

Dirk Brunke (Bochum)

Der nationalepische Pionier Esteban Echeverría. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des romantischen epischen Gedichts in Hispanoamerika¹

This article concentrates on the Argentine author Esteban Echeverría who is known as the founding father of Romanticism in the River Plate region. The author of this article intends to show that the importance of Echeverría for the development of Argentine national literature goes beyond the spreading of Romanticist aesthetics. Especially his poem *La cautiva* (1837) has been regarded as the national epic poem of Argentina because it represents national landscape and the early days of national history. However, as the classification of this narrative poem as the national epic poem already indicates, Echeverría also contributed to the presence of this prestigious genre at the River Plate region. By investigating Echeverría's less known verse texts – namely the texts which were read by all Romantics but which have been neglected by literary studies so far – this article illustrates that Echeverría gave decisive impulses for the presence of the epic poem at the River Plate.

1. Einleitung

Dieser Artikel beschäftigt sich mit den frühen Versdichtungen des Argentiniers Esteban Echeverría (1805-1851), der als Gründergestalt der (hispanoamerikanischen) Romantik eine zentrale Stellung in der argentinischen Literaturgeschichte einnimmt. Wie die umfangreichen Feierlichkeiten und Publikationen im Umfeld seines 200-jährigen Geburtsjubiläums zeigen, erfreuen sich seine Schriften

¹ Die folgenden Ausführungen sind im Rahmen meiner Dissertation (*Romantische Subjektivität und das Epos am Río de la Plata*) entstanden. Diese ist Teil des DFG geförderten Projekts *Das Epos unter den Bedingungen der Romantik. Transformation und Reflexion einer unmöglichen Gattung*, das unter der Projektleitung von Prof. Dr. Roger Friedlein an der Ruhr-Universität Bochum durchgeführt wird.

bis in die Gegenwart hinein eines großen Interesses.² Von Seiten der Forschung wurden seine (fiktionalen und essayistischen) Schriften bisher vornehmlich auf ihr nation building-Potenzial hin untersucht (bspw. Jing 2010, Mercado 1996). Wie seine zahlreichen narrativen Texte, seine umfangreichen Versdichtungen und das breitenwirksame Epos *La cautiva* (1837) aber zudem erkennen lassen, kommt Echeverría fernab seiner zentralen Funktion für die Herausbildung einer argentinischen Nationalliteratur des Weiteren die bisher nicht näher untersuchte Rolle zu, im Rahmen seiner literar-ästhetischen Programmatik vor allem die Präsenz der Gattung des epischen Gedichts am Río de la Plata erheblich befördert zu haben. Wie ich im Folgenden anhand seiner frühen Texte aufzeigen möchte, nimmt er schließlich die Rolle eines nationalepischen Pioniers ein, da seine epischen Versdichtungen nicht nur die ersten sind, die die nationale Geschichte in epischer Form besingen, sondern sie werden zudem eine große, das gesamte 19. Jahrhundert überspannende Vorbildfunktion übernehmen. Bevor ich auf Echeverría's Texte zu sprechen komme, soll ein kurzer Blick auf die literarhistorischen und kulturellen Ausgangsbedingungen geworfen werden, in denen Echeverría seine Versdichtungen publiziert. Wenngleich er als nationalepischer Pionier gelten kann, schreibt er dennoch nicht in einem 'epischen Vakuum'.

2. Die epischen Ereignisse der Unabhängigkeit und ihre Literarisierung

Wenn Menéndez Pelayo anerkennend feststellte, dass die drei «mejores epopeyas modernas en lengua española fueron escritas en el continente americano» (Menéndez Pelayo in: Carilla 1958: 302), dann bezog er sich damit auf Ercilla y Zúñigas *Araucana* (1568/1578/1589), Diego de Hojedas *Cristiada* (1611) und Bernardo de Balbuena's *Bernardo* (1624), auf jene frühneuzeitlichen Epen also, die in den kulturellen Zentren des spanischen Kolonialreiches entstanden sind

² Eine übersichtliche Bibliographie zur aktuellen Forschung ist jüngst von Julia Buck (2014) zusammengestellt worden.

oder ihre Geschichte zum Thema haben und deren grundlegende Bedeutung für die Geschichte des Epos in Amerika und Spanien unbestreitbar ist. Die vor allem in der Nachfolge der *Araucana* zu verzeichnende reiche Produktion an epischen Gedichten in Spanien und Spanisch-Amerika konnte hingegen im Río de la Plata-Raum und damit abseits der kulturellen Zentren keinen Niederschlag finden. Gründe dafür sieht Beauchesne in «las múltiples destrucciones de Buenos Aires, las tensiones con los indígenas, la falta de riqueza, el hambre y el desconsuelo son todos aspectos que desprestigian el discurso heroico de las grandes hazañas» (Beauchesne 2013: 218). Eine Ausnahme stellt das 1602 in Lissabon gedruckte Epos *La argentina* dar, in dem der Erzdiakon Martín del Barco Centenera die Entdeckung und Besiedelung des südlichen Brasiliens und des Silberflusses besingt. Allerdings erfährt der Text im *Siglo de Oro* wenig Beachtung. Seine Wirkung wird dieses erste und einzige rioplatensische Renaissance-Epos – das in der aktuellen Forschung übrigens vermehrt in den Blick genommen und in den Kanon der Gründungstexte der argentinischen Literatur aufgenommen wird³ – allerdings erst im 19. Jahrhundert entfalten. Vielmehr ist für die geographische Region an der äußersten Peripherie des kolonialen Spanisch-Amerika zu konstatieren, dass sich erste epische Bestrebungen erst im Umfeld des politisch-kulturellen Selbstfindungsprozesses der Unabhängigkeit abzeichnen. Seit der Publikation von Barco Centeneras Epos und bis in die 1810er Jahre gilt also: «preguntar por la epopeya a comienzos del siglo XIX sólo supone un simple recuento apoyado en las divisiones de las Poéticas o preceptivas» (Carilla 1979: XXI). Eine Ausnahmeerscheinung ist dennoch zu nennen: Die Eposparodie *La Malambrunaida, ó La conjuración de las viejas contra las jóvenes. Poema joco-serio. Dividido en 5 cantos* des Uruguayers Francisco Esteban Acuña de Figueroa (1790-1862) gilt als «el trabajo de mayor aliento en el género épico y en la poesía hispano-americana del tiempo clasicista» (zum Felde 1987: 96). Dieses unvollständige Epos verleitete Alberto zum Felde und Carilla dazu, in Figueroa denjenigen Dichter zu

³ Cf. Martín del Barco Centenera (um 1535-1605): *Argentina y conquista del Río de la Plata, con otros acacimientos de los reinos del Perú, Tucumán y estado del Brasil*. Lissabon: Pedro Crasbeek, 1602. Zur aktuelleren Forschung cf. neben Beauchesne (2013) u.a. Emi Beatriz Aragón Barra (1990).

sehen, dessen schriftstellerisches Potential – ganz im Unterschied zu Barco Centenera – am besten dazu geeignet gewesen wäre, zum rioplatensischen Vergil der Neoklassik aufzusteigen. Dennoch stellen sie lakonisch fest: «no apareció en este continente el poeta que se atreviera a resucitar o remozar la epopeya clasicista y sus octavas reales» (Carilla 1979: XXI). Inwiefern eine Eposparodie auf eine mögliche Wiederbelebung des klassizistischen Epos hindeutet, sei dahingestellt. Schließlich ist es nicht Figueroa, sondern den Dichtern der Unabhängigkeitskriege vorbehalten, erste epische Bestrebungen zu schaffen, auf die sich die großen Epiker der Romantik beziehen werden.

