

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 Schweigegeklöbde 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 Kartellanführer 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*, *firmе* 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 inmortalizarse 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, *Mile-nio* 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 Gra-duado« 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 morderte* [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 Verrohung 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 widerspiegelt. In »Malandro Hasta La Muerte« von Cano De Cali werden sie sogar noch deutlicher herausgestellt:

Jefita, supiera que la extraño 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 Songprotonisten 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 Songprotonisten 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 niñas
 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 abzuschaufen 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:

Cuando 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 trotzig eine 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 Viervierteltakt 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 es-tribillo, 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 composicio-nes.

[Zwischen den Anfangs- und Endstrophen des *Corrido* finden sich üblicher-weise einige Elemente wie eine Begrüßung, die Einleitung, die Anrufungen, die Botschaft, der Refrain, die Moral, der Abschied des *corridista* und der Na-me des Autors. Diese sind die üblichsten, aber sie sind nicht in der Gesamt-heit der Kompositionen vorhanden.]« (Ebd.: o.S.)

Die Rapper strukturieren ihre Songs ebenfalls mehr oder weniger streng ge-treu 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 Rap-Songs 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 veröffentlichten 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, estropear, 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 apestá
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 Kampfbegriffen 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 trip* 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 Rekurren 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.

