

4 Raum: Peripherien, Zentren und die Staatsgrenze

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

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

Cano

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

4.1 Eine alternative Kartierung der Grenzstädte

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

4.1.1 Die Verschiebung von Zentrum und Peripherie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mucha gente que viene de afuera
Hay un chingo³ de chamba⁴

-
- 2 *Feria* wird in der mexikanischen Jugendsprache für »Geld« verwendet (vgl. Diccionario breve de mexicanismos de Guido Gómez de Silva 2017).
 - 3 Laut dem Diccionario breve de mexicanismos de Guido Gómez de Silva bedeutet *chingo* in Mexiko vulgärsprachlich »cantidad numerosa [große Menge]« (2017).
 - 4 Laut dem Diccionario del español de México wird *chamba* in der mexikanischen Umgangssprache für »Arbeit« verwendet (vgl. 2020).

Y un chingo de loquera⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Seguimos quemando mota
Pero ahora más tapiñado⁸

[Wir verbrennen immer noch Gras
Aber jetzt versteckter]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.2 Die Obrigkeit des organisierten Verbrechens

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.3 Audiovisuelle Repräsentationen der Grenzstädte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.1 Prekariat und Perspektivlosigkeit im *barrio*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.2 *La calle*: Der Austragungsort von Territorialkämpfen

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

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

[Alles ist super, solange das Kartell nicht atmet
 Denn wenn es atmet, kann man den Gestank des Todes riechen (man riecht ihn)
 Reynosa Tamaulipas, pure Verbrecher, die auf der Straße ihr Glück versuchen
 Reynosa Tamaulipas, auf den Straßen in den *barrios* nur bereite Menschen]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3.1 Die Grenze als verbindendes Element der mexikanischen Grenzstädte

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

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

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

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

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

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

Con su cuerno de chivo se la fleta¹⁷ en Matamoros

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3.2 Die unterschiedlichen Rollen der USA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Saca la sábana o el vogue
Que el pulmón se ahogue

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En el canal ahogado
O todo peloteado

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

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

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

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

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

4.3.3 Visuelle Darstellungen von *la frontera roja*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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