

## LATEINAMERIKA/AMÉRICA LATINA

Thomas Stauder

„La luz, puerta de toda la poesía.“  
 Zum 65. Geburtstag des mexikanischen Autors  
*Homero Aridjis*

Der 1940 in Contepec, Michoacán geborene Homero Aridjis – der diesen für Mexiko ungewöhnlichen Namen seinem griechischen Vater verdankt – hat für sein breitgefächertes lyrisches, episches und dramatisches Werk, das in zwölf Sprachen (darunter auch ins Deutsche) übersetzt wurde,<sup>1</sup> eine Fülle internationaler Auszeichnungen erhalten;<sup>2</sup> man kann es als Krönung seines literarischen Lebenswerks betrachten, dass er im Dezember 2005 von Gloria Guardia, der Vorsitzenden der Fundación Iberoamericana del PEN Internacional, für den Literatur-Nobelpreis 2006 vorgeschlagen wurde.<sup>3</sup>

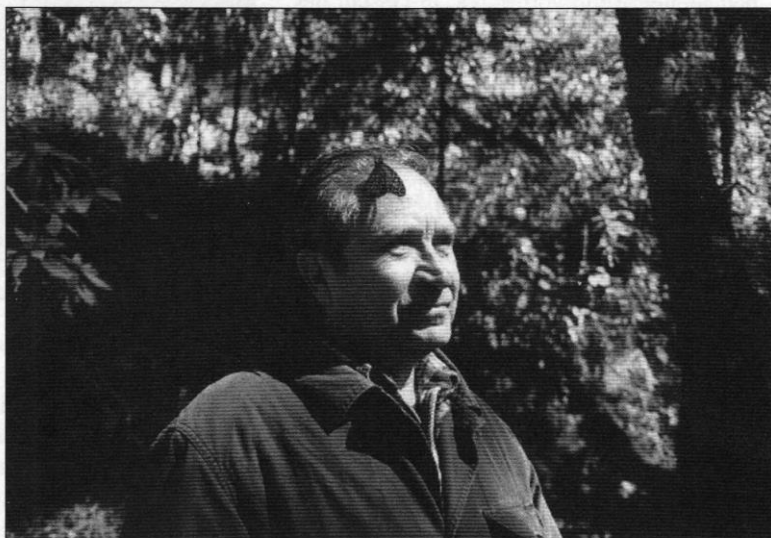
Aridjis gehört zu jenem Typ von Schriftstellern, die sich trotz ihres künstlerischen Sendungsbewusstseins nicht in den Elfenbeinturm weltabgeschiedener Selbstisolation zurückziehen; von jeher besonders empfänglich für die Schönheit der von Raubbau und Industrialisierung bedrohten Natur seiner Heimat, initiierte er 1985 die Gründung des „Grupo de los Cien“, ein Zusammenschluss hundert bedeutender Intellektueller, die sich öffentlich gegen die Umweltzerstörung in Mexiko engagierten.

Vorbereitet durch eine langjährige Berufserfahrung im diplomatischen Dienst – u.a. als Botschafter in der Schweiz und in den Niederlanden –, ließ Aridjis sich 1997 zum Präsidenten des Internationalen PEN-Verbandes wählen; auch in dieser Position, in der er im Jahr 2000 für eine weitere Amtsperiode bestätigt wurde (bevor er dann 2003 zum Ehrenpräsidenten dieser Organisation ernannt wurde), konnte er im öffentlichen Raum politisch Einfluss nehmen (u.a. zugunsten der Menschenrechte und Meinungsfreiheit, wie im Falle der in vielen Ländern verfolgten und inhaftierten Journalisten).

Wer sich näher mit Aridjis beschäftigt, ist in der Regel ebenso beeindruckt von seinem Einsatz in gesellschaftlichen Zusammenhängen wie von seinem literarischen Werk; seine Umweltschutz-Aktivitäten wurden anerkannt u.a. 1987 durch einen Preis der Vereinigten Nationen, 1999 durch die Auszeichnung als „Ambienta-

lista del Año“ (verliehen von der Zeitschrift *Latin Trade*), 2001 durch den „Forces for Nature Award“ des Natural Resources Defense Council, und 2002 durch den „Millennium Award for International Environmental Leadership“, überreicht an Aridjis von keinem Geringeren als Michail Gorbatschow.

Die facettenreiche Persönlichkeit von Aridjis legt es nahe, noch vor der Würdigung seiner sprachkünstlerischen Schöpfungen einen Blick auf seine lebensweltlichen Betätigungen zu werfen; dabei wird sich herausstellen, dass zwischen beiden Bereichen ein enger Zusammenhang besteht, insbesondere in Gestalt der auch seine Dichtung motivierenden Begeisterung für die Natur.



Homero Aridjis mit einem Monarchenfalter auf seiner Stirn, in dem dieser Schmetterlingsart gewidmeten Naturschutzgebiet in Contepec, Michoacán.

### Der Umweltschützer Aridjis

In seinem Heimatort im Nordosten der zentralmexikanischen Region Michoacán lebte Aridjis während seiner Kindheit und Jugend inmitten einer noch weitgehend unberührten – d.h., nicht von Zivilisation und Industrialisierung geschädigten – Natur. Er konnte dort u.a. den farbenprächtigen Monarchenfalter beim alljährlichen Überwintern beobachten:

„Yo nací y crecí en un pueblo pequeño de México, en las montañas, a 2.250 metros sobre el nivel del mar; es un pueblo donde tiene su santuario la mariposa monarca, que viene de Canadá en migración anual para pasar el invierno en México. Vuela unos 5.000 kilómetros, es una maravilla; forma colonias como de once millones de ejemplares. Yo crecí con un sentido de la naturaleza muy fuerte, con el amor por los árboles y los animales ya desde niño.“<sup>5</sup>

Umso stärker musste Aridjis viele Jahre später in der mexikanischen Hauptstadt die dortige Luftverschmutzung auffallen; zunächst nur zusammen mit seiner Ehefrau Betty sowie mit dem mit ihm befreundeten Philosophen Ramón Xirau überlegte er, auf welche Weise die notorisch untätige Regierung zum Handeln gezwungen werden konnte. Gemeinsam kamen sie auf die Idee, zur Unterstützung eines öffentlichen Appells die Unterschriften von hundert prominenten Intellektuellen zu sammeln; dies war die Geburtsstunde des „Grupo de los Cien“ im Jahre 1985. Das von Aridjis redigierte und in verschiedenen Zeitungen veröffentlichte Manifest wurde unterschrieben u.a. von den Schriftstellern Juan Rulfo und Octavio Paz und von den Malern Rufino Tamayo und Eleonora Carrington; auch außerhalb Mexikos fand dieser Aufruf – eine Art ökologische Entsprechung zu Émile Zolas berühmtem „J'accuse“ – bedeutende Befürworter, u.a. in Gestalt des Kolumbianers Gabriel García Márquez. Aridjis wurde selbst überrascht vom Erfolg dieser für sein Heimatland damals noch neuartigen Bürgerbewegung:

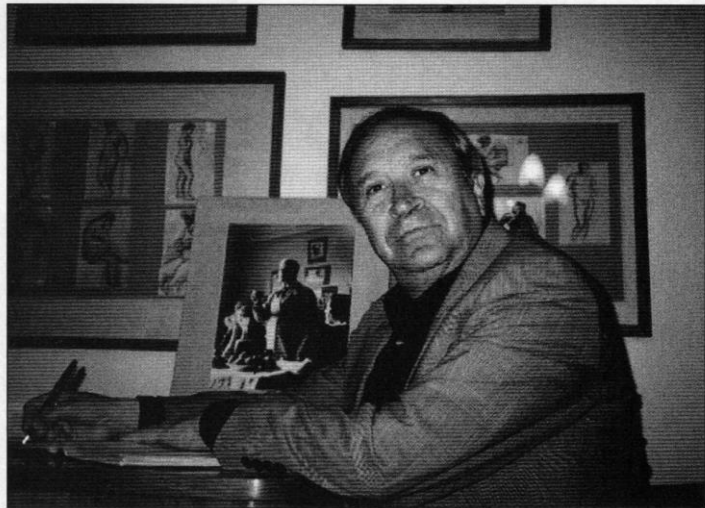
„Yo no pensaba formar un grupo ecológico, sino simplemente hacer una declaración común. Pero la respuesta fue tan grande, que al final me vi de líder de un movimiento ecologista sin quererlo. Estos movimientos estaban ya muy avanzados en otras partes —por ejemplo en los Estados Unidos y en Europa—, pero en México se encontraban en sus inicios, casi no había conciencia ecológica.“<sup>6</sup>