Es genügt ein Blick in die ersten Anthologien rioplatensischer Literatur – *La lira argentina* (Ramón Díaz 1824) und *El parnaso oriental* (Luciano Lira 1835) – die als «parnasos fundacionales» (cf. Achugar 1997) den Grundstein für die nationalen Literaturen gelegt haben und jene Texte kompilieren, die in den Jahren der Unabhängigkeitsbestrebungen entstanden. Hierbei ist es wichtig zu erwähnen, dass die Autoren selbst die epochemachenden Ereignisse als ‘episch’ aufgefasst haben, denn «casi no hay día [...] que no sirviera de fecha propiciatoria para algún canto épico» (Blasi Brambilla 1967: 7). Noch Ricardo Rojas wird die Dichtungen der *Lira argentina* als «primera antología de esa epopeya americana» (Rojas zit. in Ansolabehere 2006: 271) bezeichnen. Neben den unzähligen odas, canciones, himnos, loas, marchas, octavas und sonetos mit ihrer kunstvoll-rhetorischen Ausdrucksweise und ihren zahlreichen mythologischen Anspielungen sind es vor allem die cantos épicos, die die Kriegsthematik, das kollektive Schicksal und die nationalen Gründungsakte im Sinne epischer Themen für die Literatur erschließen. Wie die Titel *Rasgo épico descriptivo de la victoria de Maipu*,⁴ *Triunfo argentino, poema heroico*⁵ sowie *La jornada de Maypo*⁶ mit ihren Gattungsbezeichnungen andeuten, orientieren sich sämtliche Dichtungen dieser Zeit noch stark am hohen Ton und Stil des Neoklassizismus und kommen damit neben der inhaltlichen auch auf der sprachlichen Ebene der epischen Gat-

⁴ Anonym in *Lira Argentina* 186 et seqq.

⁵ Vicente López y Planes in *Lira Argentina* 476 et seqq.

⁶ José Agustín Molina in *Lira Argentina* 211 et seqq.

tung relativ nahe. Außerdem weisen viele der Dichtungen intertextuelle Referenzen auf die Epostradition auf; so beginnt beispielsweise *La jornada de Maypo* mit der Formel «las armas de mi patria alegre canto», deren Anspielung auf das klassische Inventar des epischen Proömiums mehr als deutlich ist. Nicht zuletzt zeichnen sich die Texte dadurch aus, dass sie eine «historia, desde el principio hasta el final» (Blasi Brambilla 1967: 13 et seq.) erzählen und damit eine deutliche Neigung zum Epischen aufweisen. Das gilt freilich nicht allein für Argentinien und Uruguay. Als herausragendes hispanoamerikanisches Beispiel für diese episierenden Tendenzen von Versdichtungen ist José Joaquín Olmedos *Canto a Bolívar. La victoria de Junín* (1825/26) zu nennen, der trotz seiner im Vergleich zum klassischen Epos relativen Kürze oftmals als «poema épico» (Laferl 2010: 52) charakterisiert wird.

Ogleich also die unzähligen und teils umfangreichen epischen Gesänge schon ihres Namens nach nicht über die Länge eines Gesangs hinausgehen und damit die ‘epische Breite’ des Epos vermissen lassen, so zeigt sich jedoch auf der Inhalts- und Ausdrucksebene sowie an intertextuellen Verweisen ein deutlicher epischer Anspruch. Die relative Kürze der epischen Versdichtungen ist durch ihren Entstehungs- und Rezeptionskontext beziehungsweise das zugrundeliegende Literaturkonzept zu erklären. Das Literaturkonzept des beginnenden 19. Jahrhunderts begriff den Terminus *literatura* stets als einen «Schreibakt mit pragmatischer, politischer Funktion» (Janik 2008: 26), denn die Literatur ordnete sich in all ihren Formen dem nationalen Zweck unter. In diesem Sinne sind die cantos épicos als patriotische Gebrauchsdichtungen zu verstehen, die einer engen pragmatischen Einbindung unterliegen: In der Mehrzahl beziehen sie sich – auch das verdeutlichen die angeführten Titel aus den Anthologien – auf ein konkretes, zeitlich (mehr oder minder) unmittelbares Ereignis. Die epischen Gesänge der Unabhängigkeitskriege entspringen zwar einem als ‘episch’ angesehenen historischen Moment und orientieren sich (sprachlich und strukturell) an der Gattung des Epos, entbehren aber der epischen Länge, da sie in und für einen bestimmten historischen Moment verfasst wurden. Nicht wenige der kürzeren Dichtungen wurden in Zeitschriften und auf Flugblättern in Umlauf gebracht und

zuallererst verfasst, um auf den Schlachtfeldern, bei Feldzügen oder in Gesellschaft und nicht selten mit Gitarrenbegleitung gesungen zu werden und Nachricht zu geben über die aktuellen Ereignisse, die zur Herausformung der nationalen Identität erheblich beitrugen. Man denke nur an die wegweisende Studie von Benedict Anderson, in der er den lateinamerikanischen Ländern eine Vorreiterrolle in der Entwicklung eines nationalen Bewusstseins zuschreibt und auf die immense Bedeutung der Druckerzeugnisse ('print-communities') im Rahmen des nation building hinweist.⁷ Sicherlich ist es auch der Hektik und Unsicherheit dieser Umbruchzeit zuzuschreiben, dass viele der Autoren nicht die notwendige Ruhe finden, um ihre epischen Entwürfe auszuarbeiten. Erst im Nachhall der *poesía patriótica* – also aus zeitlicher Entfernung zu den Ereignissen – wird es den Autoren der Romantik (Echeverría, Mármol, Hernández) gelingen, den epischen Themen auch eine epische Form zu geben. Da es also im Umfeld der Unabhängigkeitskriege letztlich keinen Vergil gab, der die epischen Ereignisse in die Großform eines Epos goss, bleibt diese Aufgabe den Romantikern überlassen, die schließlich «[e]rst in Verserzählungen, in lyrisch-epischen Rhapsodien oder in geschichtsphilosophischen Großgedichten [...] zur Erfüllung ihres Talents» (Rössner 2000: 181 et seq.) finden. Für die epischen Bestrebungen der Romantiker, die an die *cantos épicos* anschließen und schließlich in der Publikation von Epen münden, nimmt Echeverría die Position eines Wegbereiters ein. Wenngleich er – so möchte ich anhand seiner weniger bekannten Versdichtungen aufzeigen – als nationalepischer Pionier hervortritt, entstehen seine Texte nicht aus einem 'epischen Vakuum' heraus, wie es für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts behauptet wurde. Dies zeigt sich schon allein daran, dass er bewusst an die *cantos épicos* anschließt. Bereits Juan María Gutiérrez – Gründer vater der argentinischen Literaturgeschichtsschreibung und die mit Abstand einflussreichste Person des kulturellen Lebens am Río de la Plata – geht davon aus, dass Echeverría auf seiner Europareise eine Ausgabe der *Lira argentina* mit sich führte, «modelo evidente también de sus composiciones patrióticas» (Ansolabehere 2006: 271).

⁷ Cf. Benedict Anderson 1991, insb. Kapitel IV: „Creole pioneers“.

