

3 Eine Kontextualisierung mithilfe anthropologischer Parameter

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

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

Blunt

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1 Die Analyse des Narco-Rap als populäre Musik

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

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

3.1.1 Die populäre Musik im akademischen Diskurs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.3 *Archiv und Suchbefehl: Die Limitierung des Kontextes*

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

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

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

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

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

3.2 Kulturanthropologische Parameter zur Ausrichtung der Analyse

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

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

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

3.2.1 Raum, Grenzen und die soziale Peripherie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.2 Imaginarien

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.3 Identität

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3 Überlegungen zu Musik und Performance nach Friedrich und Frith

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4 Der inhaltliche Zugewinn durch Feldforschung

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

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

3.5 Kriterien zur Erstellung und Bearbeitung des Korpus

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

3.5.1 Die Zusammensetzung des primären Analysekorpus

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

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

3.5.2 Die Transkription von Interviews und Songtexten

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

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

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

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

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

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