Durch den Druck der mobilisierten Öffentlichkeit wurden von den Behörden tatsächlich Maßnahmen zur Einschränkung des bis dahin ständig zunehmenden Autoverkehrs in der Hauptstadt ergriffen; auch der Bleigehalt im Benzin wurde damals zum ersten Mal deutlich reduziert.<sup>6</sup> Der erste größere Erfolg des „Grupo de los Cien“ außerhalb des Distrito Federal betraf nicht zufällig die Aridjis in seiner Kindheit an das Herz gewachsene Schmetterlingsart der „mariposa monarca“. Während der 60er und 70er Jahre, die er als Gastdozent an nordamerikanischen Universitäten sowie im diplomatischen Dienst in Europa zu einem nicht geringen Teil im Ausland verbrachte, verspürte er das Bedürfnis, regelmäßig in seine ländliche Heimatregion zurückzukehren. Dort wurde er Zeuge, wie durch das Fällen der Bäume die Zufluchtsmöglichkeiten für die Schmetterlinge Jahr für

Jahr weniger wurden; durch seine eigene emotionale Bindung an dieses Biotop wurde ihm die spirituelle Bedeutung der Natur für die Menschheit bewusst:

„Sentí que estaban matando mi propia infancia, mi recuerdo de una belleza natural que antes me había sobrecogido. La posibilidad de que mi pueblo se convirtiera en un desierto, un lugar callado, sin el viento en los árboles o los sonidos de los animales o el canto de los pájaros, me hizo sentirme desesperado. Las mariposas se convirtieron para mí en un símbolo de la fragilidad de la vida.“<sup>7</sup>

Zusammen mit dem „Grupo de los Cien“ erreichte Aridjis, dass die Überwinterungszone der „mariposa monarca“ rund um den Cerro Altamirano im Jahre 1986 von der mexikanischen Regierung zu einem 16000 Hektar großen Naturschutzgebiet erklärt wurde. Weitere bis heute erzielte Ergebnisse zugunsten der Umwelt betrafen u.a. die von Ausrottung bedrohte Seeschildkröte, deren Jagd verboten wurde, sowie die dem Grauwal zur



Homero Aridjis im Haus von Boris Pasternak in Moskau, während des in der russischen Hauptstadt gefeierten PEN-Kongresses im Jahr 2000.

Reproduktion dienenden Meereszonen vor der mexikanischen Küste, die durch ein gigantisches Industrieprojekt – das Aridjis zu verhindern half – gefährdet waren.

All diese Erfolge kamen nur durch die Eigeninitiative von Aridjis und seinen Mitstreitern zustande; die mexikanische Naturschutzbewegung verfolgt weder über eine nennenswerte Infrastruktur in Gestalt von Räumlichkeiten oder Angestellten, noch erhält sie eine finanzielle Unterstützung durch den Staat (letzterer hat dem „Grupo de los Cien“ sogar die beantragte Steuerbefreiung versagt). Von zuhause aus und unterstützt von seiner Ehefrau Betty koordiniert Aridjis seit nunmehr 20 Jahren ökologische Protestaktionen, nicht selten in Zusammenarbeit mit ausländischen Naturschützern (vor allem aus den USA) oder auch in Kontakt mit internationalen Organisationen wie dem World Wildlife Fund; er veröffentlicht regelmäßig Artikel zu Umweltthemen in der

mexikanischen Presse (insbesondere im Rahmen seiner wöchentlichen Kolumne in *Reforma*), lässt Plakate aufhängen und versucht auf jede erdenkbare Weise, die Bürger seines Heimatlandes vor der Bedrohung der natürlichen Lebensgrundlagen zu warnen. Weil durch den Kampf gegen Industrieansiedlungen oder Touristengebiete aber massive ökonomische Interessen berührt wurden, hatte Aridjis unter diversen Behinderungen und Anfeindungen zu leiden: Eine Zeit lang wurde nachweislich sein privates Telefon abgehört, er erhielt anonyme Morddrohungen und musste sich gegen Ende der 90er Jahre sogar vorübergehend von zwei bewaffneten Leibwächtern begleiten lassen. All diese Mühen waren jedoch nicht umsonst, denn der Umweltschutz-Gedanke ist dank Aridjis und dem „Grupo de los Cien“ heute in Mexiko in der öffentlichen Diskussion tatsächlich viel präsenter als früher; auch bestimmte Politiker entdeckten aus Sorge um ihre Wähler den Wert der Natur (so u.a. der damalige Staatspräsident Ernesto Zedillo, den Aridjis im Jahr 2000 bei dem Einsatz für die Grauwale in der Laguna San Ignacio auf seine Seite bringen konnte). Auf überzeugende Weise vertrat Aridjis dabei stets den hohen ethischen Anspruch der Naturschützer, so dass er zu Recht das „ökologische Gewissen von Mexiko“ genannt wurde:

„El consumismo y egoísmo humano nos están dejando en las puertas del infierno. [...] No importa lo difíciles que sean los problemas, los seres humanos debemos luchar por la vida. Siempre. Es una obligación moral y si participas, eres parte de la mariposa y la ballena gris. Eres parte del universo de la vida.“<sup>8</sup>

### Der PEN-Präsident Aridjis

Der internationale PEN-Verband (für „Poets, Essayists and Novelists“) hat seine Wurzeln in England, wo 1917 durch C. A. Dawson Scott in London zunächst der „To-Morrow Club“ gegründet wurde; in diesem trafen sich aufstrebende und auch bereits etablierte Schriftsteller zu Gesprächen und Vorträgen. Hieraus ging nach dem Ende des Ersten Weltkriegs der englische PEN Club hervor, dessen anfänglicher Vorsitzender der spätere Nobelpreisträger John Galsworthy war. 1921 wollte sich der PEN eine weltweite Reichweite geben und betonte in seinen Statuten das Prinzip der Völkerverständigung und der internationalen Toleranz; beides sollte durch den Austausch zwischen Schriftstellern befördert werden. Als 1923 in der englischen Hauptstadt das erste Treffen von PEN Clubs verschiedener Länder stattfand, war die Organisation immerhin bereits in zwölf Nationen vertreten; bis heute (Stand vom Ende des Jahres 2005) sollte die Zahl der PEN-Zentren dann auf insgesamt 130, verteilt auf 91 Staaten, anwachsen.<sup>9</sup>

In einem Gespräch mit der aus Panama stammenden Schriftstellerin Gloria Guardia äußerte sich Homero

Aridjis am Ende seiner von 1997 bis 2003 währenden Amtszeit als internationaler PEN-Präsident ausführlich zur Geschichte des PEN-Verbandes sowie zu seiner eigenen Rolle bei der Reform der Statuten und der Bewältigung neuer Aufgaben.<sup>10</sup> Aridjis betont den ursprünglichen Eurozentrismus der Organisation: Prominente Mitglieder der ersten Stunde seien Autoren wie Joseph Conrad, Anatole France und Thomas Mann gewesen; die wenigen bereits von Anfang an im PEN vertretenen Lateinamerikaner – darunter der Kolumbianer Baldomero Sanín Cano – seien für die damalige Zeit außergewöhnliche Kosmopoliten gewesen.<sup>11</sup> Eine tiefgreifende Veränderung der internationalen Rolle des PEN-Verbandes weg von der Tradition eines englischen Gentleman-Clubs und hin zu einem Selbstverständnis als politische aktive Menschenrechtsorganisation zugunsten der Meinungsfreiheit aller literarisch Tätigen habe sich erst durch den Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs ergeben; die Ermordung Lorcás im August 1936 habe den PEN-Präsidenten H. G. Wells zu einem an Franco gerichteten Protestbrief veranlasst:

„Lo que le da un viraje al PEN es realmente el estallido de la Guerra Civil Española y el asesinato de Federico García Lorca. Ahí, deja de ser una agrupación exclusiva y se convierte en un órgano para la defensa abierta de los derechos de los escritores. Cuando desaparece Lorca, H. G. Wells manda un telegrama de protesta al gobierno de Francisco Franco y así se inició la batalla por conocer el paradero del poeta. [...] La organización a partir de ese momento deja de ser un club de amigos y se convierte en un foro para el diálogo intercultural y en un órgano para la defensa de los derechos humanos. Ése es un cambio fundamental en la historia del PEN.“<sup>12</sup>

Auch für weniger prominente Schriftsteller habe sich der PEN-Verband stets eingesetzt: Während des Zweiten Weltkriegs habe sich die Organisation pro Jahr durchschnittlich um nicht weniger als 700 von Inhaftierung oder Ermordung bedrohte Autoren gekümmert. In der bald nach 1945 einsetzenden Periode des Kalten Kriegs seien es vor allem Dissidenten in der Sowjetunion gewesen, welche die Unterstützung des PEN-Verbandes benötigt hätten: Aridjis berichtet von Boris Pasternak und Alexander Solženizyn; beim Erlangen der Ausreisegenehmigung für letzteren habe sich das westdeutsche PEN-Zentrum besondere Verdienste erworben.