3. Esteban Echeverría und das Epos

José Esteban Antonio Echeverría (1805-1851) nimmt aus mehreren Gründen eine Vorbildfunktion für die Ependichter der Romantik und die Präsenz des Epos am Río de la Plata ein. Zunächst liegt es auf der Hand, dass er als erster Romantiker Lateinamerikas eine überragende Vorbildfunktion für die gesamte rioplatensische sowie lateinamerikanische Literatur einnimmt. Nach seinem Aufenthalt in Europa (1825-1830), während dessen er nicht nur mit der französischen Romantik in Kontakt trat, sondern auch intensiv die paradigmatischen Texte der deutschen und englischen Romantiker (v.a. Goethe, Eichendorff, Byron, Hugo) studierte, entfaltet sich unter diesem europäischen Einfluss seine romantische Programmatik. Bereits in seiner ersten Versdichtung, *Elvira, o la novia del Plata* (1832), «la obra fundacional del Romanticismo [en América Latina]» (Barcia 2005: 654), werden die typisch romantischen Symbole sowie Handlungs- und Strukturelemente verwendet, die für die Literatur am Río de la Plata eine maßgebliche Beispielfunktion übernehmen sollten: Polymetrie, variables Reimschema, Polystrophik, elegischer Ton, Todes- und Liebesthematik, die Natur als äußeres Abbild der Gefühlslagen der Protagonisten, Lokalkolorit (cf. u.a. Barcia 2004). Da die *Elvira* noch vor Duque de Rivas *El moro expósito* (1833-1834) veröffentlicht wurde, ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass diese umfangreiche Versdichtung der erste spanischsprachige Text überhaupt ist, der sich einer romantischen Programmatik verschrieben hat und somit auch über die Grenzen Argentinien hinaus von Bedeutung ist. Der Gebrauch europäischer Vorbildtexte, aus denen sich auch die oben genannten typisch romantischen Textcharakteristika ableiten lassen und mit denen Echeverría der Romantik am Río de la Plata den Weg öffnete, sorgte nicht nur für Beifall, denn die *Elvira* löste auf Seiten von Vertretern einer neoklassisch geprägten Poetik eine Vielzahl an kritischen Reaktionen aus. So wird Echeverría's Pionierleistung auch darin gesehen, dass die Publikation seines Erstlingswerk zugleich als Startpunkt argentinischer Literaturkritik und somit auch als Diskussion ästhetischer Fragestellungen am Río de la Plata eingeordnet wird. Dies zeigt sich auch daran, dass Echeverría

zugleich der erste Autor am Río de la Plata ist, der als Verfasser literaturtheoretischer Schriften Bekanntheit errang. Zwar legt er mit seinen ästhetischen Essays keine umfassende Literatur-, geschweige denn eine Epostheorie vor, aber dennoch gelingt es ihm, eine fruchtbare und schon zu Lebzeiten rezipierte Definition des Begriffs der nationalen Literatur in Argentinien zu verbreiten, «understanding it to be that literature which reflects native elements in its thematics and serves the purpose of social and political regeneration» (Mercado 1996: 53).⁸ In jedem Falle trägt Echeverría durch seine *Elvira* und durch seine theoretischen Texte erheblich zur Stimulation literar-ästhetischer Fragestellungen bei, bei der immer auch die romantische Hochschätzung des Epos als Nationalbuch mitschwingt.

Dass in diesem Kontext auch das Epos ins Blickfeld rückte, wird schließlich anhand der Publikation des Gedichtbandes *Rimas* (1837) ersichtlich, deren durchschlagender Erfolg das gefeierte Epos *La cautiva* begründet, das als erster Teil der *Rimas* erscheint. Der erste Gesang dieses als «poema épico» (Findenegg 2002: 203) begrüßten Textes schließt an die öffentliche Diskussion von Echeverrias Dichtungen an. Der Eröffnungsgesang hatte bereits vor seiner Veröffentlichung für Aufsehen gesorgt, als er bei einer Lesung des von Marcos Sastre in Buenos Aires gegründeten Salón Literario vorgetragen und stürmisch gefeiert wurde. Am 1. Juli 1837 hatte Juan Maria Gutiérrez in *La Gaceta Mercantil* für denselben Tag die Lesung des ersten Gesangs aus dem bis dahin unveröffentlichten Epos angekündigt. Nur fünf Tage später trug Gutiérrez auf Grund hoher Nachfragen auch den zweiten Gesang vor. Die Mitglieder des politisch-literarischen Zirkels sahen in dem Proömialgesang ihr Anliegen der Begründung einer Nationalliteratur verwirklicht, denn Echeverría realisierte die romantische Forderung nach der *couleur locale* und führte die Pampa als typisch argentinische Landschaftsform in die Literatur ein (cf. u.a. Pagliai 2005: 98 et seq.).

⁸ Echeverrias literaturtheoretische Essays sind im 5. Band der *Obras completas* (1874) erstmals gemeinsam publiziert worden: „Fondo y forma en las obras de imaginación“, „Esencia de la poesía“, „Clasicismo y romanticismo“, „Reflexiones sobre el arte“, „Estilo, lenguaje, ritmo, método expositivo“, „Sobre el arte de la poesía“, „Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales“.

Neben dieser literar-ästhetischen Vorreiterrolle wurde Echeverría ebenso für seine wegweisenden politischen Schriften geschätzt, mit denen er sich, stellvertretend für alle Mitglieder des *Salón Literario*, zusehends auf Konfrontationskurs mit dem föderalistischen Regime von Rosas (1835-1852) begab. Als die politisch-literarische Kommunikationsplattform 1838 schließlich zwangsaufgelöst wurde und ihre unitarisch ausgerichteten Intellektuellen weiteren Repressalien ausgesetzt waren, gründete Echeverría die *Asociación de la Joven Generación Argentina* (später: *Asociación de Mayo*), «un nucleamiento político-cultural destinado a pensar el país y a proponer y ejecutar líneas concretas de acción política para la organización nacional» (ibid.: 100). In der Folge wird die Verschränkung von Politik und Literatur – wie schon in den *cantos épicos* – auch zum grundlegenden Baustein der Romantik am Río de la Plata. Dies wird an den bekanntesten romantischen epischen Gedichten besonders deutlich.

Diese Gemengelage aus Literaturanspruch, thematischer Ausrichtung und nationalliterarischen Bestrebungen ist ein idealtypischer Nährboden für die Gattung des Epos. Obwohl Echeverría sich auf theoretischer Ebene nicht systematisch mit dieser Gattung befasste, so zeugen seine (fiktionalen) Dichtungen zweifellos davon, dass er von den Eposdichtungen und -bestrebungen der europäischen Romantik beeinflusst wurde. Bei einem Blick auf das Œuvre Echeverrias wird sehr schnell deutlich, dass er – abgesehen natürlich von der Lyrik – gerade durch seine Vorliebe für umfangreiche narrative Versdichtungen mit epischer Thematik breitenwirksame Impulse für die Entwicklung narrativer Langgedichte am Río de la Plata gegeben hat, denn «Echeverría ist – wohl stark von Byron beeinflusst – ein Dichter mit ehrgeizigen Entwürfen, die über das Einzelgedicht als situativer Erfahrung hinausdrängen zur dramatischen Verserzählung, zum lyrischen Kleinepos» (Janik 2008: 50).

Wie ich also nun aufzeigen möchte, übte er mit seinen weniger bekannten umfangreichen Versdichtungen auch abseits der bereits genannten (romantischen) Motive auf formaler Ebene großen Einfluss auf die Gattungspräferenzen der rioplatensischen Romantiker aus. Echeverría selbst weist darauf hin, dass der Umfang in der Literatur von Bedeutung ist: «[...]es necesario que la poesía

sea bella, grande, sublime y se manifieste bajo formas colosales» (Echeverría, zitiert in Gutiérrez 1874: XLV). Freilich zeigt sich bei ihm auch die für die Romantik typische Vermengung von Gattungsgrenzen, vor allem die Vermengung von Lyrik und Epik: Echeverría «was the first Argentine poet who on numerous occasions attempted to set up a satisfactory interdependence between lyric-epic motifs» (Mercado 1996: 117).

