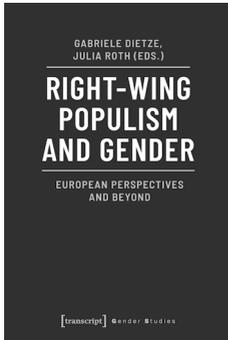
22,00 € (DE), 978-3-8376-5377-9

E-Book:

PDF: 20,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5377-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kulturwissenschaft



Gabriele Dietze, Julia Roth (eds.)

Right-Wing Populism and Gender European Perspectives and Beyond

2020, 286 p., pb., ill.

35,00 € (DE), 978-3-8376-4980-2

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4980-6



Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow, Robin Curtis, Heinz Drügh, Mascha Jacobs, Annekathrin Kohout, Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)

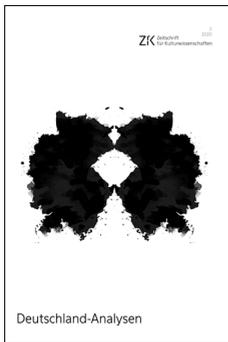
POP Kultur und Kritik (Jg. 10, 1/2021)

April 2021, 178 S., kart.

16,80 € (DE), 978-3-8376-5393-9

E-Book:

PDF: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-5393-3



Marcus Hahn, Frederic Ponten (Hg.)

Deutschland-Analysen Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 2/2020

2020, 240 S., kart., Dispersionsbindung, 23 Farbabbildungen

14,99 € (DE), 978-3-8376-4954-3

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4954-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