Der mexikanische Autor hatte im Jahre 1966 erstmals die Gelegenheit dazu, einem internationalen PEN-Kongress beizuwohnen; auf einer Party im Haus von Norman Mailer in New York wurde er ganz beiläufig zur Teilnahme eingeladen. Der damalige PEN-Präsident Arthur Miller war berühmt nicht nur als Dramatiker, sondern auch als schillernde Figur der nordamerikanischen High Society; der spektakuläre Tod seiner Ex-Ehefrau Marilyn Monroe lag erst drei Jahre zurück. Der junge Aridjis, den eine universitäre Vortragsreise in die USA geführt hatte,

konnte auf der PEN-Tagung u.a. den 62jährigen Pablo Neruda erleben, der aufgrund seiner Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei große Schwierigkeiten bei der Einreise hatte. Auch an weitere lateinamerikanische Autoren, die damals in New York weilten, erinnert sich Aridjis: aus Chile neben Neruda noch Nicanor Parra, aus Peru Mario Vargas Llosa, aus Argentinien Ernesto Sábato und Victoria Ocampo, aus Mexiko neben ihm selbst noch Carlos Fuentes. Viele dieser damals in den USA und Europa noch unbekannten Autoren konnten am Rande des PEN-Kongresses Verträge mit großen Verlagen unterzeichnen, was zum Entstehen des „Booms“ der lateinamerikanischen Literatur beitrug.

Als Aridjis 1997 in Edinburgh zum Internationalen PEN-Präsidenten gewählt wurde – nicht nur wegen seiner literarischen Meriten, sondern auch aufgrund seines Ansehens und seiner Erfahrung als Wortführer des „Grupo de los Cien“ –, gelang es ihm, das Spanische als dritte offizielle Verbandssprache neben dem Englischen und Französischen zu etablieren und damit den Schriftstellern Lateinamerikas einen größeren Einfluss im Inneren der Organisation zu sichern. Die Botschaft der 1996 in Barcelona verabschiedeten „Declaración Universal de Derechos Lingüísticos“ aufgreifend, in der die Gleichberechtigung aller Sprachen ungeachtet ihrer Verbreitung und Herkunft verkündet wurde, setzte sich Aridjis als PEN-Präsident überdies für gesellschaftlich unterdrückte Minderheiten- und Ureinwohner-Sprachen ein. In Mexiko gebe es nicht weniger als 54 solcher „lenguas maternas“, deren Autoren es sehr schwer hätten, Zugang zum Verlagswesen zu finden:

„Los grupos indígenas consideran que el español es la lengua ‘paterna’, la lengua del conquistador que ellos acabaron hablando por imposición, no como algo natural, como es el caso de la ‘materna’. [...] Los autores indígenas son discriminados por las grandes casas editoriales. No se les publica porque sus libros no son rentables. Y si lo hacen es porque han recibido subsidios de nuestros gobiernos. O sea, que en ese caso no se ha considerado siquiera el valor literario de la obra, sino más bien el antropológico. [...] Si se publica el poemario de un escritor indígena, no podemos decir que esto, en sí, es indicativo de que al autor se le haya dado entrada en los medios literarios mexicanos.“<sup>13</sup>

Diese und weitere, ähnlich verdienstvolle Projekte sorgten dafür, dass Aridjis im Jahre 2000 in Moskau für eine zweite Amtsperiode an der Spitze des Internationalen PEN bestätigt wurde, bevor er am Ende des Jahres 2003 diese Funktion an den tschechischen Schriftsteller Jiří Gruša abgab. Nach dem Attentat auf das New Yorker World Trade Center im September 2001 und im Rahmen der weltweiten Diskussion um den Umgang

mit islamisch motiviertem Terrorismus bemühte sich Aridjis, die historisch gewachsene politische Neutralität des PEN-Verbandes unbedingt aufrecht zu erhalten; nur so könne die Organisation inmitten sich feindlich gegenüber stehender Fundamentalismen eine ausgleichen-



Homero Aridjis  
vor dem Tempel des aztekischen Gottes Quetzalcóatl in Teotihuacán.

de Rolle spielen.<sup>14</sup> Den PEN-Mitgliedern wird er in Erinnerung bleiben als „Presidente de la Reforma“; Gloria Guardia dankte ihm anlässlich seiner Verabschiedung mit den Worten: „Gracias, Homero, por el extraordinario legado que nos deja como presidente del PEN y como ser humano.“<sup>15</sup>

### Der Schriftsteller Aridjis

Homero Aridjis begann seine literarische Laufbahn in den 60er Jahren als Lyriker; erst sehr viel später – in nennenswertem Umfang erst ab den 80er Jahren – wandte er sich dann auch der erzählenden Prosa zu. Seine wenigen Theaterstücke fallen rein quantitativ gegenüber der Fülle seiner Dichtung und Narrativik kaum ins Gewicht, obwohl auch einige dieser dramatischen Texte von großem Interesse sind (wir werden später darauf zurückkommen).

Aridjis' erste Lyrikbände – *Los ojos desdoblados* (1960), *La tumba de Filidor* (1961), *Antes del reino* (1963) und *Mirándola dormir* (1964) – zeichnen sich aus durch den Bruch mit der Tradition der „Contemporáneos“, jener nach der gleichnamigen, zwischen 1928 und 1931 erschienenen Zeitschrift benannten Gruppe mexikanischer Lyriker. Nach dem radikalen Avantgarde-Diskurs des „Estridentismo“ hatten die „Contemporáneos“ ihre Inspiration in einer gemäßigten Form moderner Literatur gesucht, unter Anlehnung an zeitgenössische Vorbilder insbesondere aus Europa. Aridjis verwarf die Motive und Formen der „Contemporáneos“, was

sich zeigen lässt u.a. an seiner Neuinterpretation des schon von Gilberto Owen gepflegten Prosagedichts.<sup>16</sup> Jedoch bevorzugte Aridjis bereits damals die Form des „verso libro“; frühzeitig hatte er sich zum Verzicht auf traditionelle Metrik entschlossen:

„Poco a poco empecé a confiar en la musicalidad instintiva de mis expresiones. Yo escucho atentamente mis frases, y aunque el verso no sea medido, puede tener ritmo y también cierta musicalidad. Cada poema moldea su propia forma.“<sup>17</sup>

Als literarischer Mentor diente Aridjis damals der deutlich ältere (1914 geborene) Octavio Paz, obwohl dieser vor allem als Kritiker und Essayist bekannt geworden war und obwohl Paz eine sehr viel rationalere Auffassung von Lyrik vertrat als Aridjis.<sup>18</sup> Der junge, seiner selbst noch unsichere Aridjis schickte dem bereits berühmten Paz eine Auswahl seiner ersten Gedichte nach Paris, wo dieser zu Beginn der 60er Jahre in der mexikanischen Botschaft tätig war:

„Respecto a Octavio Paz, cuando yo tenía 21 años, le mandé a París mi primer libro, [...], y él me mandó una carta muy entusiasta. A partir de entonces tuve con él una relación poética verdaderamente importante. Cuando vino a México después de haber sido designado embajador en la India, lo conocí personalmente y nos hicimos amigos. Casi llegó a considerarse a sí mismo como el descubridor de mi obra poética, mantuvimos mucha correspondencia literaria.“<sup>19</sup>

Der Protektion von Paz verdankte es Aridjis, zusammen mit diesem, Alf Chumacero und José Emilio Pacheco 1966 die wegweisende Lyrikanthologie *Poesía en movimiento – México, 1915 – 1966* herausgeben zu dürfen. Wie deren Titel schon andeutet, wurde darin der älteren Dichtergeneration eine Reihe von Nachwuchstalenten gegenübergestellt; auch Aridjis – von Paz präsentiert als Poet des Feuers und der Liebe<sup>20</sup> – konnte in dieser Sammlung einige seiner Gedichte abdrucken.

Trotz aller Unterschiede zwischen den beiden – Paz pflegte zu predigen, ein Lyriker müsse über die Theorie der Lyrik zu sich selbst finden, während Aridjis niemals Interesse an der Formulierung abstrakter Poetiken zeigte – haben die beiden in ihrer Dichtung insbesondere das Motiv der Epiphanie gemeinsam, das sich sowohl bei Paz als auch bei Aridjis in Form von Licht- und Naturbegeisterung (häufig verknüpft mit panerotischer<sup>21</sup> Mystik) äußert. Unter „Epiphanie“ versteht man in der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts eine unverhofft eintretende Bedeutungsaufladung der sinnlich beobachtbaren Wirklichkeit, durch welche die Alltagsexistenz für einen kurzen Augenblick transzendiert wird, indem diese Situation im Bewusstsein des wahrnehmenden Subjekts mit einer außergewöhnlichen Schönheits- oder Glücksempfindung verknüpft wird.