Neben der bereits erwähnten *Elvira* zeigt sich seine Vorliebe für ausgedehnte Versdichtungen in den vier narrativen Großgedichten, die er während seines montevideaner Exils verfasste: *Avellaneda* (Montevideo 1849), *La insurrección del sud de la provincia de Buenos Aires* (28.01.1849 im *Comercio del Plata*, Montevideo), *La guitarra o primera página de un libro* (15.12.1849 im *Correo de ultramar*, Paris) und schließlich die voluminöse Verserzählung *El ángel caído*, die in Juan María Gutiérrez breitenwirksamer Anthologie *América Poética* (1846-47) als ein Epos mit «ocho cantos y más de cinco mil versos» (zitiert in Arrieta 1958: 106) angekündigt wurde. *El ángel caído*, das letztlich sogar elf Gesänge und nahezu 11.000 Verse umfasst, ist der zweite Teil eines epischen Triptychons, das Echeverrias Anspruch der 'kolossalen' Form widerspiegelt:

El Ángel Caído es la continuación de la Guitarra; pero entre uno y otro poema quedan en blanco algunas paginas de viaje por Europa que no me determino á intercalar en la tercera parte de esta obra por muchas razones. Los principales personajes del Ángel Caído reaparecerán en el Pandemonio. Con este poema daré fin al vasto cuadro épico-dramático en el cual me propongo bosquejar los rasgos característicos de la vida individual y social en el Plata (Echeverría 1870 Bd. II: 7).

El Ángel caído weist starke Anleihen aus der europäisch-romantischen Epostradition auf, die auch die Form des Texts beeinflussten. In Bezug auf die Form des Textes ist hervorzuheben, dass dieses epische Gedicht sich aus «erzählenden, dialogischen, lyrischen und betrachtenden Teilen» (Rauhut 1990: 192) zusammensetzt und somit der von der romantischen Programmatik geforderten Freiheit der Form nahekommt. Diese hybride Textform ist auf die verarbeiteten Intertexte zurückzuführen, denn als bedeutendste Vorbildtexte wurden Byrons romanti-

sches Epos *Don Juan* (1821-24) sowie Esproncedas *El estudiante de Salamanca* (1837-40) bestimmt (Jitrik 1969: 106). Sie zeichnen sich ebenfalls durch ihre Anleihen aus der epischen Tradition aus, welche mit einer romantischen Gattungshybridität verbunden werden. Dieses monumental-epische Großprojekt, das Echeverría als seine bedeutsamste Dichtung ansieht (cf. Batticuore 2006: 19), hat er im Unterschied zur *Insurrección* und zur *Avellaneda* nicht abschließen können. Letzte Dichtungen – Echeverría arbeitete an der *Avellaneda* nicht weniger als zehn Jahre – verarbeiten Episoden der jüngeren Geschichte, nämlich den Kampf der Unitarier gegen das Regime des Föderalisten Rosas. Die *Insurrección del sud* beschreibt die Ereignisse um eine Gruppe von Großgrundbesitzern aus dem Süden der Provinz Buenos Aires (*Libres del sud*), die gegen Rosas konspirieren und deren Erhebung von 1839 – trotz französischer Unterstützung – erfolglos bleibt. Namensgeber des zweiten Gedichts ist der unitarische Gouverneur von Buenos Aires Marco Avellaneda (1813-1841), dessen letzten Lebensjahre und seine Hinrichtung ebenso Gegenstand des Textes werden wie die Schlacht von Faimallá (19. September 1841), in der die Unitarier unter seiner Führung den Truppen Rosas unterliegen und in deren Folge Rosas sein Machtbereich auf das komplette Territorium Argentiniens ausweiten kann.

Die Wahl dieser (mehr oder weniger aktuellen) Ereignisse als Stoff für Epen ist Echeverría ein Anliegen, denn wenn er im Vorwort zur *Insurrección* diesen Text als «Canto consagrado al mas notable y glorioso acontecimiento de la historia Argentina, despues de la revolución de Mayo» (Echeverría 1870 I: 229) bezeichnet, dann wird dadurch die Absicht Echeverrias deutlich, die Ereignisse mittels ihrer Literarisierung und des Verweises auf den Unabhängigkeitskrieg – die Romantiker pflegten einen nostalgischen Blick auf diese Epoche der Kinderstube der Nation – aufzuwerten; schließlich handelt es sich bei beiden historischen Ereignissen um Niederlagen. Im Unterschied zu den epischen Gesängen der Unabhängigkeitskriege wählt Echeverría diese Geschichten des Scheiterns als Thema seiner Dichtungen, «para hacer de la lucha contra el rosismo una gesta casi tan trascendente como Mayo. El modo de lograrlo – y allí reside el poder simbolizador y diferencial cifrado en la palabra poética – es ir más allá de la

historia, es decir, transformar el relato de los hechos en epopeya» (Ansolabehere 2006: 271). Darauf weist bereits der Erzähler der *Insurrección* im letzten Gesang hin:

¡Terrífica, grande, variada epopeya
 La que ellos supieron por sí realizar;
 Jamás pueblo alguno de joven pujanza
 Tan altos ejemplos logró presentar
 Batallas, victorias, desastres pasmosos,
 Hazañas heroicas que anula un revés, [...]

Un día de gloria dieron á la patria,
 Grande como el día que en Mayo lució
 (Gesang III, Abschnitt IX).

Klassischerweise verarbeitet das Epos Ereignisse, die von den glückreichen und kollektiv wirksamen Taten eines vorbildhaften Repräsentanten, also eines Helden, berichten. Zu einem Zeitpunkt (1849), als Rosas Macht noch ungebrochen und eine Rückkehr des Exilanten Echeverría in seine Heimat unmöglich erscheint – letztlich stirbt Echeverría in seinem uruguayischen Exil – ist diese Aufwertung der unglücklichen Geschichte der Föderalisten vielmehr als eine Umdeutung der Funktion des Epos zu werten. Wohingegen die Zeit der erfolgreich durchgeführten Kriege gegen den Kolonialherren Spanien per se episch ist – es handelt sich schließlich um den Gründungsakt der Nation – wird dem Kampf gegen Rosas eine derartige Wertung erst durch seine Literarisierung zum Epos beigemessen.

Ebenso wie *El ángel caído* handelt es sich auch bei diesen beiden Epen um «epopeyas algo heterodoxas» (Ansolabehere 2006: 271), denn auch sie zeichnen sich durch ihre polystrophe und heterometrische Form aus, «donde también hay lugar para el poema dramático, el histórico, el canto lírico, el panfleto político o la discusión filosófica» (id.). Nicht zuletzt legt Echeverría mit den beiden Epen Modelle vor, in denen sich romantische Gefühlslyrik und heroischer Heldengesang in einem narrativen Gesamtwerk vereinigen, «en los que la derrota y el martirio permiten que interioridad lírica y canto heroico convivan» (ibid.: 268).

