

# Die Allegorie einer Narko-,Parallelgesellschaft‘ in Mexiko

Yuri Herreras *Trabajos del Reino* (2004)

Lisa Quaas

**ZUSAMMENFASSUNG:** Ausgehend von markanten Tendenzen der Alterisierung, Mythifizierung und Exotisierung der *narcoculturas* innerhalb des gesellschaftlichen Imaginären und der literarischen Narkofiktion analysiert, interpretiert und diskutiert der vorliegende Beitrag die allegorischen und poetischen Darstellungsmodalitäten von Yuri Herreras *Trabajos del Reino* (2004). Der Roman zeichnet die Allegorie einer Narko-,Parallelgesellschaft‘, die als ein märchenhaftes Königreich mit Elementen barocker Ästhetik inszeniert wird und insoweit anti-mythischen Charakter aufweist, als sich darin bestimmte Figurationen des gesellschaftlichen Imaginären spiegeln und in der allegorischen Form zugleich erkennwie kritisier- und dementierbar werden.

**SCHLAGWÖRTER:** Parallelgesellschaft; narcocultura; Narkoprosa; Mythos; Allegorie; Alterität; gesellschaftliches Imaginäres

## 1. Die Welt des Drogenhandels als ‚anderer Raum‘ in Diskurs, Imaginärem und literarischer Fiktion Lateinamerikas

Rund um den Drogenhandel entstanden in vielen Ländern Lateinamerikas spätestens seit den 1970er Jahren lokal geprägte Subkulturen, die seit etwa zwei Jahrzehnten auch ein transnationales, vorwiegend lateinamerikanisches Phänomen darstellen und gemeinhin als *narcoculturas* bezeichnet werden. Als charakteristisch für sie gelten ein opulenter, prunkvoller Lebensstil, eine ostentative Zurschaustellung von Reichtum, ferner ein martialisches, nicht selten archaisch anmutendes Exponieren von Gewalt. In der gesellschaftlichen Wahrnehmung werden diese Kulturen aufgrund der von ihnen faktisch ausgehenden und inszenierten Gewalt und der illegalen Drogengeschäfte mit Angst und Fremdheit assoziiert. Es lässt sich von einem das gesellschaftliche Imaginäre regulierenden Dispositiv sprechen, das den

archetypischen<sup>1</sup> und den historisch konkreten *narco*<sup>2</sup> und die mit ihm assoziierten *narcoculturas* in unterschiedlicher Weise als den oder das Fremde, oder gar als Staatsfeind, konstituiert.

Doch mehr noch, es wird eine Wahrnehmung von mit dem Drogenhandel in Verbindung stehenden Menschen und Räumen befördert, die diese nicht nur als fremdartig, sondern als eine der ‚Mehrheitsgesellschaft‘ feindlich gegenüberstehende ‚Parallelgesellschaft‘<sup>3</sup> begreift. Eine solche Wahrnehmung stützt sich einerseits auf identifizierbare Merkmale der empirischen Wirklichkeit: Ausgehend von seinen Forschungen zum *narco* der 1990er Jahre beschreibt Astorga die *narco* des mexikanischen Bundesstaates Sinaloa als Subkultur mit einer eigenen Mythologie im Sinne Claude Lévi-Strauss’, nämlich eigener Bewertungsmuster der Wirklichkeit, Sprache und Symbole.<sup>4</sup> Der Diskurs der ‚Parallelgesellschaft‘ geht allerdings über die Erfassung bestimmter gesellschaftlicher Gruppen als Subkulturen hinaus und lässt sich erst im Zusammenspiel von Alteritäts- und Angstdispositiven begreifen, die in Europa den Migrationsdiskurs beherrschen und in Lateinamerika – spätestens seit Richard Nixon 1971 den „war on drugs“ deklarierte – eine Wahrnehmung des Drogenhandels und damit in Verbindung stehender Figuren und Räume befördern, die diese als „parallele“ feindliche Macht im Staat<sup>5</sup>, als Gefahr der öffentlichen Sicherheit bzw. als „monstruöses Fleisch“<sup>6</sup> erkennt. Formen der diskursiven Alterisierung führen zur verzerrenden Ver-

<sup>1</sup> Im Sinne Fryes, demzufolge Archetypen wiederkehrende Bilder und Motive eines gesellschaftlich bedingten, also nicht unabhängig von kulturellen Gemeinschaften bestehenden kollektiven Unbewussten/Imaginären sind, vgl. Northrop Frye und Robert Denham, *Anatomy of Criticism: four Essays* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), 91–2.

<sup>2</sup> *Narco* wird im gewöhnlichen Sprachgebrauch des Spanischen als Substantiv und lexikalisches Morphem gebraucht. Als lexikalisches Morphem bezeichnet *narco* all diejenigen Phänomene, die in Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Drogenhandel stehen. In der Verwendung als Substantiv ist mit dem Begriff *narco* zum einen die prototypische Vorstellung von einem lateinamerikanischen Drogenhändler im Sinne der *narco* angesprochen. Zum anderen bezeichnet der Begriff – wie hier – die Gesamtheit der im Drogengeschäft in Lateinamerika tätigen Menschen.

<sup>3</sup> Im Sinne von Alexander-Kenneth Nagel, *Diesseits der Parallelgesellschaft: neuere Studien zu religiösen Migrantengemeinden in Deutschland* (Bielefeld: transcript, 2013), 11.