Derartige Epiphanie-Momente durchziehen Aridjis' gesamtes lyrisches (und, in geringerem Maße, auch narratives) Werk; in den 60er Jahren sind sie nachweisbar schon

ganz zu Beginn in *Los ojos desdoblados*: „quizá podamos / como hábiles taumaturgos / redimir del tiempo / un instante“.<sup>22</sup> Nach weiteren, häufig mit Lichtsymbolik assoziierten Epiphanie-Evokationen 1963 in *Antes del reino*,<sup>23</sup> werden diese 1969 in *Ajedrez-Navegaciones* explizit verbunden mit der Reflexion über ihre künstlerische Fixierung, denn der Sprecher will diesen Augenblick festhalten: „Difícilmente de mí salen las líneas las luces / las imágenes de su forma haciéndose / difícilmente de mi cabeza y de mi pecho sale el rostro blanco / que sin facciones brilla un momento en el aire y sonrío entero y / se deshace“.<sup>24</sup> Die Sphäre des Religiösen wird durch die Epiphanie in Aridjis' Dichtung zwar häufig berührt, aber nie genau definiert; es bleibt bei einer vagen metaphysischen Ahnung, der Autor scheint selbst nicht zu wissen, welchem Gott ihn diese dichterisch festgehaltenen Momente der Erleuchtung näherbringen: „Qué luz te gustaría beber / en esta variedad de azul // en qué sol te gustaría mirar / y soñar todas las cosas que ahora ves // qué Dios te gustaría comer / pues tienes hambre“.<sup>25</sup> In Aridjis' ebenfalls aus dem Jahr 1969 stammender Sammlung *Los espacios azules* wird die durch die Epiphanie hergestellte Verbindung zwischen der Sphäre des Irdischen und des Überirdischen ausgedrückt durch die christlich geprägte Figur des Engels (wie später noch deutlicher in Aridjis' Gedichtband *Tiempo de ángeles*); die Erwähnung des zuvor schon bei Romantikern und Surrealisten beliebten Traums zeigt, dass die Epiphanie für Aridjis kein rational herbeiführbares oder erklärbares Phänomen ist, sondern auf subjektiven Gefühlen und Intuitionen beruht: „Ángeles se sienten en la luz // entre la mirada y lo mirado / iluminan sin ser vistos // dejan en lo azul / una huella muy clara // y en los árboles / un fruto abierto // engendran en los ojos / un ser parecido al sueño // y en el corazón una dicha / parecida a ellos mismos“.<sup>26</sup>

Im Gespräch mit dem Verfasser dieses Beitrags hat Aridjis die Bedeutung jener „besonderen Augenblicke“ für ihn persönlich und für sein Werk bestätigt: „Yo creo que la felicidad humana consiste precisamente en los breves momentos de la vida cotidiana: cuando uno percibe la luz, un amanecer muy bello, el contacto con la naturaleza, una espiritualidad que está allí. Para mí es muy importante la percepción de estos instantes.“<sup>27</sup>

An dieser Stelle kann nicht die gesamte Entwicklung des Epiphanie-Begriffs in der abendländischen Geistesgeschichte nachgezeichnet werden;<sup>28</sup> es sei jedoch zumindest erwähnt, dass altgriechisch „ἐπιφάνεια“ ursprünglich jede Art von plötzlicher Erscheinung meinte. In hellenistischer Zeit (also ab dem 4. Jh. v. Chr.) wurde dieser Begriff dann fast ausschließlich im sakralen Sinne verwendet, wodurch er sich auf das überraschende Auftauchen einer Gottheit bezog: „Epiphanie“ bedeutete somit die Manifestation von etwas Metaphysischem im Bereich des vom Menschen sinnlich Wahrnehmbaren, wobei dieses Ereignis unvorhersehbar und von kurzer Dauer sein musste. Sowohl im Alten als auch im Neuen Testament tauchen bereits Epiphanien auf, nur selten als

Bezeichnung, aber häufig als geschildertes Phänomen; die ab der Mitte des 4. Jh. n. Chr. in der griechischen Kirche belegte Feier des Epiphaniastages am 6. Januar deckt sich in ihrem Symbolgehalt – dem unverhofften Erscheinen einer Gottheit – mit dem der heidnisch-antiken Epiphanie. U.a. über den Neuplatonismus und die christliche Mystik des Mittelalters gelangte das Epiphanie-Konzept dann auf vielfältigen Wegen bis in die Neuzeit, wo es am Ende des 19. Jahrhunderts von dem englischen Kunstkritiker Walter Pater von der Sphäre des Sakralen auf die Ebene des Ästhetischen übertragen wurde.<sup>29</sup> In der Literatur des 20. Jahrhunderts spielte die Epiphanie eine wichtige Rolle insbesondere im Werk von Marcel Proust und James Joyce; ersterer beschrieb in *À la recherche du temps perdu* eine Fülle solcher Augenblicke, meist verknüpft mit dem Phänomen der Erinnerung; letzterer analysierte derartige ‚Momente der Erfüllung‘ u.a. in seinem Roman *Stephen Hero* (einer Vorstufe des späteren *Portrait of the Artist as a Young Man*).<sup>30</sup>



Homero Aridjis 2003 in Murcia,  
wo er an einem Literatur-Festival teilnahm.

Was uns hier aber vor allem interessieren soll, ist die unmittelbare Quelle der Epiphanie bei Homero Aridjis. Einerseits basiert die Häufigkeit dieses Motivs in seiner Lyrik auf einer pantheistisch zu nennenden Verehrung für die Natur (einschließlich des natürlichen Lichts); hinter Aridjis' tatkräftigem Einsatz für den Umweltschutz verbirgt sich eine tief sitzende Form von Gläubigkeit:

„Creo que soy casi un poeta religioso sin religión. [...] Se puede decir que yo crecí con la diosa naturaleza. Desde niño obtuve mi percepción de Dios a través de la naturaleza. De una manera casi pagana, yo veía a Dios en los árboles, en las aves y en el cielo. Los santos de bulto en la iglesia no me decían nada. Para mí, el templo de Dios estaba fuera de la iglesia. Y ahora pienso cada día más que la tierra es un organismo vivo y que hay una inteligencia en la naturaleza que para mí es la presencia de Dios.“<sup>31</sup>

Andererseits dürfte Aridjis hier mit großer Wahrscheinlichkeit dem literarischen Vorbild von Octavio Paz gefolgt sein; der Mentor seiner Anfangsjahre hatte 1956 den Essay-Band *El arco y la lira* veröffentlicht, der einen „La consagración del instante“ betitelten Abschnitt enthielt. Unter dieser Überschrift erörterte Paz zentrale Elemente der lyrischen Epiphanie, darunter die vorübergehende Aufhebung des Zeitkontinuums (oder, gelehrter ausgedrückt, die Umwandlung von „chronos“ in „kairos“)<sup>32</sup>:

„[En el poema] el tiempo cronológico —la palabra común, la circunstancia social o individual— sufre una transformación decisiva: cesa de fluir, deja de ser sucesión, instante que viene después y antes de otros idénticos, y se convierte en comienzo de otra cosa. El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal: en ese aquí y ahora principia algo: un amor, un acto heroico, una visión de la divinidad, un momentáneo asombro ante aquel árbol o ante la frente de Diana, lisa como una muralla pulida. Ese instante está ungido con una luz especial: ha sido consagrado por la poesía, en el sentido mejor de la palabra consagración.“<sup>33</sup>

Paz sprach jedoch nicht nur theoretisch über die Epiphanie, sondern setzte sie vor allem auch in seinen eigenen Gedichten ein. Beispiele hierfür ließen sich in großer Zahl anführen; einige wenige mögen hier genügen. In dem 1948 in Neapel verfassten Gedicht „Himno entre ruinas“ pries Paz das süditalienische Licht des Mittags, das in ihm einen Augenblick zeitenthobenen Glücks voll innerer Harmonie ausgelöst hatte: „Zumba la luz, dardos y alas. / [...] / el instante se cumple en una concordancia amarilla, / ¡oh mediodía, espiga henchida de minutos, / copa de eternidad!“<sup>34</sup> Die Tageszeit des höchsten Sonnenstandes lieferte die Rahmenbedingungen für die Epiphanie auch in dem Gedicht „Mediodía“, das Paz 1955 zusammen mit anderen kurzen Texten unter dem Titel „En Uxmal“ vereinte: „La luz no parpadéa, / el tiempo se vacía de minutos, / se ha detenido un pájaro en el aire.“<sup>35</sup>

Seine Dankesschuld gegenüber Octavio Paz gab Aridjis u.a. dadurch zu erkennen, dass er sein 1975 veröffentlichtes Gedicht „El poema“ – dessen Titel es als poetologisches Manifest ausweist – ausdrücklich diesem widmete. Darin charakterisierte Aridjis den schöpferischen Akt des Dichtens aufgrund seiner schwer greifbaren Flüchtigkeit als eine Art von Epiphanie: „El poema gira sobre la cabeza de un hombre / en círculos ya próximos ya alejados // El hombre al descubrirlo trata de poseerlo / pero el poema desaparece // Con lo que el hombre puede asir / hace el poema // Lo que se le escapa / pertenece a los hombres futuros.“<sup>36</sup>

Bei der Betrachtung von Homero Aridjis' umfangreichem narrativen Werk sollen im Rahmen dieses Beitrags zwei Tendenzen hervorgehoben werden: einerseits die Thematik des – von der Bibel „Apokalypse“ genannten

– Weltuntergangs, was bei Aridjis vor allem motiviert ist durch die Sorge um die von den Menschen verschuldete Zerstörung ihrer eigenen Lebensgrundlagen;<sup>37</sup> andererseits seine Tendenz zur Gegenüberstellung und Vermischung verschiedener kultureller Modelle und Weltanschauungen.<sup>38</sup>