Zuletzt sei noch Echeverría's Eposvorhaben mit dem Titel *El Peregrinaje de Gualpo* erwähnt, das er während seiner Schiffsreise nach Europa 1825 begann und von dem eine Prosavorlage sowie das auf jener Vorlage basierende versifizierte Proömium und der erste Gesang vorliegen. Da Echeverría hiermit eine Vorlage schafft, die letztlich mit José Mármols romantischem Vorzeigeepos *Cantos del peregrino* (1846/57) auf epische Breite gebracht wird, lohnt ein kurzer Blick auf dieses Eposfragment: Die Prosavorlage wurde 1837 in Buenos Aires in der *Revista del Río de la Plata* veröffentlicht und das (versifizierte) Proömium (*Invocación al Sol*) sowie der Beginn des ersten Gesangs (*Adioses a la Patria*) erstmals gemeinsam im dritten Band der *Obras completas*.⁹ Vielfach wurde angemerkt, dass es sich bei diesem Eposprojekt um die erste amerikanische Adaption der Figur des romantischen Pilgerreisenden handelt, welche zur Veranschaulichung des Exilantentums eingesetzt wird und vor allem durch Lord Byrons breit rezipiertes Epos *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-18) geprägt wurde (cf. Gasquet 2007: 51). An dessen «invocación inicial a las musas, modo de presentación del héroe, despedida de la patria, tono apostrofico» (Amante 2010: 455) werde der Einfluss Byrons besonders deutlich; auch die Figur des mysteriösen, dunkelhäutigen Gualpo, «de presunta ascendencia incaica y constante ánimo melancólico, que viaja al Brasil y arenga allí los negros instándolos a procurar su libertad» (Sola 1968: 66) erinnere an Byron. Wegen dieser Elemente – Freiheitskampf, mysteriöse Herkunft, indigenistische Tendenz und zahlreiche Leserapostrophe – ist die *Peregrinaje de Gualpo* gar als «la síntesis más perfecta para el romanticismo argentino» (Amante 2010: 466) bezeichnet worden. An der Figur des aufständischen Indianers zeige sich die romantische Programmatik der sozialen Unangepasstheit und Rebellion. Die ungewisse Herkunft des indianischen Protagonisten harmoniert mit seiner Vorliebe für die Einsamkeit und die Stille, «para rumiar la culpa que lo provoca un pasado licencioso. Es la figura más extrema del melancólico y hasta podría decirse que la menos estilizada; porque Gualpo no es ilustre, y su pasado resulta incluso un poco oscuro, como su piel» (id.). Es ist ebenso auf intertextuelle Verweise zu Esproncedas Epos *El diablo*

⁹ Esteban Echeverría: „Invocación al sol. Fragmento del 1er canto de un poema titulado Pelegrinaje de Gualpo“. In: Ders. 1871: 220-224.

mundo hingewiesen worden (cf. Agresti 1982). Die Absicht Echeverría, mittels der Exilthematik des heimatlosen Inka und seiner Unangepasstheit einen romantischen Helden zu gestalten, ist nicht nur auf Grund seiner Intertexte offensichtlich. Wie der mit *Invocación al sol* übertitelte erste Gesang erkennen lässt, der an die Tradition der epischen *invocatio* anknüpft, konzipiert Echeverría seinen Text zugleich als ein Epos:

Tú, padre Sol que llenas,
 La inmensa creacion con tu grandeza,
 A quien das vida, fuerza, y fecundizas;
 Tú de América Dios y numen santo
 Que los Incas fervientes adoraron,
 Ven, anima mi canto;
 Inspírame [...]
 Y mi verso elocuente y armonioso
 Sonará en las Antárticas rejiones,
 Y hablará à las naciones
 Del frio septentrion y de occidente
 Con encanto que asombre,
 Y alzarà del olvido, esplendoroso,
 En ecos de la fama que arrebatà,
 El ignorado nombre
 De un hijo de las márgenes del Plata.....
 (Echeverría 1871 Band III: 220f.).

Unter der *invocatio* versteht man die in der Eröffnungstrophe des Epos positionierte traditionelle Anrufung an eine außerhalb des Dichtersubjekts liegende inspirationsgebende Instanz; klassischerweise sind damit die Musen gemeint. Die deutliche Referenz auf dieses strukturgebende Element des Epos ist gepaart mit einer Anpassung dieser epischen Tradition: Im Sinne der romantischen Betonung des Autochthonen ruft der epische Erzähler in der *invocatio* nicht etwa die Musen, sondern die Sonne, die oberste Gottheit der Inka an.

Neben diesen Projekten, in denen sich eine direkte Anlehnung an die Gattung des Epos zeigt, weitet sich Echeverría's Vorliebe für die Versifikation auch dahingehend aus, dass er die traditionellen Gattungsgrenzen nicht nur zwischen Lyrik und Epos, sondern auch zwischen Lyrik und Roman verwischt. Der

Text *Amalia abandonada* von 1831, der eine tragische Liebesgeschichte thematisiert und auf den der Roman *Amalia* (1851) von José Mármol basieren wird – der erste Bestseller am Río de la Plata – trägt den Untertitel „Fragmento de una novela argentina“. Das erste der drei überlieferten Textfragmente ist ein Monolog der Protagonistin, die von ihrem Geliebten erzählt, der sie betrogen und verlassen hat. Nachdem sie im zweiten Teil ihre verlorene Liebe bedauert liegt sie im dritten Teil tot am Strand:

Con la aurora refulgente
 Un cuerpo yerto tendido
 Sobre la arena luciente
 Se vio de blanco vestido.
 Tomad ejemplo, doncellas,
 De esta historieta de amores,
 No vayáis al bosque bellas
 A cojer de amor las flores.
 (Echeverría 1871 Band III: 213)

Obgleich Echeverría dieses Fragment als Roman bezeichnet, bedient er sich dennoch auch hier des Verses. Zudem ist das Metrum innerhalb der einzelnen Abschnitte nahezu ausnahmslos regelmäßig – Teil I: eine 80 Verse umfassende *silva*; Teil 2: 82 *pentasílabos*; Teil III: 40 *octosílabos* – so dass selbst für diesen als „novela“ ausgewiesenen Text eine formale Strukturiertheit gilt, die nicht dem Roman, sondern vielmehr einer formbewussten Versnarrativik entspricht. Allerdings, so zeigt das Textzitat, tendiert Echeverría zu einer lyrischen Ausdrucksweise, die die Narrativität des Textes aufweicht: «Los tres fragmentos que han restado son predominantemente líricos; el plano narrativo está desplazado» (Barcia 2005: 642). Noch deutlicher zeigt sich die Vermengung von Lyrik und Narrativik in seinem „largo poema lírico narrativo“ (ibd.: 654), das den Titel *Rosaura* (1834) trägt und das Pedro Luis Barcia jüngst rekonstruieren konnte. Barcia findet in den *Obras completas* sechs Teile des Gedichts und spricht davon, dass Echeverría damit sogar die Ambition eines «poema extenso» (ibd.: 643) umzusetzen beabsichtigte.

Im vorletzten Fragment (*Invocación*) ist Rosaura tot und ihr Geliebter, der nun als Ich-Erzähler auftritt, ruft sie an, damit sie seinen Gesang inspiriere.

Dass Echeverría ein Verfechter von groß angelegten, narrativen Langgedichten – und eben nicht von Prosatexten – ist, ist außerdem dran abzulesen, dass er seinen letztlich wirkungsmächtigsten Text – die allegorische Erzählung *El matadero* – zu Lebzeiten nicht veröffentlicht hat. Gutiérrez geht sogar davon aus, dass dieser Prosatext von Echeverría ‘nur’ als eine Prosavorlage für *Avellaneda* eingestuft wurde (cf. Ansolabehere 2006). Es war allein die versifizierte Version, die Echeverría wert genug erschien, veröffentlicht zu werden. Diese anscheinend grundlegende Ablehnung von literarischer Prosa äußerte Echeverría zudem in Bezug auf den produktivsten Prosaautor seiner Zeit: In der polemischen Diskussion Sarmientos bemängelt Echeverría zu dessen Publikationstätigkeit, dass dieser keine Gedichte schreibe: «¿Qué cosas ha escrito él que no sean cuentos y novelas [...]? Yo no veo en ellas más que divagaciones fantásticas, descripciones y raudal de cháchara infecunda» (Echeverría zit. in Ansolabehere 2006: 266).