<sup>4</sup> Vgl. Luis Astorga, *Mitología del „narcotraficante“ en México* (México, D.F.: Plaza y Valdés, 1995), 37, 91–3 und 138–9.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Oswaldo Zavala, „Imagining the U.S.-Mexico Drug War: the Critical Limits of Narconarratives“, *Comparative Literature* 66 (2014): 340–60, hier 342.

<sup>6</sup> Vgl. Felipe Oliver Fuentes Krafczyk, *Apuntes para una poética de la narcoliteratura* (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013), 28.

schleierung, Stereotypenbildung sowie Heroisierung, sodass wir von einer insgesamt mythisierten Welt der *narcoculturas* sprechen können.<sup>7</sup>

Die rund um das Phänomen des Drogenhandels in Lateinamerika entstandenen Fiktionen sind in besonderer Weise geeignet, reflexive Zugänge zu diesem zugleich realen wie imaginären Phänomen zu schaffen und einen Metadiskurs über das Phänomen der Narko- ‚Parallelgesellschaften‘ und ihre vielfältigen Ausdrucksformen und Funktionen für die ‚Mehrheitsgesellschaft‘ anzustoßen.

Viele Werke der literarischen Narkofiktion zeichnen sich durch eine semantische Codierung von Raum und Figuren des Drogenhandels aus, welche vordergründig an dominante Tendenzen der Alterisierung anschließen, indem der *narcomundo*<sup>8</sup> als ‚anderer Raum‘ und die im Drogengeschäft Arbeitenden als ‚Fremde‘ innerhalb einer ‚Mehrheitsgesellschaft‘ inszeniert werden. Die Drogenwirtschaft im bolivianischen Chapare etwa wird in Tito Gutiérrez' *Mariposa Blanca*<sup>9</sup> mit christlichen Vorstellungen des Bösen überlagert und figuriert als bolivianisches Sodom und Gomorra. In dem mexikanischen Roman *A wevo, padrino*<sup>10</sup> wird die *narcocultura* Mazatláns (in Sinaloa) als eine Parallelwelt inszeniert, in welcher der Mensch sein Schicksal, verstanden hier als den christlich geprägten Glauben an ein „Beschützt- und Geleitetwerden“ verliert und dazu noch – so wie der autodiegetische Erzähler des Romans, nachdem er Frau und Kind überfahren hat – in den Hades hinabsteigt. Aus vielen dieser Romane spricht überdies eine exotisierende Darstellung des *narcomundo* und der Gewalt.<sup>11</sup> Ein hervorstechendes Beispiel dafür wäre Jorge Francos Roman *Rosario Tijeras*<sup>12</sup> – ein Text, der die als „Scherenfrau“ bezeichnete Auftragsmörderin als eine hinsichtlich der Psyche radikal

<sup>7</sup> Vgl. hierzu unter anderem Juan Cajas, „Globalización del crimen, cultura y mercados ilegales“, *Ide@s Concyteq* 3, Nr. 38 (2008); José Manuel Valenzuela Arce, *Jefe de Jefes: corridos y narcocultura en México* (Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 2010); Nery Cordova, *La narcocultura: simbología de la transgresión, el poder y la muerte. Sinaloa y la „leyenda negra“* (Culiacán: Servicios Editoriales Once Ríos, 2011).

<sup>8</sup> Mit dem Begriff *narcomundo* bezeichnen wir die fiktive Welt des Drogenhandels und verwandter Milieus in den Werken der Narkoprosa.

<sup>9</sup> Vgl. Tito Gutiérrez Vargas, *Mariposa Blanca* (La Paz: Los Amigos del Libro, 1990).

<sup>10</sup> Vgl. Mario González Suárez, *A wevo, padrino* (México, D.F.: Random House Mondadori, 2008).

<sup>11</sup> Siehe hierzu unter anderem Alejandro Herrero-Olaizola, „Se vende Colombia, un país de delirio: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente“ *Symposium* (Frühjahr 2007): 43–56.

<sup>12</sup> Vgl. Jorge Franco, *Rosario Tijeras* (Bogotá: Plaza& Janés, 1999).

Andere inszeniert, denn in ihrer Wahrnehmung sind Liebe und Tod ununterscheidbare Wesensmerkmale. Der in Diskurs und Imaginärem als ‚fremd‘ konnotierte ‚andere Raum‘ der *narcoculturas* wird also zum Ausgangspunkt einer Reihe von Fiktionen, die die Alterisierung in der Darstellung des *narcomundo* wiederholen und mit ganz unterschiedlichen Funktionen versehen.<sup>13</sup> Insofern eignet sich die Narkoproza in besonderer Weise dazu, Figuren und Funktionen der Alterisierung und Mythisierung aber auch der Verfremdung und des ‚Fremden‘ zu reflektieren und auch in Bezug zum Diskurs der ‚Parallelgesellschaft‘ zu stellen.

## 2. Die *narcocultura* als märchenhaftes Königreich

Der mexikanische Autor Yuri Herrera schafft mit seinem 2004 veröffentlichten Debütwerk *Trabajos del Reino* einen Roman, der die raue und grausame Welt des Drogenhandels mit einer elaborierten poetischen Sprache ‚verzaubert‘ und als märchenhaftes Königreich mit eigenen Institutionen, eigener Sprache und Ästhetik darstellt. Der Roman regt insofern dazu an, *narcoculturas* in Relation zum Konzept der ‚Parallelgesellschaft‘ zu setzen und im Sinne Hiergeists die „textuellen Modellierungen von ‚Parallel- und Alternativgesellschaften“<sup>14</sup> und deren kulturelle Funktionen zu diskutieren.