Letzteres ist eine für die ethnische Heterogenität Lateinamerikas typische Konstellation; im Rahmen der Postkolonialismus-Studien wurde diese Problematik vielfach untersucht, u.a. 1990 von Néstor García Canclini in *Culturas híbridas*.<sup>39</sup> Bei Aridjis ist das Interesse an Hybriditätsphänomenen aber auch persönlich bedingt; als Sohn eines griechischen Einwanderers, der eine Mexikanerin geheiratet hatte, fühlte sich Aridjis in seiner Kindheit und Jugend auf merkwürdige Weise selbst wie ein Fremder in seiner Heimat:

„Quizás es por mi condición de mestizo que yo percibía este fenómeno. Como mi padre era griego, siempre se le percibió como un extranjero en mi pueblo. Mi padre había vivido en Turquía y en Asia Menor; los habitantes del pueblo a veces lo llamaban turco o judío o árabe; y como mi padre también había pasado por Bélgica lo llamaban también belga. Había una confusión en la gente del pueblo sobre la nacionalidad de mi padre. Esta misma condición de extranjero me hacía ver lo mexicano con ojos diferentes: no desde dentro, sino desde fuera.“<sup>40</sup>

Das Gefühl, ‚außerhalb‘ der Kultur zu stehen, in der er gerade lebte, hatte Aridjis auch in den 60er Jahren als „latino“ während seiner Aufenthalte in den USA, oder als mexikanischer Botschafter in Europa während der 70er Jahre; diese Erfahrungen sensibilisierten ihn für die Thematik des kulturellen „mestizaje“.

In seinem erstmals 1986 veröffentlichten Roman *El último Adán* finden wir die beiden uns hier interessierenden – und für Aridjis typischen – Themen der Apokalypse und des Kulturkontakts in einer einzigen Fiktion verbunden. Der Autor entwirft hier das in der Zukunft situierte Schreckensbild einer Menschheit nach einer nicht näher benannten ökologischen Katastrophe, wahrscheinlich nach einem Nuklearkrieg. Auf die Tatsache, dass der Mensch seit der Erfindung der Atombombe das erste Geschöpf auf der Erde ist, das seine eigene Gattung völlig vernichten kann, spielt Aridjis mehrfach an: „Nosotros los hombres de este tiempo moriremos dos veces: una como individuos y otra como especie.“<sup>41</sup> Kulturelle Hybridität wird dadurch erzielt, dass Aridjis sich für die Darstellung des Weltuntergangs sowohl eines christlich-europäischen als auch eines aztekisch-mexikanischen Bezugsrahmens bedient. Auf den biblischen Schöpfungsbericht, die *Genesis* (Erstes Buch Mose, 1), spielt Aridjis zu Beginn seines Romans an; er behält zwar charakteristische Formulierungen des Alten Testaments bei, refunktionalisiert jedoch deren Bedeutung (Intertextualitätstheoretiker würden hier von einer Kontrafaktur sprechen):

En el final, el hombre destruyó los cielos y la tierra. Y la tierra quedó sin forma y vacía. Y el Espíritu de la Muerte reinó sobre la superficie de las aguas. [...] Y el último hombre, en el crepúsculo del amanecer del sexto día de destrucción, vio lo que sus semejantes habían hecho, y en medio de la creación lloró.“<sup>42</sup>

Auf die Vorstellungen der mexikanischen Indígenas vom Weltuntergang – die ihrerseits abhängig sind von deren nichteuropäischer Zeitrechnung und Weltanschauung – bezieht sich Aridjis an anderen Stellen seines Romans; in den *Anales de Cuauhtitlán* – mit denen Aridjis sich in essayistischer Form in *Apocalipsis con figuras* beschäftigte – steht geschrieben:

„que el Quinto Sol, la era del sol bajo el cual estamos viviendo, va a acabar por terremotos. [...] El sol al mediodía era personificado por el dios Huitzilopochtli, el “colibri zurdo” o “guerrero resucitado del sur”. [...] Al sol se le ofrecían corazones humanos. [...] La Piedra de Sol o calendario azteca, obra probable del reinado de Ahuizotl (1486 – 1502), tiene el glifo ollin, con la doble connotación de movimiento y terremoto, en el centro, simbolizando el nacimiento y la muerte de nuestra era. [...] El Quinto Sol [...] debe mantenerse vivo con la sangre y el corazón de los seres sacrificados.“<sup>43</sup>

In *El último Adán* findet sich der aztekische Weltuntergangsglauben u.a. in der folgenden Passage:

„Los hijos de Huitzilopochtli [...], vestidos con los atuendos del dios recorren las calles en busca de gentes para sacrificar. En su locura creen que todo tiempo es mediodía y toda carne buena para honrar a su dios que hará salir de nuevo el Sol sobre la tierra. [...] Los tzitzimimes, monstruos del crepúsculo, que estaban programados para venir el día del fin del Quinto Sol, andan devorando a las gentes.“<sup>44</sup>

Entscheidend für die Konstatierung von Hybridität in diesem Roman ist freilich, dass christlich-europäische und aztekisch-mexikanische Weltanschauung nicht etwa unvermittelt nebeneinander stehen, sondern ständig vermischt werden. So vergleicht beispielsweise der Romanprotagonist zwei ihm über den Weg laufende alte Männer, wie er selbst Überlebende der ökologischen Katastrophe, mit „un Cristo sin cruz“ und „un cautivo al que le han quitado la piel en honor de Xipe Totec“.<sup>45</sup> Als der „último Adán“ einem Androiden – also einem menschenförmigen Roboter – begegnet, dessen Artgenossen dazu bestimmt sind, den Platz der vom Aussterben bedrohten Menschheit einzunehmen, erzählt er ihm vom Weltkulturerbe, ohne dabei einen Unterschied zwischen den einzelnen Völkern und Epochen der Menschheit zu machen; den Kulturgütern der mexikanischen Indígenas wird hier der gleiche Wert zugewiesen wie den Schöpfungen der griechischen und römischen Antike, wie der europäischen Malerei und Musik der Neuzeit:

„Acuérdate de la «Muchacha con el turbante» de Vermeer, de «La ronda» de Rembrandt [...]. Acuérdate [...] de las esculturas de Michelangelo y las pinturas de Leonardo; de Giotto, Piero della Francesca y van Eyck; de las vírgenes de Cimabue, del partenón de Atenas y el panteón romano, de los apolos, los cristos y los budas, de las venus y las meninas [...]; de las pirámides de Egipto y el calendario azteca, de las catedrales y los templos de la piedra, el color y la letra; de las construcciones del sonido de Bach, Vivaldi, Mozart y Beethoven; de los frescos en la Quinta del Sordo y las naranjas y manzanas de Cezanne; de la Coatlicue, Nefertiti y las caritas sonrientes.“<sup>46</sup>

Einen durch Umweltverschmutzung verursachten und gemäß einer Vorhersage des aztekischen Kalenders in die Zukunft – in beiden Fällen in das Jahr 2027 – verlegten Weltuntergang schilderte Aridjis auch in den Romanen *La leyenda de los soles* (1993) und *¿En quién piensas cuando haces el amor?* (1996). Eine ganz reale, an den Stätten seiner Kindheit in Contepec, Michoacán beobachtbare Umweltzerstörung beschrieb er dagegen in dem autobiographischen Roman *La montaña de las mariposas* (1999), wo von der Bedrohung der „mariposa monarca“ durch illegale Holzfäller die Rede ist.

Das Thema des Kulturkontakts, der vom gewaltsamen Konflikt bis hin zur Hybridisierung der aufeinander treffenden Ethnien und Weltanschauungen reicht, findet sich in Aridjis' Romanen *1492, Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985), *Memorias del Nuevo Mundo* (1988) und *El señor de los últimos días* (1994). Der letztgenannte und zuletzt erschienene behandelt die historisch früheste Epoche, nämlich die Jahre vor dem Übergang vom ersten zum zweiten Jahrtausend: Die zwei Protagonisten sind im Jahre 961 in Córdoba im Harem des Kalifen Abd al-Rahman III. geborene Zwillingbrüder, die von einer aus dem christlichen León verschleppten Nonne namens Adosinda abstammen, die in ihrer Gefangenschaft den arabischen Namen Ualada annehmen musste. Obwohl die beiden Brüder zunächst annehmen, ihr Vater sei der Besitzer des Harems, also der Kalif, stellt sich später heraus, dass ihr wirklicher Vater ein jüdischer Arzt namens Yehuda ibn Ishaq ist, der ihre christliche Mutter als Moslem verkleidet heimlich im Palast besucht und dafür später mit dem Leben büßen muss. Damit hat der Autor bereits die drei Kulturen abgedeckt, die das Geistesleben Spaniens im Mittelalter bestimmten. Diese ohnehin schon komplizierte Situation der fiktiven – aber durchaus exemplarisch zu nennenden – Familie wird noch dadurch verschärft, dass einer der beiden Söhne Adosindas, der deshalb später Alfonso de León genannte Ich-Erzähler, heimlich christlich erzogen wird. Weil sein Abd Allah de Córdoba genannter Bruder auf traditionell arabische Weise erzogen wird, muss Alfonso de León später auf Seiten des christlichen Heeres gegen ihn kämpfen und ihn dabei trotz aller berechtigten Skrupel sogar töten. Im Hinblick auf die Hybridisierung der Kulturen ist bemerkenswert, dass die beiden feindlichen Brüder bis dahin über viele Jahre