Neben den dargelegten Eposprojekten und -versuchen ist es das breit rezipierte und von der Forschung erschlossene Epos *La cautiva*, das als Echeverrias Meisterwerk bereits seit seiner Publikation die größte Aufmerksamkeit erfuhr. Echeverría beschreibt darin – es umfasst zehn Gesänge und einen abschließenden Versepilg – die Liebes- und Leidensgeschichte von Brian und Maria, einem Ehepaar, das am Rande des von den Europäern besiedelten Territoriums lebt. Die Lektüre des Textes als *foundational fiction* und *national romance* (Doris Sommer) ist – so wird die folgende Darlegung des Inhalts zeigen – naheliegend: Brian ist ein gefeierter Feldherr, der die Siedlungen erfolgreich vor der Barbare der Indianer schützen konnte. Auf Grund dessen ist es vornehmlich der Protagonist Brian, der in Anlehnung an die epische Tradition als epischer Held modelliert wird. Seine Heroizität geht maßgeblich auf seine einzige Kampfsequenz im zweiten Gesang zurück, in der er den ruhmreichsten aller indianischen Anführer (Chañil) besiegen kann. Operé vergleicht diese Kampfsequenz sogar mit der *Araucana*: «El marido es caracterizado en el canto II como héroe épico en una serie de estrofas [...] que insinúan lejanas resonancias de La Araucana» (Operé 2003: 549). Brian und Maria werden allerdings bei einem Indianerüber-

fall gefangen genommen, Brian ist verletzt. Die Stunde Marias ist gekommen: Als die Indianer am Abend nach einem berausenden Fest tief und fest schlafen, kann sie sich und Brian befreien. Sie flüchten ins desierto, wo sie allerhand Widrigkeiten (Hitze, Trockenheit, Durst, Buschbrand, Raubtierangriff) zu überstehen haben; dank Marias übermäßigem Heldenmut können sie sich wacker schlagen, sterben letztlich aber dennoch. Die heldenhaften und aufopferungsbe-reiten Hauptfiguren kämpfen gegen die zwei größten Hemmnisse der Zivilisation – Indianer und unwirtliche Natur – und schaffen mit diesem Akt der Aufopferung für die Nation eine «fundación del cuerpo nacional» (Jing 2010):¹⁰ Im Versepilog beschreibt die Erzählstimme ein Kreuz, das als Erinnerungsort der beiden Liebenden und Märtyrer inmitten der Pampa an der Stelle steht, wo Maria und Brian begraben sind; die Indianer sind vertrieben, das nationale Territorium ist für die Europäer damit erschlossen. Aufgrund dieser episch-heroischen Thematik, seiner Naturbeschreibungen der Pampa und der Darstellung des Gründungsaktes der Nation wurde der Text bereits von Echeverrías Zeitgenossen als das erste national-argentinische Werk überhaupt begrüßt. Seine spürbare Anlehnung an die Epostradition wurde vielfach bescheinigt¹¹ und spiegelt sich schließlich in der Auslegung dieses Gedichts nicht nur als Gründungstext der argentinischen Nationalliteratur, sondern gerade auch als nationales Gründungsepos wider. Es erfüllt in ganz besonderer Weise die romantische Forderung der «creation of myths and heroes as symbols of the nation» (Haberly 1978: 7) und verweist durch seine Struktur zudem auf die prestigeträchtige Tradition des Epos. Der Text ist auf Grund seiner thematischen Ausrichtung also der Anfangspunkt einer genuin argentinischen Literatur und schafft durch seine formale Gestaltung zugleich ein Model für die ihm nachfolgenden Romantiker.

In den narrativen Versdichtungen Echeverrías zeigt sich in jedem Fall – sei es nun bewusst oder architextuell – eine Präsenz des Epos. Diese wird in der Nachfolge Echeverrías das gesamte 19. Jahrhundert durchziehen und schließlich in der Publikation der zwei rioplatensischen Nationalepen münden – José

¹⁰ Jing legt mit ihrem hervorragenden Aufsatz die von Seiten der deutschen Romanistik letzte Analyse von *La cautiva* und *El matadero* vor.

¹¹ Cf. Jitrik (1969: 91) und Operé (2003: 549).

Hernández' argentinisches Gauchoepos *Martín Fierro* (1872/79) und das indianistische Epos *Tabaré* (1888) des Uruguayers José Zorrilla San Martín:

[L]a obsesión por la épica, que desde el romanticismo atravesó todo el siglo XIX europeo, hizo su propio camino en la literatura argentina, animada por el afán de producir, o de encontrar, en medio de acelerados procesos de cambio, una obra que condensara aquellos valores esenciales del genio nacional (Gramuglio 2001: 216).

4. Literarästhetische Auseinandersetzung mit dem Epos

Wie bereits deutlich geworden ist, rückt die Gattung des Epos im 19. Jahrhundert allmählich ins Bewusstsein der rioplatensischen Romantiker. Zunächst ist dies durch die politischen Ereignisse bedingt, die als 'episch' angesehen und auch 'episch' besungen wurden. Sodann, durch die Ausbreitung der romantischen Ästhetik, beschäftigten sich die Romantiker auch fernab der Dichtungen mit dem Epos. Auf die maßgeblich durch Echeverría angeregte literar-ästhetische Diskussion am Río de la Plata habe ich bereits hingewiesen. Wenngleich die *Elvira* – ebenso wie zuvor das Epos *La argentina* von Barco Centenera auf Grund seines minderen literarischen Wertes – zumeist abgekanzelt wurde, so trug sie dennoch zur Verbreitung der romantischen Ästhetik und eben zur Diskussion derselben bei. In diesem Kontext – so ist anhand der weniger bekannten Texte von Echeverría deutlich gemacht worden – rückten die 'kolossalen' Formen und das Epos ins Blickfeld. Schließlich ist einer der Grundbausteine romantischen Gedankengutes die Suche nach den Ursprüngen der Nation. Diese Suche schloss auch die Erschließung des nationalen literarischen Erbes und eben des Nationalepos einer jeden Nation mit ein. So ist es nicht verwunderlich, dass die Romantiker im Rahmen dieser Suche nach den nationalen Ursprüngen – bei der im Übrigen auch die Gaucholiteratur in den Mittelpunkt rückte – auf Barco Centeneras Epos aufmerksam wurden. Das Renaissance-Epos erfreute sich einer einsetzenden Rezeption und positiven Aufwertung. Daran war die breitenwirksame Publikation des Epos

durch Pedro de Angelis¹² von 1836 ebenso maßgeblich beteiligt wie eine Studie des Epos von Juan María Gutiérrez (1873-76).¹³ Gutiérrez hebt in seiner Studie vor allem hervor, dass Barco Centenera als ein Teilnehmer der Expeditionen an den Río de la Plata nur das berichtet, was er auch selbst erlebt oder von den Indianern erzählt bekommen hat; als Beispiel sind indianische Legenden zu nennen. Gutiérrez hebt hervor, dass Barco Centenera damit v.a. im Unterschied zu den cronistas die für die romantische Ästhetik ausschlaggebenden Kriterien der Authentizität und Historizität erfüllt. Auf dieser Basis benutzt Gutiérrez Textstellen von Barco Centenera und stellt sie seinen Texten – wie beispielsweise in den *leyendas guaraní* – als Epigramme voran, um auf die Fundstelle seines (literarischen) Stoffes hinzuweisen (cf. Gutiérrez 1869: 113; 121). Im Falle von *La cautiva* ist zu erwähnen, dass das Motiv der von Indianern gefangenen Christin auf die Episode der Lucía Miranda zurückgeht, die schon Barco Centenera thematisierte. Die Neuausgabe des Renaissance-Epos verdeutlicht demnach auf der einen Seite die teils intensive Beschäftigung der Romantiker mit der Suche nach den nationalen und literarischen Ursprüngen. Auf der anderen Seite griffen die Romantiker aber auch selektiv einzelne Episoden heraus, um diese literarisch neu zu modellieren. Diese Inanspruchnahme des Epos als ‘Fundus’ belegt, dass es den rio-platensischen Romantikern nunmehr darum geht, das vorliegende ‘Rohmaterial’ (indianische Legenden, Kriegsgesänge, Gauchogesang) aufzugreifen und – wie im Falle von *La cautiva* oder auch des *Gaúcho Martín Fierro* – in die Großform des Epos zu gießen: «concebían la poesía primitiva como creación espontánea de los pueblos, u obra de bardos anónimos que, en una lengua inculta pero vigorosa,

¹² Pedro de Angelis Tätigkeit als Herausgeber (*Colección de obras y documentos relativos à la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata. Ilustrados con notas y disertaciones*. Buenos Aires: Imprenta del estado, 1836-1837) umfasst 70 Texte, von denen 57 zum ersten Mal überhaupt in den Druck gelangten und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden; er steht damit an der Spitze des aufkeimenden Interesses für die nationale Vergangenheit. De Angelis hatte eines der wenigen vollständigen Manuskripte von *La Argentina* in seinem Privatbesitz (cf. Josefina Emilia Sabor 1995: insb. 308).