*Trabajos del Reino* erzählt die Geschichte des aus bescheidenen Verhältnissen stammenden jungen Kantinensängers Lobo, der in den Dienst eines Drogenbarons tritt. Der von einem personalen Erzähler aus der Perspektive des jungen Kantinensängers vermittelte Roman beschreibt das Leben in einem Drogenkartell in der nordmexikanischen Grenzregion als Märchen, indem er den Drogenbaron in einen König, dessen Geliebte in eine Hexe, dessen Sohn in den Thronfolger und das Treiben am Hof in eine Geschichte über Macht und deren Verlust sowie die Rolle der Kunst in diesem Prozess verwandelt. In dieser als „Palast“ bezeichneten Residenz des Drogenbarons vollzieht sich außerdem das Erwachsenwerden des jungen Corrido-Sängers. Der fortan als „Künstler“ bezeichnete Lobo wird von der Prostituierten des Hofes in

<sup>13</sup> Näheres hierzu in: Lisa Quaas, *Narkoproza: Darstellungsparadigmen und Funktionen des Fiktiven und des Imaginären in der lateinamerikanischen Literatur zum Drogenhandel/-krieg* (Dissertation, Veröffentlichung voraussichtlich 2019).

<sup>14</sup> Teresa Hiergeist, „Selbst, anders, neu: Reflexionen zu den kulturellen und ästhetischen Bedeutungen von ‚Parallel- und Alternativgesellschaften“, in *Parallel- und Alternativgesellschaften in den Gegenwartsliteraturen*, hrsg. von Teresa Hiergeist (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017), 16.

die Geheimnisse der körperlichen Liebe eingeweiht<sup>15</sup>, lernt seine erste große Liebe kennen<sup>16</sup> und wird von einem Journalisten in die Welt der Bücher eingeführt.<sup>17</sup> Später muss er lernen, mit Kritik an seiner Kunst umzugehen, denn „die Papageien des Radios“, wie es im Roman heißt, weigern sich, seine Lieder zu spielen.<sup>18</sup> In seiner Entwicklung bleibt auch die schmerzhafteste Erkenntnis nicht aus, dass der von ihm verehrte „König“ ihm weniger zugewandt und überdies weniger mächtig und edelmütig ist als zunächst angenommen. Am Ende flüchtet er gar aus dem Palast, als sich sein Herr und König über einen von ihm komponierten *corrido* erzürnt. Auch seine Liebe verlässt ihn, sodass er – wie zu Beginn – alleine dasteht, aber um viele Erfahrungen reicher geworden ist.<sup>19</sup>

Schon der Titel *Trabajos del Reino* suggeriert, dass der „narcomundo“ ein eigenes – parallel zum mexikanischen Staat bestehendes – Gebilde, nämlich ein eigenes Königreich sei. Der Hof wird als ein autarker Mini-Kosmos mit eigenen Institutionen gezeichnet: Dazu gehören u. a. ein Arzt, archetypische Frauenfiguren (wie die Hexe und „La cualquiera“), ein Juwelier, ein Journalist, ein Künstler und der König. Das wird gleich zu Beginn des Romans, der die erste Begegnung Lobos mit dem Drogenbaron beschreibt, deutlich:

Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta. Se notaba en el modo en que el hombre llenaba el espacio, sin emergencia y con un aire de saberlo todo, como si estuviera hecho de hilos más finos. Otra sangre. El hombre tomó asiento a una mesa y sus acompañantes trazaron un semicírculo a sus flancos.<sup>20</sup>

Die Szene schildert das Eintreten des Drogenbarons in die Kantine, in der Lobo einen seiner abendlichen Auftritte hat. Bereits dieser Eingangspassus erzählt von der „Fremderfahrung“ des Sängers mit dem *narcomundo*, nämlich dessen erster Begegnung mit dem und Wahrnehmung des *Capos*. Mehr noch dient er aber dazu, ein weiteres Bild für dessen imaginären Machtkörper zu finden, wenn es heißt: „Se notaba en el modo en que el hombre llenaba el espacio, sin emergencia y con un aire de saberlo todo, como si estuviera hecho de hilos más finos. Otra sangre.“ Dahinter verbirgt sich die Vorstellung, dass nicht nur der reine Körper des Mannes wahrzunehmen ist, sondern diesen

<sup>15</sup> Vgl. Herrera, Yuri, *Trabajos del Reino* (Cáceres: Periférica, 2008), 28–33.

<sup>16</sup> In Person der schönen Tochter der Lebensgefährtin des *Capos* („La Cualquiera“: die X-Beliebige). Vgl. Herrera, *Trabajos del Reino*, 55–61.

<sup>17</sup> Vgl. Herrera, *Trabajos del Reino*, 37 und 41.

<sup>18</sup> Vgl. Herrera, *Trabajos del Reino*, 62–7.

<sup>19</sup> Vgl. Herrera, *Trabajos del Reino*, 135.