hinweg einander durch eine Art Hassliebe verbunden sind; rein äußerlich betrachtet sind sie sich als Zwillinge ohnehin sehr ähnlich: „Tan indistinguibles éramos uno de otro que confundíamos a nuestros burladores.“<sup>47</sup> Bereits im Kindesalter wird ihnen klar, dass auch die Zugehörigkeit zu einer anderen Religion sie nicht auf Dauer trennen können wird; Abd Allah sagt zu Alfonso: „No quiero nunca separarme de mí, de tí. Ni en esta vida ni en la otra. Si alguien trata de separarnos, si el odio nos separa, nos volveremos a encontrar. Mortalmente estamos unidos.“<sup>48</sup> Am Ende des Romans hängt der Ich-Erzähler nach dem Tod seines Bruders innerlich immer noch an diesem: „No sé si soy Alfonso de León o soy Abd Allah de Córdoba. El hombre fenecido que él fue está vivo en mí. El hombre vivo que soy está muerto en él.“<sup>49</sup> Dies zeigt, dass in *El señor de los últimos días* die Hybridität bereits in der Ausgangssituation des Romans gegeben war; eine künstliche und gewaltsame Trennung der Kulturen wird vom heutigen Standpunkt aus als illusorisch entlarvt.

In *1492, Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* hat der titelgebende Protagonist als „converso“ (d.h. als Christ jüdischer Abstammung) unter dem Treiben der Inquisition zu leiden; er nimmt seinerseits an einem missglückten Anschlag auf den Großinquisitor Torquemada teil. Im Rahmen der vom Autor dieses Romans geschickt orchestrierten Stimmenvielfalt werden zahlreiche Originaldokumente aus der damaligen Zeit zitiert, die von kultureller und religiöser Intoleranz zeugen; im Mund anderer Romanfiguren finden sich dagegen Plädoyers gegen jede Art von Rassismus und gegen die Verfolgung von Andersdenkenden.<sup>50</sup> Für den Autor Aridjis liegt der Bezug zur Eroberung Lateinamerikas und speziell Mexikos auf der Hand: Dieselben christlichen Spanier, welche 1492 die Juden und Moslems aus ihrem Land vertrieben hatten, ermordeten und versklavten wenig später auf dem neuentdeckten Kontinent unter dem Vorwand christlicher Missionierung Millionen unschuldiger Ureinwohner. Diese Aggression gegenüber dem Anderen beruht auf der Unkenntnis der fremden Kultur und der mangelnden Bereitschaft, diese nicht nur zu verstehen, sondern auch in ihrer Verschiedenheit zu akzeptieren; Aridjis zeigt sich hierin beeinflusst durch bestimmte Thesen Tzvetan Todorovs,<sup>51</sup> die ihm nachweislich bekannt waren.<sup>52</sup>

In dem auf der Handlungsebene unmittelbar anknüpfenden Roman *Memorias del Nuevo Mundo* – Juan Cabezón begleitet im Sommer des Jahres 1492 Kolumbus auf dessen Seereise in die ‚Neue Welt‘ – wird aber nicht nur das gewaltsame Aufeinandertreffen von Kulturen gezeigt, sondern auch die Hybridisierung einzelner Angehöriger derselben. Dies gilt zunächst für den Romanprotagonisten, der im Januar 1493 zusammen mit anderen Spaniern auf der Insel Española (für die Ureinwohner: Haiti) zurücklassen wird und dort das Massaker der Siedlung La Navidad überlebt; auf sich allein gestellt, wird er wider

Willen zum magischen Wunderheiler für die Indígenas. Juan Cabezóns synkretistische Behandlungsmethode, die indianische und christliche Elemente vermischt, ist keine Erfindung von Aridjis, sondern wird beschrieben nach dem Vorbild des Alvar Núñez Cabeza de Vaca, der als spanischer Eroberer in Amerika die Sitten der Eingeborenen annahm. Im zweiten Teil von *Memorias del Nuevo Mundo* tritt in den Vordergrund die Figur des fiktiven Conquistadors Gonzalo Dávila, der sich durch besondere Grausamkeit gegenüber den Einheimischen auszeichnet und somit zunächst die radikale Ablehnung des Anderen verkörpert. Trotz seiner anfänglichen Verachtung für die präkolumbianische Kultur kann sich Dávila letztendlich der Aura der aztekischen Religion nicht entziehen; er spottet zwar über die Götterstatuen der Mexikaner, gesteht aber kurz darauf seinen inneren Aufruhr, Indiz der allmählich einsetzenden Hybridisierung: „No sé qué me pasa, pero este país me trastorna, se me mete dentro.“<sup>53</sup> Gonzalo Dávila wird definitiv in den mexikanischen Kulturkreis hineingezogen, als er zusammen mit seinem indianischen Führer Francisco Huehuetl aztekische Grabkammern plündert; dort setzt er sich die goldene Maske von Mictlantecutli, dem Herrscher über das Reich der Toten, auf. In einem magischen Ritus scheint die Maske mit dem Gesicht von Dávila zu verschmelzen, Symbol der vollzogenen Hybridisierung: „Ella se pegó a su cara, se incrustó en su carne.“<sup>54</sup> Das Kind, das Gonzalo mit der Indígena Juana Temotlán zeugt, ist eine Form von „mestizaje“ in der ursprünglichen Bedeutung dieses Wortes. Gegen Ende des Romans, wir befinden uns inzwischen im Winter des Jahres 1559, besucht Juan Cabezón seinen alten Bekannten Gonzalo Dávila, mit dem er dereinst an den Feldzügen des Hernán Cortés teilgenommen hatte; er trifft ihn in präkolumbianischer Verkleidung an, äußeres Zeichen seiner Assimilierung in die mexikanische Kultur. Dávila wird von den Ureinwohnern gezwungen, zunächst die Rolle eines aztekischen Gottes zu spielen und sich später in dieser Rolle sogar opfern zu lassen: ein radikaler Fall von Identifikation mit dem Anderen (im Sinne Todorovs), bei dem der Wechsel der Kultur vom Betroffenen sogar mit dem eigenen Leben bezahlt wird. Der spanische Eroberer, der anfangs durch besonders menschenverachtendes Verhalten gegenüber den Einheimischen aufgefallen war – Zeichen seines Unverständnisses für die fremde Kultur –, ist nunmehr Teil eines mexikanischen Ritus geworden. Juan Cabezón, der vor der Inquisition aus Spanien geflohene „converso“, hat in Mexiko endgültig die Schädlichkeit kultureller und religiöser Schranken zwischen den Menschen erkannt; dies zeigt seine Reaktion auf die Frage nach seinem Stand: „– ¿Sois conquistador, poblador o vagamundo? – Fui conquistador. – ¿Qué sois ahora? – Un hombre.“<sup>55</sup>

Und das Theater von Homero Aridjis? Neben *Moctezuma* (von 1980) und *Espectáculo del año dos mil* (von 1981) wären hier vor allem jene fünf zwischen 1983 und 1986 entstandenen Stücke zu nennen, die von ihm

1989 unter dem Titel *Gran teatro del fin del mundo* zu einem dramatischen Zyklus vereint wurden: *Hombre solo*, *Adiós, mamá Carlota*, *Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo*, *El mundo al revés* und *Él y ella, jinetes blancos* (in der Reihenfolge des ursprünglichen Erscheinens als Einzeldruck).<sup>56</sup> Dass der im Titel des Zyklus erwähnte Weltuntergang wiederum mit Aridjis' Kampf um die Erhaltung der natürlichen Lebensgrundlagen auf der Erde zu tun hat, zeigt der 1989 hinzugefügte Prolog:

„Todo destruido. Si no por la última guerra, por la Guerra, la discordia de siempre. [...] Triunfó la estupidez del actor Hombre y su cólera de fuego sembró de rayos exterminadores los caminos de la tarde donde paseaban prodigios y quimeras. Cenizas iguales fueron para la Muerte animales, plantas y humanos.“<sup>57</sup>

Dieses vom Autor in die Zukunft<sup>58</sup> verlegte Zerstörungs-Szenario, das wir sehr ähnlich bereits in dem Roman *El último Adán* antrafen, und das hier wie dort wahrscheinlich die Folge eines Atomkriegs ist, findet sich in allen Stücken dieser Schaffensphase. In *Hombre solo* führt die Verseuchung von Luft und Boden mit Schwermetallen zu zahlreichen Missbildungen: „Las plantas estaban bañadas de yodo, de hollín y de mercurio; había una gran cantidad de ojos ciegos, de cabezas huecas, de melones sin pulpa y sin semillas, de maderos carcomidos por adentro, de amantes sin genitales y sin labios.“<sup>59</sup> In *El mundo al revés* sehnen sich die wenigen Überlebenden nach der ehemals intakten Natur vor der Katastrophe: „¿Te acuerdas del balido de la oveja, del crascitar del cuervo y del papar del pato? ¿Te acuerdas del bramido del toro frente a la muerte y del arrullo de la paloma bajo el amor?“<sup>60</sup> In *Él y ella, jinetes blancos* sind die Menschen apokalyptische Gestalten mit schweren körperlichen Schäden, darunter „una mujer colorada con un bebé muerto pendiente de una teta seca, un hombre con las costillas visibles y las manos azules“.<sup>61</sup> Die warnende „Moral“ dieses Stücks wie auch des gesamten Zyklus legt der Autor den Hauptgestalten Bernarda Ramírez und Sebastián del Prado in den Mund; erstere kommentiert, diese Schreckensbilder seien „avisos de algo atroz que sucedió o sucederá“, letzterer fügt hinzu, dies zeige nur „lo que el hombre es capaz de producir“.<sup>62</sup>