¹³ Juan María Gutiérrez’ Studie, die erstmals in den Bänden VI und VII (1873) sowie XII (1876) der *Revista del Río de la Plata* publiziert wurde, verdeutlicht das anhaltende Interesse an diesem Epos (cf. Gutiérrez 2006).

improvisaban cantos guerreros heroicos que habrían de constituir más tarde la materia de los grandes poemas épicos» (Sánchez Reulet 1961: 295).

Auf Basis dieser Erkenntnisse ist davon auszugehen, dass die rioplatensischen Romantiker ein positives Konzept der epischen Gattung hatten. In dem schon angeführten Textzitat Echeverría über sein Eposprojekt *El pandemonio* wird noch einmal deutlich, dass er mit seinem Epos eine spezifische Verbindung von individuellem Erlebnis und Kollektivität anstrebte:

Con este poema daré fin al vasto cuadro épico-dramático en el cual me propongo bosquejar los rasgos característicos de la vida individual y social en el Plata (Echeverría 1870 Bd. II: 7).

Diese spezifische Verbindung von Individualität und Kollektivität schließt auf der einen Seite stark an die Epostradition an – das Epos als Ausdruck der Seele des Volkes und damit der Kollektivität – zum anderen aber auch an die im 19. Jahrhundert vorherrschende Definition der Lyrik. Diese sieht vor, dass sich das in der Lyrik ausdrückende Subjekt nicht darin erschöpft, das individuelle Einzelne als singular darzustellen, sondern dass die Ich-Aussprache immer zu einer Verallgemeinerbarkeit der Aussage strebt (cf. Horn 1995: 300). Diese Verbindung von Subjektivität und Kollektivität im Epos wurde in dieser Studie schon bei *Avellaneda* und der *Insurrección* angesprochen, mischen sich doch auch hier lyrische Anteile mit epischen Passagen.

Von einem romantischen Standpunkt aus ist in dieser Gattungshybridität kein Widerspruch zu sehen, wenngleich auch die Tradition des Epos anklingt. Die Aufgabe des romantischen Schriftstellers – so Echeverría in erkennbarer Anlehnung an die europäische Romantik und die Konzeption des Genies – bestehe nicht darin, Regelpoetiken zu befolgen, sondern die richtige Form erst noch zu modellieren: «[...]se trata de encontrar ideas y con ellas imágenes, así como las formas literarias para expresarlas, formas que no estarán atadas a las estructuras de un género determinado sino que deben responder al estilo personal, original y espontáneo que le imprime un genio creador» (Batticuore 2006: 27). Abschlie-

ßend sei noch erwähnt, dass die rioplatensischen Romantiker sicherlich auch von Andrés Bello beeinflusst waren. Bello veröffentlichte 1841 eine Studie zur *Araucana* und eine weitere zum *Cid*; zudem beschäftigte er sich auch theoretisch mit dem Epos (cf. Nerlich 1964: v.a. 181 et seqq.). Bello plante ein groß angelegtes Epos mit dem Titel *La América*, dem er die programmatische *silva Alocución a la poesía* und die *Agricultura en la zona torrida* voranstellte und in der er eine die amerikanische Natur und Gesellschaft thematisierende Literatur fordert. Zwischen dem Neoklassiker Bello und den rioplatensischen Romantikern zeigt sich eine Parallele in der Konzeption des Epos, lässt doch Bello in seinem unvollständig gebliebenen Epos nicht nur die Stimme eines Exilanten zu Wort kommen (wie auch Echeverría in *Gualpo*), sondern Bello «se inclinaba [...] a establecer una conexión entre poesía épica y nacionalidad» (Poblete 2013: 115).

5. Schlussbemerkung

Die Bedeutung Echeverrias für die Entwicklung einer nationalen Literatur am Río de la Plata bleibt nicht auf seine allgemeine Funktion als Importeur einer romantischen Ästhetik beschränkt, sondern gerade seine (romantische) Neigung zu umfassenden narrativen Versichtungen machen ihn zu einem nationalepischen Pionier, dessen Kulminationspunkt das immens rezipierte Epos *La cautiva* markiert. Die erzählenden Langgedichte mit kollektiver und heroischer Thematik, die Echeverría verfasst oder geplant und nur teils ausgeführt hat, zeugen mit ihren Anlehnungen an die epische Gattung von einer bisher nicht konstatierten Präsenz des Epos am Río de la Plata in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Gattung des kollektiv wirksamen Heldengedichts gewinnt durch Echeverría am Río de la Plata großen Aufwind. Sowohl in Bezug auf den Inhalt als auch auf die formale Gestaltung der Texte ist zu erwähnen, dass sich bereits bei dem Gründervater der Romantik – ganz zu schweigen bei den ihm nachfolgenden Autoren mit epischen Ambitionen – die romantische Abkehr von Regelpoetiken in den (formalen) Modifikationen der traditionsgesättigten Gattung des Epos zeigen. Wenngleich

eine breite theoretische Diskussion weder bei Echeverría noch bei anderen Romantikern vollzogen wird, so ist das Epos dennoch architextuell weiterhin präsent.

Die Romantiker der zweiten Generation auf beiden Seiten des Río de la Plata bauen ihre epischen Gedichte auf Echeverrías Pioniertexte auf und gehen – im Vergleich zu Echeverría – bewusster mit dem epischen Erbe um: Der Uruguayer Magariños Cervantes beginnt sein historisches Epos *Celiar, leyenda americana* (1852) – Schauplatz ist die Kolonialgesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts – mit einer ausgiebigen invocatio; José Mármol greift Echeverrías Figur des Exilanten auf und schafft mit seinen *Cantos del peregrino* (1846/57) ein Paradebeispiel des romantischen Epos. Das leitende Thema der Erzählstimme ist ein nostalgischer Blick auf die Kinderstube der nationalen Vergangenheit (Unabhängigkeitskriege) und schließlich wird die bei Echeverría vorgezeichnete Gattungshybridität aus Epos und Lyrik in Mármols Pilgerepos programmatisch gesetzt; José Hernández kreiert mit dem *Martín Fierro* (1872/79) das bis in die Gegenwart hinein unangefochtene Nationalepos der Argentinier. Schließlich greift neben Hernández auch José Zorrilla de San Martín die Episode der *cautiva* auf und besingt das Scheitern der Vermengung der Europäer und Indianer in seinem indianistischen Epos *Tabaré* (1888). Allen genannten epischen Gedichten ist gemein, was Echeverría schon in der *Insurrección* und in der *Avellaneda* angekündigt hat: Es handelt sich nicht um Epen, die einen glorreichen Helden der kollektiven Vergangenheit besingen, sondern sie greifen Geschichten des Scheiterns heraus.