<sup>20</sup> Herrera, *Trabajos del Reino*, 9.

etwas Unsichtbares umhüllt, was erst seine eigentliche Präsenz ausmacht. Gemeint ist die Art und Weise, wie er sich bewegt, seine Mimik und Gestik, eine Art „Aura“ absoluter Macht („Con aire de saberlo todo“). Weiter heißt es, der *Capo* sei „como si estuviera hecho de hilos más finos. Otra sangre“, d. h. aus anderem Material, aus feinerem Garn gesponnen als der gewöhnliche Mensch. Dieser Vergleich verweist einerseits auf die äußere Erscheinung des Mannes. Wahrscheinlich trägt er tatsächlich teurere Stoffe als die übrigen Menschen in seiner Umgebung. Mehr noch dient er aber dazu, ein weiteres Bild für dessen Aureole der Macht zu finden, was die Schlussfolgerung „Otra sangre“ bestätigt. Es findet eine Form des *othering* statt, die aus dem *Capo* einen kategorial Anderen mit einem königsähnlichen *corpus imaginatum*<sup>21</sup> ‚webt‘. Sein Blick fällt sodann auf den Schmuck, den er trägt und unmittelbar daraufhin heißt es: „y entonces supo: era un Rey“<sup>22</sup>.

In der metaphernreichen, poetischen Sprache werden gleichzeitig Parallelen zur Figuration des Königs wie der *narcocultura* aufgerufen. Als Beispiel soll eine Textstelle dienen, die davon erzählt, wie der Künstler im Auftrag seines ‚Königs‘ einen befeindeten König (*Capo*) ausspäht und als ‚Spitzel‘ an einer Taufe teilnimmt, um in Erfahrung zu bringen, ob eine Verschwörung gegen seinen König geplant ist: „Abordó al chaca luego de mirarlo los vicios por tres noches y entender que le gustaba engolosinar a las cautivas a punta de canciones“<sup>23</sup>. Dialektismen der nordmexikanischen *narcojerga*, wie in diesem Fall der Terminus ‚chaca‘, werden von einem manieristischen Stil eingearbeitet, der dem Unterfangen des Künstlers am ‚Hof‘ des verfeindeten *Capos* ein höfisches Gewand gibt. Der Künstler nimmt die Rolle eines *bufón* an, der die schon vergebenen Damen am Hof mittels seiner Lieder (Minne) umgarnt, wie die Wendung „engolosinar a las cautivas a punta de canciones“ suggeriert.

Andere Textstellen zeigen Wendungen bzw. einen erzählerischen Habitus, der einem Märchen entnommen sein könnte. Das zweite Kapitel endet etwa mit einer Frage, die einem Märchenerzähler gleich, nach dem Fortgang der Geschichte fragt: „Apenas quedaba esperar, continuar, esperar. ¿A qué?“<sup>24</sup> Darauf folgt die nicht weniger märchenhafte Antwort: „¡Un milagro!“ Es ist

<sup>21</sup> Kantorowicz greift diesen Begriff in seiner vielbeachteten Studie über die „zwei Körper des Königs“ auf. Ernst Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs: eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1992).

<sup>22</sup> Herrera, *Trabajos del Reino*, 9–10.

<sup>23</sup> Herrera, *Trabajos del Reino*, 99.

<sup>24</sup> Herrera, *Trabajos del Reino*, 18.

aber vor allem die durchweg poetische Sprachverwendung, welche die Welt des Drogenhandels stilisiert und in ihrer Abstraktheit Ambivalenzen erzeugt. Dies soll am Beispiel der Beschreibung von Lobos Kindheit dargestellt werden, die wie folgt eingeleitet wird: „Polvo y sol. Silencios. Una casa endeble donde nadie cruzaba palabras“<sup>25</sup>. Die Herkunft des Protagonisten wird kraft der Ellipse nur mittels weniger Begriffe (Sonne, Staub, Stille) evoziert. „Polvo y sol“ lassen sich sowohl als Bezeichnung des wüstenhaft trockenen Norden Mexikos sowie als Platzhalter für die dort herrschende Armut interpretieren. Gleiches gilt für die neologistisch verwendete Pluralform „silencios“, welche man sowohl durativ – im Sinne eines wiederholten Zustands der Stille – als auch metaphorisch interpretieren kann, dahingehend, dass Lobos Kindheit in unterschiedlicher Hinsicht von Stille geprägt war. Neben der Sprachlosigkeit wird etwa auch eine gewisse elterliche Vernachlässigung mitbedeutet, wie der danach folgende Satz, allen voran der Begriff „endeble“ andeutet. Lobo ist also in einem haltlosen Elternhaus aufgewachsen, in dem wenige Worte gewechselt wurden. Aus dem Kontext geht hervor, dass mit Stille(n) drittens auch die in der nördlichen Wüste herrschende Abwesenheit von Geräuschen gemeint sein könnte. Die unterschiedlichen Formen der Stille und Kargheit spiegeln sich überdies in einem gleichermaßen elliptischen Satzbau, der die Armut syntaktisch ikonisiert. Dieser Wüstenboden, der auf das nördliche Mexiko sowie auf Entbehrungen des Corrido-Sängers anspielt ist der Hintergrund und Nährboden, auf dem sich sodann die durch Opulenz und Reichtum auszeichnende *narcocultura* erhebt.

Die stilisierende Sprache bewirkt, dass der Text permanent zwischen unterschiedlichen Bedeutungsebenen oszilliert und einen virtuellen Raum aufspannt, der sich als Allegorie<sup>26</sup> einer Narko-,Parallelgesellschaft' begreifen

<sup>25</sup> Herrera, *Trabajos del Reino*, 15.

<sup>26</sup> Wir beziehen uns hier im weiteren Sinne auf die kanonisch gewordene Definition Quintilians, die sich in seiner *Institutio Oratoria*, VIII, 6,44–58, findet. Quintilian wird in der Übersetzung von H. Rahn wie folgt zitiert: „Die Allegorie, die man im Lateinischen als *inversio* [Umkehrung] bezeichnet, stellt einen Wortlaut dar, der entweder einen anderen oder gar zuweilen den entgegengesetzten Sinn hat. Die erstere Art erfolgt meist in durchgeführten Metaphern, so etwa ‚Schiff, dich treibt die Flut wieder ins Meer zurück! Weh, was tust du nur jetzt! Tapfer dem Hafen zu‘ und die ganze Stelle bei Horaz, an der er Schiff für das Gemeinwesen, Fluten und Stürme für Bürgerkriege, Hafen für Frieden und Eintracht sagt“, Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), 37. Demnach zeichnet sich die Allegorie erstens durch die allen Tropen eignende Eigenschaft des Verweizens aus: ein bestimmtes Konkretum (z. B. das Schiff) kann dabei für ein Abstraktum (etwa „das Gemeinwesen“) stehen. Darüber hinaus bezeichnet Quintilian die Allegorie als *metapho-*



lässt. Der *sensus literalis*, das Konkretum, beschreibt einen Königshof und die sich dort abspielenden Verwicklungen sowie die persönliche Entwicklung des Künstlers. Der *sensus allegoricus*, das Abstraktum, legt einen Vergleich zur *narcocultura* mit den sich in diesem Kontext abspielenden Machtdynamiken und der Rolle der Kunst bei diesen Prozessen, nahe.<sup>27</sup>

### 3. Die Allegorie des Königreichs als Spiegel des gesellschaftlichen Narko-Imaginären

Herrera greift mit der Figuration des Königs als zentraler Metapher der allegorischen Erzählung auf eine gängige, archetypische Vorstellung des gesellschaftlichen Imaginären zurück, welche die Wahrnehmung der auch als „Sozialbanditen“<sup>28</sup> verehrten Drogenbarone innerhalb bestimmter Regionen überlagert.<sup>29</sup> Dies lässt sich etwa daran ablesen, dass bestimmte Drogenbarone, wie in den 1990er Jahren Pablo Escobar (1949–1993) sowie der Bolivianer Roberto Suárez Gómez (1931–2000) als „König des Koks“, „König des Kokains“ oder „König ohne Krone“<sup>30</sup> bezeichnet wurden. Nach dem Tod Pablo Escobars wurde der Mexikaner Amado Carrillo Fuentes (1956–1997) mit diesem Titel belegt, wie nicht zuletzt aus zahlreichen *narcocorridos* hervorgeht, die von ihm erzählen.<sup>31</sup> Insofern folgt der Text der gängigen Darstellungspraxis der *corridos*, deren besondere Bedeutung für die Ästhetik des Romans bereits an der Erzählperspektive deutlich wird. So geht aus der ethnographi-

---

*ra continua* („durchgeführte Metapher“) und unterstreicht damit den narrativen Aspekt dieser Trope. Denn im Gegensatz zur (einfachen) Metapher ist die Allegorie erst im narrativen Zusammenhang zu erschließen. Näheres hierzu bei: Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 36. Im engeren Sinne weist *Trabajos del Reino* darüber hinaus Elemente der Allegorie nach Walter Benjamin/de Man auf. Näheres siehe unten.

<sup>27</sup> Vgl. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 33.

<sup>28</sup> Im Sinne Eric Hobsbawms, *Die Banditen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972).

<sup>29</sup> Vgl. hierzu José Eduardo Serrato Córdova, „Arquetipos de la narcocultura en ‚Trabajos del reino‘ de Yuri Herrera“, in *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000–2009*, hrsg. von Miguel Rodríguez Lozano (México, D.F.: UNAM, 2012), 69–82.

<sup>30</sup> Auf einer der Marmorplaketten am Grab Pablo Escobars, steht auf Stein gemeißelt folgende Inschrift: „Aquí yace un Rey sin corona“.

<sup>31</sup> Der Gründer und vormalige Boss des Juárez-Kartells Amado Carrillo Fuentes (1956–1997) mit dem Beinamen ‚Señor de los Cielos‘ wurde mehrfach in *corridos* mexikanischer Bands aus dem Norden des Landes besungen. Im *corrido* der Gruppe *Enigma Norteño* erhält Amado Carrillo Fuentes den Beinamen ‚König des Koks‘. In der ersten Strophe heißt es: „[F]ui protegido apoyado y amado por toda mi gente catalogado el rey de la coca no habia rivales aya por colombia, en aviones comerciales transportaba yo la merca.“ Vgl. auch das gleichnamige *corrido* der nordmexikanischen Band *Los Huracanes del Norte*.



schen Studie von Edberg hervor, dass zahlreiche *narcocorridos* zwar von einer konkreten Person und deren Geschichte erzählen, als ihren eigentlichen Gegenstand aber eine *cultural persona*<sup>32</sup> haben: „corridistas are singing about that narco-trafficker and *simultaneously* about the narco-trafficker persona“<sup>33</sup>. Das ist im Sinne eines komplexen imaginären Bedeutungsnetzes zu verstehen, in das mehrere archetypische Bilder hineingewoben sind, die zusammengenommen Einblicke in das gesellschaftliche Imaginäre („zone of the imaginary“) des nördlichen Mexikos/der Grenzregion verschaffen.<sup>34</sup> Der Typus des Drogenhändlers weist darin einerseits Ähnlichkeiten zu dem des Sozialbanditen (Hobsbawm) in der Ausprägung des Revolutionshelden Pancho Villa auf.<sup>35</sup> In dieses Bild gehören aber auch die charakteristischen Merkmale eines Rangers, des „tough survivor of the sierra“<sup>36</sup> und des lateinamerikanischen Machos.<sup>37</sup> Wie die *corridos* zitiert auch der Roman anhand seiner modellhaften Protagonisten und Räume – allen voran die des *Capo*-Königs – archetypische Figurationen des gesellschaftlichen Imaginären des nördlichen Mexikos

Gleichzeitig werden damit aber auch bestimmte stereotype Vorstellungen des alterisierenden Diskurses der ‚Mehrheitsgesellschaft‘ aufgegriffen. Der stereotype *narcotraficante* Mexikos und Kolumbiens trägt teure Markenkleidung und prunkvollen Schmuck, fährt einen SUV und verfügt über andere Luxusgüter, darunter exotische Tiere und auffällige Waffen. Ferner – und das trägt erheblich zur Stilisierung der *narcocultura* bei Herrera bei – hat sich ein eigener Architekturstil, die so genannte *narcoarquitectura* herausgebildet: eine Mischung kolonialer, barocker, griechischer und moderner Architektur und des dazugehörigen Mobiliars, für die eine auffällig häufige Verwendung von Marmorvertäfelungen und Goldverzierungen kennzeichnend ist.<sup>38</sup> Ähn-

<sup>32</sup> Edberg verwendet den Begriff der ‚cultural persona‘ synonym zum Konzept des ‚cultural archetype‘ im Sinne Frides und definiert ihn wie folgt: „[T]he archetype or persona is a culturally constructed, flexible representation existing and disseminated over time, embodied as a person and iterations of that person“, Mark Cameron Edberg, *El narcotraficante: narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexico Border* (Austin: University of Texas Press., 2004), 110–1.

<sup>33</sup> Edberg, *El narcotraficante*, 112.

<sup>34</sup> Vgl. Edberg, *El narcotraficante*, 104–9.

<sup>35</sup> Vgl. Edberg, *El narcotraficante*, 111.

<sup>36</sup> Edberg, *El narcotraficante*, 112.

<sup>37</sup> Vgl. Edberg, *El narcotraficante*, 111. Siehe auch: Astorga, *Mitología del „narcotraficante“ en México*, 91–2.

<sup>38</sup> Vgl. Jorge Alán Sánchez Godoy, „Procesos de institucionalización de la narcocultura en

lich „prunkvoll“ treten die *mujeres del narco*, die so genannten *buchonas* oder *mujeres prepagado* an der Seite der Drogenbarone auf. Sie schminken sich übertrieben, unterziehen sich plastischen Operationen, um ihre Weiblichkeit zu betonen und tragen provokative, sexualisierte, teure Kleidung und ausladenden Schmuck.

#### 4. Über das anti-mythische Potential der allegorischen Darstellungsform

Die Stilisierung des *narcomundo* als Allegorie einer Narko-, Parallelgesellschaft mit eigenen Institutionen, eigener Sprache und Ästhetik erweist sich insofern als ein dezidiert „anti-mythisches“ Stilmittel, da das gesellschaftliche Imaginäre in seiner literarischen Aufführung erst erkennbar und bewusst wird. Roland Barthes formuliert in seinen *Mythologies*:

Nun ist die beste Waffe gegen den Mythos vielleicht die, ihn selbst zu mythisifizieren, das heißt, einen künstlichen Mythos zu schaffen; und dieser neu geschaffene Mythos wäre in der Tat eine Mythologie. Da der Mythos Sprache stiehlt, warum nicht den Mythos stehlen?<sup>39</sup>

Der Kantinensänger wird in diesem Sinne zum Schöpfer der Allegorie bzw. Allegoriker, denn erst seiner Wahrnehmung zufolge wird aus dem *Capo* ein König, aus seiner Residenz ein Palast<sup>40</sup> und dem ihn umgebenden Personal ein Hofstaat. Dementsprechend beschreibt der Text gleich zu Beginn, nach der ersten Begegnung zwischen dem *Capo* und Lobo, wie letzterer das Gesehene reflektiert: „La única vez que Lobo fue al cine vio una película donde aparecía otro hombre así fuerte, suntuoso, con poder sobre las cosas del mundo. Era un rey, y a su alrededor todo cobraba sentido.“<sup>41</sup> Obwohl er die Anwesenden noch nie gesehen hat, hat er den Eindruck eines *déjà-vu*. Lobo ordnet sodann das Gesehene ein und gibt ihm einen Namen: „era un Rey“. Bei dieser Bezeichnung handelt es sich um eine Projektion vormals durch Filme induzierter Eindrücke von Macht und Glanz auf die Figur des *Capos*. Indem der Leser an der Entstehung der zentralen Romanfigur teilhat, eröffnet sich ein metafiktionaler Textraum, der das sprachliche und bildliche Bezeichnen, hier die Inszenierung des *Capos* als König, thematisiert und an das gesellschaftliche Imaginäre rückbindet.

Sinaloa“, *Frontera norte* 21 (2009): 77–103, hier 80–1; Omar Rincón, „Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia“, *Nueva Sociedad* 222 (August 2009): 147–63, hier 155.

<sup>39</sup> Roland Barthes, *Mythen des Alltags* (Berlin: Suhrkamp, 2012), 286.

<sup>40</sup> Vgl. Herrera, *Trabajos del Reino*, 19.

<sup>41</sup> Herrera, *Trabajos del Reino*, 10.

Doch die vorliegende allegorische Erzählung erschöpft sich nicht in der Darstellung der *narcocultura* als die durch den Allegoriker geborene Vorstellung einer exotischen ‚Parallelgesellschaft‘. Der Roman erzählt auch die Geschichte der persönlichen Entwicklung des Künstlers, indem er dessen ‚Erwachsenwerden‘ – verstanden als die Emanzipation von seinem Herrn – beschreibt. Dazu kommt es, als der Künstler als ‚Spitzel‘ auf ein Fest – eine Taufe – eines verfeindeten *Capos* geschickt wird, um in Erfahrung zu bringen, ob eine Verschwörung gegen ihn geplant sei.<sup>42</sup> Lobos „Ausflug“ bereitet auf den Wendepunkt der Handlung vor, der damit eingeläutet wird, dass dem Künstler vom Hofarzt eine Brille verschrieben wird,<sup>43</sup> die den Beginn der Bewusstwerdung symbolisiert. Denn nicht zuletzt dank der Sehhilfe sieht Lobo nun die Welt mit anderen Augen: Die als einzigartig gewähnte Macht seines Herren wird durch die identische Situation im befeindeten Kartell relativiert.<sup>44</sup> Mehr noch, plötzlich erscheint ihm sein König alt und gebrechlich, dessen Macht angeschlagen und gefährdet.<sup>45</sup> Der neuen Situation verleiht er in einem im Roman abgedruckten *corrido* Ausdruck – das erste Lied über den *Capo*, das diesen nicht rühmt, sondern seine prekäre Situation zum Ausdruck bringt, wobei auch von Untreue und Gefahr im Kreise seiner Nächsten die Rede ist. Außerdem spielt der Künstler auf die Unfruchtbarkeit des Königs und damit auf die Unfähigkeit, einen Erben zu zeugen, an.<sup>46</sup> Dieser Liedtext bildet die Peripetie der Handlung, denn in der Folge heißt es in den Zeitungen, der König sei in die Enge getrieben und seine Macht hänge an einem dünnen Faden. Auch am Hof eskaliert die Situation, als bei einer Unterredung zwischen Lobo und dem *Capo* die Sprache auf das *corrido* kommt, wobei der *Capo* seiner Wut und Verzweiflung freien Lauf lässt. Es heißt: „Le temblaba el cuerpo como si cada hueso pugnara por largarse“<sup>47</sup>. Dann entwendet er dem Künstler sein Instrument, wirft es auf den Boden und stampft wild darauf herum.<sup>48</sup> Wie Walter Benjamin es für den barocken Fürsten in seinem

<sup>42</sup> Vgl. Herrera, *Trabajos del Reino*, 99.

<sup>43</sup> Vgl. Herrera, *Trabajos del Reino*, 79.

<sup>44</sup> Es heißt: „Todo era igual que en la Corte. El Artista observaba y observaba con los lentes nuevos que le había mandado el Doctor, y eso es lo que le brincó: *que todo era igual*“, Herrera, *Trabajos del Reino*, 102.

<sup>45</sup> „Tuvo una visión minuciosa del Rey, como con una lupa le vio la consistencia floja de la piel, de una constitución precaria como la de cualquiera de las personas en este lugar“, Herrera, *Trabajos del Reino*, 102.

<sup>46</sup> Vgl. Herrera, *Trabajos del Reino*, 104–6.

<sup>47</sup> Herrera, *Trabajos del Reino*, 115.

<sup>48</sup> Vgl. Herrera, *Trabajos del Reino*, 115.

Trauerspielbuch beschreibt, gerät der *Capo* in einen „Sturm der Affekte“<sup>49</sup>, verliert die Kontrolle und wird zur wutentbrannten Kreatur. Ihn gelüstet es nach Rache, zur Restituierung seiner Ehre sucht er seinerseits die Existenz des Künstlers zu zerstören. Tags darauf wird sein Machtverlust mit der Festnahme durch das Militär besiegt.