Daneben stoßen wir in diesen Dramen auch auf die für Aridjis typische Thematik des Kulturkontakts, was hier wie in seinen Romanen von der gewaltsamen Auseinandersetzung bis zur hybridisierenden Verschmelzung reicht; besonders deutlich lässt sich dies an dem Stück *Adiós, mamá Carlota* zeigen. Dessen Protagonisten sind das Herrscherpaar Maximiliano und Carlota;<sup>63</sup> der österreichische Habsburger und die belgische Prinzessin gelangten bekanntlich 1864 mit französischer Hilfe auf den mexikanischen Kaiserthron, von dem sie Benito Juárez 1867 wieder vertrieb. Beide legen eine arrogante Attitüde gegenüber der einheimischen Bevölkerung an den Tag, die im besten Fall paternalistisch ist, in mancherlei Hinsicht aber rassi-

stische Züge trägt: Carlota spricht von „chusma“, Maximiliano von „chingados chincos“. <sup>64</sup> Auch andere Europäer fallen durch ihre Vorurteile gegenüber den Mexikanern auf; beispielsweise der Vicomte de Gabriac hat folgende Meinung über die Nation, auf deren Boden er als Teil der französischen Besatzungsarmee weilt: „Un pueblo de imbéciles, gobernado de ladrones. El robo en él es una segunda naturaleza.“ <sup>65</sup>

Ähnlich wie im Falle des Gonzalo Dávila in *Memoorias del Nuevo Mundo* wird diese anfänglich konfrontative Haltung zwischen den Vertretern verschiedener Kulturen von Aridjis aber am Ende von Adiós, mamá Carlota aufgelöst, um die Künstlichkeit und Schädlichkeit derartiger Barrieren zu zeigen. Auf symbolische Weise, die an Bachtins Theorie vom „grotesken Körper“ erinnert, wird angedeutet, Maximilian sei nach seiner Erschießung Teil des mexikanischen Volkes geworden: „Una mujer del pueblo, con una olla grande de tamales, grita: ¡Tamalitos de chile! ¡Tamalitos de emperador fusilado!“ <sup>66</sup> Die zuvor stets hochmütige Charlotte versöhnt sich nach dem Tod ihres Gatten mit dem mexikanischen Volk, indem sie als Europäerin deren Geisterglauben annimmt: „¿Vendrá un perro por tu alma? Cuentan los indios de estas tierras que los perros se llevan el alma de los fieles difuntos a través de un río sobrenatural.“ <sup>67</sup> Die Hybridisierungsabsicht des Verfassers zeigt sich auch, als gegen Ende des Stückes ein General auftritt, der aus Offizieren der beiden einander bekämpfenden Heere – nämlich der französischen Unterstützer Maximilians und seiner mexikanischen Gegner – zusammengesetzt ist; in der Bühnenanweisung findet sich das entscheidende Stichwort: „El militar es un híbrido del mariscal François Achille Bazaine, general en jefe del ejército intervencionista, y el general Ignacio Zaragoza, jefe del Ejército de Oriente que derrotó a los franceses el 5 de mayo de 1862, pero murió de tifoidea ese mismo año.“ <sup>68</sup>

Diese wenigen Überlegungen müssen als notwendig selektiver Einblick in das umfangreiche literarische Werk von Homero Aridjis genügen; es versteht sich von selbst, dass mehr als vier Jahrzehnte künstlerischer Kreativität in drei Gattungen hier nicht erschöpfend besprochen werden können. <sup>69</sup> Mein Ziel war es, zu einer angemessenen Würdigung dieses hochbegabten und facettenreichen mexikanischen Autors im deutschen Sprachraum beizutragen; bisher wurde er hierzulande noch nicht in dem Maße geschätzt und gelesen, wie es der Qualität seiner Texte entsprechen würde – vielleicht ändert sich dies nun nach seinem 65. Geburtstag.

Der Verfasser dieses Beitrags ist Herausgeber von: „La luz queda en el aire“ – *Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, edición a cargo de Thomas Stauder, Frankfurt a.M.: Vervuert 2005 (Erlanger Lateinamerika-Studien, Band 48).

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Auf Deutsch erschien bisher allerdings nur ein einziges Werk von Aridjis, nämlich der Roman 1492 – *Die Abenteuer des Juan Cabezón von Kastilien* (Zürich: Benziger Verlag 1992). Verglichen mit der Fülle bereits existierender Übertragungen ins Deutsche anderer – nicht selten weniger bedeutender – iberoamerikanischer Autoren besteht hier also durchaus noch ein großer Nachholbedarf.

<sup>2</sup> U.a. 1965 den „Premio Xavier Villaurrutia“ für die Prosagedichte von *Mirándola dormir*; 1988 den internationalen Literaturpreis „Diana-Novadas“ für den Roman *Memorias del Nuevo Mundo*; 1993 in Italien den „Premio Grinzane Cavour“ für 1492, *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* als besten ausländischen Roman jenen Jahres; 1997 in Frankreich den „Prix Roger Caillois“ für sein lyrisches und erzählerisches Werk; 2002 in Serbien den „Goldenen Schlüssel von Smederewo“ für seine Gedichte.

<sup>3</sup> Eine Kopie des von Bogotá aus an die „Members of the Selection Committee for the Nobel Prize in Literature, Swedish Academy“ adressierten Schreibens liegt dem Verfasser dieses Beitrags vor.

<sup>4</sup> Aus: Thomas Stauder, „Un coloquio con Homero Aridjis“, in: „La luz queda en el aire“ – *Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, Frankfurt a.M.: Vervuert 2005, S. 53 – 64, hier S. 53 f.

<sup>5</sup> Aus: „Un coloquio con Homero Aridjis“, a.a.O., hier S. 54.

<sup>6</sup> Hierüber sowie auch über alle anderen Umweltschutz-Erfolge von Aridjis informiert ausführlich der Aufsatz von Dick Russell, „Homero Aridjis y la ecología“, in „La luz queda en el aire“ (a.a.O.), S. 65 – 81.

<sup>7</sup> Aridjis, nach Russell (a.a.O.), S. 69.

<sup>8</sup> Aridjis, nach Russell (a.a.O.), S. 80 f.

<sup>9</sup> Die meisten dieser Informationen stammen von der Website des englischen Verbandes: [www.englishpen.org](http://www.englishpen.org) (abgerufen am 17. 12. 2005).

<sup>10</sup> Gloria Guardia, „Con Homero Aridjis: Presidente del PEN Internacional“, in „La luz queda en el aire“ (a.a.O.), S. 37 – 51.

<sup>11</sup> Diese Aussage von Aridjis wird durch eine Überprüfung der Biographie von Sanín Cano bestätigt: Der 1861 in Rionegro/Antioquia geborene Essayist gelangte im Rahmen einer politischen Karriere 1909 als Beauftragter der kolumbianischen Regierung nach London, wo er bis 1923 lebte; im letztgenannten Jahr gründete er das PEN-Zentrum in seinem Heimatland. (Zu Sanín Cano: Dieter Reichardt [Hrsg.], *Autorenlexikon Lateinamerika*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 413.)

<sup>12</sup> Aridjis, nach Guardia (a.a.O.), S. 42 f.

<sup>13</sup> Aridjis, nach Guardia (a.a.O.), S. 48.

<sup>14</sup> So im Gespräch mit dem Verfasser dieses Beitrags; vgl. Stauder, „Un coloquio con Homero Aridjis“, in „La luz queda en el aire“ (a.a.O.), S. 53.

<sup>15</sup> Guardia (a.a.O.), S. 51.

<sup>16</sup> Hierzu Sergio Mondragon, „La poesía de Aridjis: Ver para crear“, in „La luz queda en el aire“ (a.a.O.), S. 83 – 93.

<sup>17</sup> Aridjis, nach Stauder, „Un coloquio con Homero Aridjis“ (a.a.O.), hier S. 59.

<sup>18</sup> Zum literarischen Verhältnis zwischen Paz und Aridjis, zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden ihrer lyrischen Produktion: Jason Wilson, „Homero Aridjis y la mudez lírica“, in „La luz queda en el aire“ (a.a.O.), S. 95 – 101.

<sup>19</sup> Aridjis, nach Stauder, „Un coloquio con Homero Aridjis“ (a.a.O.), hier S. 64.