Bibliographie

- Achugar, Hugo. 1997. «Parnasos fundacionales. Letra, nación y Estado en el siglo XIX». In: *Revista Iberoamericana*. Vol. 63, N°178-179, 13-31.
- Agresti, Mabel Susana. 1982. «Releyendo los Cantos del peregrino de José Mármol». In: *Revista de Literaturas Modernas*. Vol. 15, 127-139.
- Amante, Adriana. 2010. *Poéticas y políticos del destierro. Argentinos en el Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Ansolabehere, Pablo. 2006. «Preciso es que haya mártires. Los poemas de la derrota heroica». In: Alejandra Laera, Martín Kohan (ed.): *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Viterbo, 265-286.
- Aragón Barra, Emi Beatriz. 1990. *La Argentina. Nueva visión de un poema*. Buenos Aires: Plus ultra.
- Arrieta, Rafael Alberto. 1958. «Esteban Echeverría y el Romanticismo en el Plata». In: Ders. (ed.): *Historia de la literatura argentina. Tomo II. Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata. Las letras en el destierro*. Buenos Aires: Peuser, 17-114.
- Barcia, Pedro Luis. 2004. «Los aportes de Echeverría a la literatura argentina». In: Pedro Luis Barcia, Félix Weinberg (ed.): *Homenaje a Esteban Echeverría 1805-1851*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras y Academia Nacional de la Historia, 7-19.
- , 2005. «Las obras ignoradas de Echeverría». In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Vol. 70, N° 281-282, 635-655.
- Barco Centenera, Martín del. 1602. *Argentina y conquista del Río de la Plata, con otros acaecimientos de los reinos del Perú, Tucumán y estado del Brasil*. Lissabon: Pedro Crasbeek.

- Batticuore, Graciela. 2006. «La formación del autor. Apuestas, retos y competencias». In: Alejandra Laera, Martín Kohan (edd.): *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Viterbo, 15-41.
- Beauchesne, Kim. 2013. «La glorificación de la periferia del Nuevo Mundo: representaciones de Cabeza de Vaca en La Argentina (1602) de Martín del Barco Centenera y otros textos fundacionales del Río de la Plata». In: Rodrigo Cacho Casal, Anne Holloway (ed.) *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: Centros y periferias*. Woodbridge: Tamesis, 217-232.
- Blasi Brambilla, Alberto (ed.). 1967. *Antología de la poesía hispanoamericana: La independencia*. Buenos Aires: Huemul.
- Buck, Julia. 2014. *Bibliografía selecta: Esteban Echeverría*. Berlin: IAI.
- Carilla, Emilio. 1958. *El romanticismo en la América Latina*. Madrid: Gredos.
- . 1979. *Poesía de la independencia*. Caracas: Ayacucho.
- Díaz, Ramon (ed.). 1824. *La lira argentina, ó coleccion de las piezas poéticas, dadas a la luz en Buenos-Ayres durante la Guerra de su independencia*. Buenos Aires.
- Echeverría, Esteban. 1870. *Obras completas*. Ed. Juan María Gutiérrez. Band I: Poemas varios. Buenos Aires: Mayo.
- . 1870. *Obras completas*. Ed. Juan María Gutiérrez. Band II: El Ángel caído. Buenos Aires: Mayo.
- . 1871. *Obras completas*. Ed. Juan María Gutiérrez. Band III: Poesías varias. Buenos Aires: Mayo.
- . 1874. *Obras completas*. Ed. Juan María Gutiérrez. Band V: Escritos en prosa. Buenos Aires: Mayo.
- Findenegg, Eva. 2002. «¿El gaucho malo o el gaucho bueno? La novela histórica Caramurú por Alejandro Magariños Cervantes». In: Barbara Buchenau, Annette Paatz (edd.): *Do the Americas have a common literary history?* Frankfurt a.M.: Peter Lang, 201-228.

- Gasquet, Axel. 2007. *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gramuglio, María Teresa. 2001. «De Los Raros a La guerra Gaucha. La cuestión de la epopeya nacional en la literatura argentina alrededor de fin de siglo». In: *Fines de siglo y modernidad. Congreso Internacional Buenos Aires – La Plata Agosto de 1996*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 215-219.
- Gutiérrez, Juan María. 1869. *Poesías*. Buenos Aires: Mayo.
- , 1874. «Noticias biográficas sobre don Esteban Echeverría». In: Esteban Echeverría: *Obras completas*. Ed. von Juan María Gutiérrez. Band V: *Escritos en prosa*. Buenos Aires: Casavalle, I-CLII.
- , 2006. «Estudio sobre La Argentina y conquista del Río de la Plata y sobre su autor don Martín del Barco Centenera». In: Ders.: *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos*. Caracas: Ayacucho, 21-43.
- Haberly, David. 1978. «Captives and infidels: the figure of the Cautiva in Argentine Literature». In: *The American Hispanist* Vol. IV, Nº 12, 7-17.
- Horn, Eva. 1995. «Subjektivität in der Lyrik: Erlebnis und Dichtung, lyrisches Ich». In: Miltos Pechlivanos (Ed.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 299-310.
- Janik, Dieter. 2008. *Hispano-amerikanische Literaturen. Von der Unabhängigkeit bis zu den Avantgarden (1810-1930)*. Tübingen: Francke.
- Jing, Xuan. 2010. «Sacrificio sublime, sacrificio obscuro. La fundación del cuerpo nacional en La Cautiva y El Matadero de Esteban Echeverría». In: Robert Folger, Stephan Leopold (edd.): *Escribiendo la Independencia. Perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*. Frankfurt: Vervuert, 97-124.

- Jitrik, Noé. 1969. «Aproximación a Echeverría y su tiempo». In: Ders.: *El Matadero et La Cautiva de Esteban Echeverría suivi de trois essais de Noé Jitrik*. Paris: Annales littéraires de l'Université de Besançon, 77-115.
- Laferl, Christopher. 2010. «La homogeneización discursiva de la nación en la época de la Independencia: Bolívar – Olmedo – Bello». In: Stephan Leopold, Robert Folger (edd.): *Escribiendo la Independencia. Perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*. Frankfurt: Vervuert, 45-62.
- Lira, Luciano (ed.). 1835. *El Parnaso Oriental, ó Guirnalda Poética de la República Uruguaya*. Montevideo: Imprenta oriental.
- Mercado, Juan Carlos. 1996. *Building a nation: the case of Esteban Echeverría*. New York: University Press of America.
- Nerlich, Michael. 1964. *Untersuchungen zur Theorie des klassizistischen Epos in Spanien (1700-1850)*. Genf: Droz.
- Operé, Fernando. 2003. «La Cautiva de Echeverría: el trágico señuelo de la frontera». In: *Bulletin of Spanish Studies* Vol. LXXX, N° 5, 545-554.
- Pagliai, Lucila. 2005. *Manual de literatura argentina (1830-1930)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Poblete, Juan. 2013. «Andrés Bello y la lectura: prácticas autoriales y lectoras en el espacio público americano». In: Katja Carrillo Zeiter, Monika Wehrheim (edd.): *Literatura de la independencia, independencia de la literatura*. Frankfurt: Vervuert, 107-134.
- Rauhut, Franz. 1990. «Romantisch wird er ein argentinischer Patriot. Esteban Echeverría: El angel caído». In: Ders. (ed.): *1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von Anbeginn bis ins 20. Jahrhundert*. Konstanz: Rauhut, 192-195.
- Rössner, Michael (ed.). 2000. *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Metzler.

- Sabor, Josefina Emilia. 1995. *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina. Ensayo bio-bibliográfico*. Buenos Aires: Solar.
- Sánchez Reulet, Aníbal. 1961. «La poesía gauchesca como fenómeno literario». In: *Revista Iberoamericana* Vol. 26, 281-299.
- Sola, Graciela de. 1968. «Los Cantos del Peregrino de José Mármol». In: *Comentario*. Vol. 60, 64-71.
- Sommer, Doris: «Foundational Fictions. When History Was Romance in Latin America». In: *Salmagundi* Vol. 1 82/83 (1989), 111-141.
- Zum Felde, Alberto. 1987. *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su literatura. Del coloniaje al romanticismo*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo.