

1 Einleitung

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

1.1 Thematische Einordnung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Impulse aus vorliegenden Studien zum Rap aus Lateinamerika

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

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

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

1.2.1 Der Rap als urbanes Protestgenre der Minderheiten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.2 Die Instrumentalisierung des Rap *gegen und für* die soziale Segregation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.3 Forschungsbeiträge zum Narco-Rap und bestehende Forschungslücken

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.4 Forschungsfragen und Zielsetzung dieser Untersuchung

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

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

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

1.3 Kapitelübersicht

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

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

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

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

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

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

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

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