<sup>20</sup> „El contrario del Agua es el Fuego, siempre lanzado hacia afuera, ávido de tocar la realidad y siempre llenas de humo las manos rojas: Aridjis. [...] Aridjis ha proclamado la supremacía del amor, y la mujer es su horizonte y su espejismo.“ Aus der Einleitung von Octavio Paz zu *Poesía en movimiento – México, 1915 – 1966*, México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores 2003 (1966), S. 3 – 34, hier S. 26 f.

- <sup>21</sup> Hierzu Cristina Peri Rossi, „Panerotismo en la poesía de Homero Aridjis“, in *„La luz queda en el aire“* (a.a.O.), S. 109 – 113.
- <sup>22</sup> Homero Aridjis, *Antología Poética* [1960 – 1994], México, D.F.: Fondo de Cultura Económica 1994, S. 19 f.
- <sup>23</sup> „Dije si la luz fuera compacta como mi mano / estrecharía su cintura hasta hacerla volar / [...] // haría en la noche un claro de sol para su vuelo / un círculo de imágenes que asciendan / [...] // hallaría en el instante el espacio secreto“, *Antología Poética* (a.a.O.), S. 35 f.; „llega el movimiento / el segundo perpetuo / la presencia“, *Antología Poética* (a.a.O.), S. 43.
- <sup>24</sup> *Antología Poética* (a.a.O.), S. 85.
- <sup>25</sup> *Antología Poética* (a.a.O.), S. 100 f.
- <sup>26</sup> *Antología Poética* (a.a.O.), S. 149.
- <sup>27</sup> Aridjis, nach Stauder, „Un coloquio con Homero Aridjis“ (a.a.O.), hier S. 58.
- <sup>28</sup> Dies wurde bereits auf vorbildliche Weise geleistet von Rainer Zaiser in *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen: Gunter Narr 1995. Eine Zusammenfassung von Zaisers wichtigsten Erkenntnissen findet sich in meiner Einleitung zu *„La luz queda en el aire“* (a.a.O.), S. 22 – 28.
- <sup>29</sup> Pater definierte die Epiphanie als „a kind of profoundly significant and animated instants, [...] exquisite pauses in time, in which, arrested thus, we seem to be spectators of all the fullness of existence, and which are like some consummate extract or quintessence of life.“ Zitiert nach: Wim Tigges, „The Significance of Trivial Things: Towards a Typology of Literary Epiphanies“, in ders. (Hrsg.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam & Atlanta: Rodopi 1999, S. 11 – 35, hier S. 18.
- <sup>30</sup> „By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.“ (James Joyce, *Stephen Hero*, New York: New Directions 1959; S. 211)
- <sup>31</sup> Aridjis, nach Stauder, „Un coloquio con Homero Aridjis“ (a.a.O.), hier S. 58.
- <sup>32</sup> Diese beiden griechischen Begriffe wurden von dem Kritiker Frank Kermode in die Epiphanie-Diskussion eingeführt; vgl. hierzu Ashton Nichols, *The Poetics of Epiphany. Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*, Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press 1987, S. 24.
- <sup>33</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica 1994 (1956), S. 186 f.
- <sup>34</sup> Octavio Paz, *Obra Poética* (1935 – 1988), Barcelona: Seix Barral 1990, S. 234 f.
- <sup>35</sup> Paz, *Obra Poética* (a.a.O.), S. 156.
- <sup>36</sup> Das Gedicht erschien erstmals 1975 in der Sammlung *Quemar las naves*; hier wird es zitiert nach Aridjis' *Antología Poética* (a.a.O.), S. 238 f.
- <sup>37</sup> Vgl. hierzu folgende in dem Sammelband *„La luz queda en el aire“* (a.a.O.) enthaltene Aufsätze: James J. López, „Aridjis milenario: Unidad temática y estética de su obra narrativa“ (S. 147 – 156); Lucía Guerra, „El último Adán: Visión apocalíptica de la ciudad en la narrativa de Homero Aridjis“ (S. 157 – 171); Miguel López, „Pensar la nación mexicana a través del Apocalipsis ecológico en dos novelas distópicas de Homero Aridjis“ (S. 173 – 186).
- <sup>38</sup> Zur Frage, ob diese Polyphonie bei Aridjis auch auf der erzähl-technischen Ebene nachweisbar ist, und ob dies mit der Konzeption der „Nueva Novela Histórica“ zusammenhängt: Rainer Domschke, „Entre la historia y el olvido: Memorias que causan literatura escapando de las letras“, in *„La luz queda en el aire“* (a.a.O.), S. 201 – 216.
- <sup>39</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo 1990.
- <sup>40</sup> Aridjis, nach Stauder, „Un coloquio con Homero Aridjis“ (a.a.O.), hier S. 61.
- <sup>41</sup> Homero Aridjis, *El último Adán*, México, D.F.: Joaquín Mortiz 1986, S. 35.
- <sup>42</sup> Aridjis, *El último Adán* (a.a.O.), S. 9.
- <sup>43</sup> Homero Aridjis, *Apocalipsis con figuras*, México, D.F.: Taurus 1997, S. 257 f.
- <sup>44</sup> Aridjis, *El último Adán* (a.a.O.), S. 78.
- <sup>45</sup> Aridjis, *El último Adán* (a.a.O.), S. 92.
- <sup>46</sup> Aridjis, *El último Adán* (a.a.O.), S. 100 f.
- <sup>47</sup> Homero Aridjis, *El señor de los últimos días. Visiones del año mil*, México, D.F.: Alfaguara 1994, S. 95.
- <sup>48</sup> Aridjis, *El señor de los últimos días* (a.a.O.), S. 100.
- <sup>49</sup> Aridjis, *El señor de los últimos días* (a.a.O.), S. 335.
- <sup>50</sup> Auf diese Weise äußert sich beispielsweise die schöne Jüdin Isabel de la Vega, in die sich Juan Cabezon verliebt hat: „Nadie, aun en palabra, debe calumniar y condenar a otro, del reino, de la religión o de la raza que sea, pues en un abrir y cerrar de ojos podemos vernos de frente con la Divinidad y debemos mostrarle en completa desnudez qué somos, qué pensamos y qué hacemos – dijo ella.“ Homero Aridjis, 1492, *Vida y tiempos de Juan Cabezon de Castilla*, México, D.F.: Diana 1992 (1985), S. 124.
- <sup>51</sup> Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris: Seuil 1982.
- <sup>52</sup> Aridjis zitiert Todorov im Anhang von *Memorias del Nuevo Mundo* unter seinen Quellen.
- <sup>53</sup> Homero Aridjis, *Memorias del Nuevo Mundo*, México, D.F.: Diana 1992 (1988), S. 82.
- <sup>54</sup> Aridjis, *Memorias del Nuevo Mundo* (a.a.O.), S. 137 f.
- <sup>55</sup> Aridjis, *Memorias del Nuevo Mundo* (a.a.O.), S. 379.
- <sup>56</sup> Vgl. hierzu: Catherine Raffi-Bérout, „Reflexiones acerca de *Gran teatro del fin del mundo* de Homero Aridjis“, in *„La luz queda en el aire“* (a.a.O.), S. 257 – 276. Vgl. außerdem: Thomas Stauder, „Adiós, mamá Carlota de Homero Aridjis: Una visión apocalíptica de la historia mexicana“, in Susanne Igler / Roland Spiller (eds.), *Más nuevas del imperio – Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*, Frankfurt a.M.: Vervuert 2001, S. 189 – 208.
- <sup>57</sup> Homero Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica 1994 (1989), S. 118.
- <sup>58</sup> Unter den Stücken des Zyklus bietet einzig *El mundo al revés* eine Datumsangabe; hier spielt die Handlung im Jahr 2000, was zum Zeitpunkt der Niederschrift noch 16 Jahre entfernt in der Zukunft lag.
- <sup>59</sup> Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo* (a.a.O.), S. 223.
- <sup>60</sup> Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo* (a.a.O.), S. 233.
- <sup>61</sup> Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo* (a.a.O.), S. 125.
- <sup>62</sup> Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo* (a.a.O.), S. 125.
- <sup>63</sup> Beide sind zum Zeitpunkt der Handlung bereits verstorben und blicken auf ihr ehemaliges Leben zurück; die Wahl dieser historischen Figuren widerspricht also nicht der Situierung der Rahmenhandlung in der Zukunft.
- <sup>64</sup> Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo* (a.a.O.), S. 158 und 162.
- <sup>65</sup> Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo* (a.a.O.), S. 160.
- <sup>66</sup> Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo* (a.a.O.), S. 180.
- <sup>67</sup> Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo* (a.a.O.), S. 177.
- <sup>68</sup> Aridjis, *Gran teatro del fin del mundo* (a.a.O.), S. 202.
- <sup>69</sup> Auch wenn auf diese Texte hier nicht mehr interpretativ eingegangen werden kann, so seien doch zumindest die Titel seiner beiden jüngsten literarischen Veröffentlichungen erwähnt: 2005 erschien sowohl der Lyrikband *Los poemas solares* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica) als auch der Roman *El hombre que amaba el Sol* (México, D.F.: Alfaguara).