

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

3 | 2019

Beziehungsweise(n)

Vom Schreien und Schreiben einer Nation. Mündlichkeit,
Schriftlichkeit und Affekte in Esteban Echeverría's *La cautiva*

David Klein

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2019, 3

pp. 92-108

ISSN: 2627-3446



DOI

<https://doi.org/10.15460/apropos.3.1464>

Zitierweise

Klein, David. 2019. „Schrei und Schrift – Affekte und Nationen in Esteban Echeverría's *La cautiva* und Jorge Isaacs *María*“, *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 3, 92-108. doi: 10.15460/apropos.3.1464

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons

Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



David Klein

Vom Schreien und Schreiben einer Nation

Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Affekte

in Esteban Echeverría *La cautiva*

David Klein

ist wissenschaftlicher Assistent für spanische und französische Kultur-, Literatur- und Medienwissenschaft am Institut für Romanistik der Ludwig-Maximilians-Universität München.

David.Klein@romanistik.uni-muenchen.de

Keywords

nation-building – Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Affekt – Argentinien

Einleitung

Von dem Soziologen Talcott Parsons stammt die Überlegung, dass Emotionen und Affekte¹ soziale Instrumente sind, die immer dann greifen, wenn für stabil geglaubte Werte und Weltbilder ins Wanken geraten (cf. Parsons & Platt 1974, 318). Besonders heftig gefühlt wird dann, wenn das, was bislang für unhintergebar richtig galt, in seinen Grundfesten erschüttert wird. Wenn das für wahr Geglaubte nicht mehr akzeptiert wird und merklich an Plausibilität verliert, gerät der Körper in Wallung und die Rede lädt sich mit Pathos auf. In dieser Blickrichtung sind Affekte und Emotionen zum einen Gradmesser für Stabilität und Instabilität von Werten und Weltbildern, und zum anderen sind sie Instrumente, um Werte und Weltbilder vor der Kontingenz oder dem ‚Auch-anders-möglich-sein‘ zu bewahren. Sie helfen dabei, die Beziehungen von Subjekten zu einem sozialen Imaginären zu konstituieren und zu stabilisieren. Möglicherweise zeigt das vermehrte Vorkommen affektgeladener Rede sogar an, wenn diese Beziehung in die Krise geraten ist.

¹ Vor dem Hintergrund der emotionssoziologischen These, die hier zur Untersuchung von *La cautiva* herangezogen werden soll, benutze ich die Begriffe ‚Affekt‘ und ‚Emotion‘ in Anlehnung an Hartmut Rosa. Dieser unterscheidet den „Af ← fekt“ als eine „emotionale Bewegung“, die einem Subjekt von Seiten der Welt zukommt (von lat. *adfacere*), von der E → motion als emotionaler Bewegung, die ein Subjekt der Welt entgegenbringt (von lat. *emovere*) (Rosa 2016, 279). Zur historischen Semantik des Begriffspaares cf. von Koppenfels & Zumbusch 2016.

Der Philosoph Brian Massumi hat diesen Gedanken weiterentwickelt. Er unterstreicht die Tatsache, dass Affekte und affektbetonte Rede dazu eingesetzt werden, um Weltbilder nicht allein zu bewahren, sondern auch zu schaffen. Am Beispiel der Rechtfertigungen der Irak-Invasion durch die US-amerikanischen Truppen im Frühjahr 2003 zeigt er, wie zukünftige politische Bedrohungsszenarien dank ihrer hohen emotionalen Komponente dazu geeignet sind, um Handlungsimpulse für die Gegenwart als alternativlos darzustellen. Tatsachen, deren Existenz sich Gefühlen und gefühlsbetonter Rede verdanken, nennt Massumi *affective facts* und bringt deren Eigenschaft auf die Formel: "What is not actually real can be *felt* into being." (Massumi 2010, Pos. 754-755, eig. Hervorh.) Affektbetonte Rede teilt somit eine zentrale und durchaus seltsame Eigenschaft mit fiktionaler Literatur: beide Äußerungsmodi sind in der Lage, etwas ins Sein zu rufen, das es so nicht gibt. Beide wirken reifizierend.

Vor dem Hintergrund dieser Gemeinsamkeit, möchte sich der vorliegende Beitrag mit einem Stück Literatur auseinandersetzen, das durchaus mit der Intention geschrieben wurde, *affective facts* zu schaffen. Die Rede ist von Esteban Echeverría *La cautiva* (Argentinien, 1837). Das Langgedicht gehört zum Kanon derjenigen Texte, für die Doris Sommer den Begriff der *foundational fictions* eingeführt hat (cf. Sommer 1991). Gemeint sind literarische Werke – vorwiegend Romane – die die lateinamerikanischen Unabhängigkeitsbestrebungen des 19. Jahrhunderts und die sich daran anschließenden nationalen Identitätsfindungen thematisieren, inszenieren und propagieren. Nicht von ungefähr stammen viele der *foundational fictions* von Autor*innen, die seinerzeit mit politischen, juristischen oder militärischen Aufgaben und Ämtern betraut waren und die jungen lateinamerikanischen Nationen an vorderster Front mitgestaltet haben. Die kulturelle Funktion der Texte liegt somit zu einem hohen Anteil in der Formulierung nationaler Gründungsmythen im Sinne fundierender Erzählungen.²