Der Leser wohnt insofern nicht nur der exemplarischen Konstruktion, sondern auch der Destruktion der Figuration des Königs bei. Der Glanz des großen ehrwürdigen und fürsorglichen Herrschers – und damit die Grundlage der vorliegenden Allegorie – weicht einem tobsüchtigen Menschen. Der in seiner Ehre gekränkte Souverän verliert die Beherrschung und zeigt sich in seiner Kreatürlichkeit.<sup>50</sup>

In dieser Bewusstwerdung besteht das subversive Potential des Romans. Der Künstler distanziert sich in ihr von dem von ihm geschaffenen Sinnbild – der Figuration des *Capo*-Königs –, eine Entwicklung, die auch letzteren zu Fall bringt und den Zusammenhang zwischen Macht und Kunst und die Möglichkeiten der Einflussnahme zweiterer auf erstere verdeutlicht. Damit einher geht ein Prozess der Emanzipation, der sich auch auf das Bezeichnen und Bedeuten selbst beziehen lässt und ein „Schema der Bedeutung“ offenbart, das entsprechend der Allegorie nach Benjamin/de Man neben der Sinnschöpfung deren gleichzeitige Dementierung bzw. Zerstörung mitdarstellt.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Vgl. Walter Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928)“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 251.

<sup>50</sup> Es bietet sich eine weitere Parallele zu Walter Benjamins Trauerspiel-Buch an. So heißt es hier in Bezug auf die Frage der Ehre: „Die beherrschende Rolle der Ehre in den Verwicklungen der *comedia de capa y espada* wie auch im Trauerspiele aus dem kreatürlichen Stande der dramatischen Person hervorgehen zu sehen, kann überraschen. Und doch ist es nicht anders. Die Ehre ist, wie Hegel definiert, ‚das schlechthin verletzbliche‘ (Hegel). Die persönliche Selbstständigkeit, für welche die Ehre kämpft, zeigt sich nicht als die Tapferkeit für ein Gemeinwesen, und für den Ruf der Rechtschaffenheit in demselben oder der Rechtlichkeit im Kreise des privaten Lebens; sie streitet im Gegenteil nur für die Anerkennung und die abstrakte Unverletzlichkeit des einzelnen Subjekts (Schopenhauer)“, Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 265.

<sup>51</sup> „Die Allegorie bedeutet – ‚nach‘ W. Benjamin und P. de Man – nicht bloß (immer) etwas anderes statt dessen, was sie ‚bildlich vorstellte‘ oder ‚mimetisch‘ darstellte, sondern sie bedeutet, *indem* sie das von ihr Präsentierte dementiert *und* an diesem Vorgestelltes und Bedeutung auseinandertreten lässt“, Bettine Menke, „Allegorie: ‚Ostentation der Faktur‘ und ‚Theorie‘: Einleitung“, in: *Allegorie: DFG-Symposion 2014*, hrsg. von Ulla Haselstein u. a. (Berlin: de Gruyter, 2016), 122.

Insofern lassen sich Parallelen zwischen den hier dargestellten Machtdynamiken im Kontext der *narcocultura* und einem barocken Souveränitätsbegriff im Sinne Walter Benjamins ziehen. Der im Absolutismus essenzielle Repräsentationsgedanke begegnet uns im Roman im Bild der „zwei Körper des Königs“<sup>52</sup> nämlich dessen *politischem* und dessen *natürlichem* Körper sowie der zentralen Stellung der Ehre für die Aufrechterhaltung des *corpus imaginatum*.

Noch wichtiger aber ist, dass Figuren und Räume dieser Narko-,Parallelgesellschaft' als Bilder erkennbar werden, die zwar unterschiedliche archetypische Aspekte des gesellschaftlichen Imaginären und bestimmte typische Merkmale der *narcoculturas* auch im Sinne von Narko-,Parallelgesellschaften' spiegeln, jedoch in sich zusammenfallen, sobald der Allegoriker nicht mehr an sie glaubt und den Zusammenhang zwischen Symbol und Bedeutung, zwischen *Capo* und König und *narcocultura* und literarisch modellierter Narko-,Parallelgesellschaft' löst. Die Allegorie erscheint angesichts der markanten Tendenzen zur Alterisierung und Mythisierung, die den Diskurs rund um ‚Parallelgesellschaften‘ begleiten, als zentrales Stilmittel, um die oftmals binäre Tiefenstruktur des sie umgebenden gesellschaftlichen Imaginären und damit verbundener Machtdynamiken offenzulegen und insofern spielerisch die Wahrnehmung ‚parallelgesellschaftlicher‘ Phänomene zu schärfen.

---

<sup>52</sup> Kantorowicz greift diesen Begriff in seiner vielbeachteten Studie über die *zwei Körper des Königs* in Anschluss an den englischen Kronjuristen Edmund Plowden auf, der den grundlegenden Rechtssatz des englischen Souveränitätsmodells im 16. Jahrhundert wie folgt beschreibt: „Denn der König hat in sich zwei Körper, nämlich den natürlichen (*body natural*) und den politischen (*body politic*). Sein natürlicher Körper ist für sich betrachtet ein sterblicher Körper, der allen Anfechtungen ausgesetzt ist, die sich aus der Natur oder aus Unfällen ergeben. [...] Dagegen ist der politische Körper ein Körper den man nicht sehen oder anfassen kann. Er besteht aus Politik und Regierung, er ist für die Lenkung des Volks und das öffentliche Wohl da“, Ernst Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs: eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1992), 31. Der im 16. Jahrhundert entwickelte Rechtssatz nahm entscheidenden Einfluss auf das Souveränitätsmodell des europäischen Absolutismus und fand insofern Eingang in die Ästhetik des Barocks. Näheres hierzu unter anderem bei: Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch: der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen* (Bielefeld: transcript), 71–4.