Im Unterschied aber zu solchen mythischen Erzählungen, die ihr Geschehen in einer von der Gegenwart entkoppelten Urzeit situieren, formulieren die lateinamerikanischen *foundational fictions* größtenteils zukunftsgerichtete und ideale Geschichtsverläufe, in denen die neu imaginierten Nationen als begehrenswert und als Lösung eines Problems dargestellt werden (Sommer 1989). Ähnlich der zukünftigen Bedrohungsszenarien, von denen Brian Massumi spricht, rufen sie eine politische Situation und einen Wertekanon ins Sein, die es so noch nicht gibt. Sie bedienen sich hierbei in auffälliger Weise einer Sprache, die sämtliche Register emotionaler Färbungen umfasst. Während Romane wie beispielsweise *María* (1867) von Jorge Isaacs oder *Saab* (1841) von Gertrudis Gómez de Avellaneda dem gesamten Figurenensemble, einschließlich der Afro-kolumbianischen bzw. Afro-kubanischen Sklaven, ein geradezu sentimentales Gefühlsgewand zuschreiben, setzt *La cautiva* auf eine Sprache der Gewalt sowie das, was Homi Bhabba *othering* genannt hat (Bhabba 1994, 66). Gemeint ist eine diskursive Strategie, die den Kolonisierten nahezu ausschließlich durch solche Eigenschaften charakterisiert, die ihn eindeutig vom Kolonialherren unterscheiden.

² Es sind dies Erzählungen, in denen Geschichtsbewusstsein und Herrschaft in enger Allianz zueinanderstehen. Cf. Assmann 2007.

Der Ureinwohner wird zumeist geringschätzig betrachtet und lächerlich gemacht. Er erscheint dabei jedoch häufig als Objekt des Begehrens. Während eine Geringschätzung für die Bewohner der Pampa in *La cautiva* deutlich zum Ausdruck kommt, bleibt ein auf sie gerichtetes Begehren hingegen aus. Die Ureinwohner sind hier in der Tat das radikal Andere, und Echeverría inszeniert die allegorische Gründung der Nation als Kampf, Landnahme und Blutopfer.³

Im Kern geht es, wie bei vielen der *foundational fictions*, um die Überwindung eines grundlegenden Hindernisses, das der zu errichtenden Nation noch im Weg steht. Im Zentrum der hier angestellten Überlegungen soll nun die Tatsache stehen, dass diese Überwindung von einer konnotativen Semantik von sprachlicher Medialität begleitet wird. Diese beschreitet ihrerseits einen eigenen Parcours, der im Bedeutungsfeld primitiver mündlicher Rede sowie des ‚Schreiens‘ ansetzt und bei einer Metaphorik der Schrift oder des Schreibens zum Erliegen kommt. Genauer formuliert: Semantisch-konnotativ häufen sich über den gesamten Textverlauf hinweg thematische Hinweise auf die Akustik von Sprache und auf Mündlichkeit. Diese werden im Zuge des Überlebenskampfes der beiden Hauptfiguren nach und nach überführt in eine dominante Semantik der geschriebenen Sprache, in denen Schrift und ihre Sichtbarkeit leitmotivisch werden.

Die hier angestellten Überlegungen zu *La cautiva* wollen diesen Vorgang detailliert nachzeichnen. Ziel ist es zu zeigen, dass der Text mit Mitteln affektgeladener und emphatischer Rede einen Wertekanon für die imaginierte Nation formuliert, der im Kern affektfeindlich ist. Obgleich sich *La cautiva* als Gründungstext einer Nation inszeniert und vordergründig an das Gefühl appelliert, so zollt er doch konnotativ einer Schriftlichkeit Tribut, die für Ordnung und Gesetz einzustehen in der Lage ist und somit Fundament einer anvisierten Nation werden kann. Die hier postulierte Abkehr des Textes von Pathos und Affekt ist in der Tat kontraintuitiv und erklärungsbedürftig: Dies nicht nur aus dem Grund, da *La cautiva* gemeinhin der argentinischen Romantik zugerechnet wird, sondern auch, da der Text eine Liebesgeschichte erzählt. Diese – so die Überlegung – stellt jedoch nur eine weitere und letzte Station im Gestus des Überwindens von Affekten dar.

Die Argumentation, die im Folgenden entfaltet werden soll, ist in vier Teilbereiche gegliedert. Einer kurzen Skizze von Textstruktur, Perspektivsteuerung und Metrik folgt die Beschreibung und Funktionalisierung der Pampa im semantischen Gefüge des Textes. Hierauf schließen die Charakterisierung der Indios sowie eine Analyse der Umkodierung an, die der semantische Raum der Pampa mit dem Eindringen der Ureinwohner erfährt. In einem letzten Schritt geht es um die figuralen Charakterisierungen und den Liebestod der beiden Hauptfiguren. Hier soll gefragt werden, welche Funktion diesem angesichts der unterschiedlichen Figurenkonzeptionen beizumessen ist. Es wird sich zeigen, dass jeder der benannten Motivkomplexe – Indios, Pampa, Liebestod – Hinweise auf die Medialität von Sprache, näher hin die Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit

³ Zu *La cautiva* als Allegorie eines nationalen, gewaltsamen Gründungsakts cf. Xuan 2010.

birgt. Konnotativ-semantic inszeniert *La cautiva* die Überwindung einer affektbetonten Mündlichkeit zugunsten der Monumentalisierung von Schrift.⁴

La poesía, lo mas sublime

La cautiva wurde vom literarischen Publikum von Buenos Aires mit Begeisterung aufgenommen. Diesen Umstand verdankt das Werk nach Meinung von Leonor Fleming der Tatsache, dass es den Blick auf das «escenario nacional» richtet und dabei den Versuch einer «renovación formal» (Fleming 2004, 55) unternimmt. Die Wahl der poetischen Sprache sei für einen solchen Zweck geradezu programmatisch. Denn für Echeverría stellt sie ein totalisierendes Medium dar, das die Fähigkeit besitzt, die gesamte Welt und den gesamten Menschen zu erfassen und in ihm und ihr Veränderungen herbeizuführen:

La poesía es lo mas sublime que hay en la esfera de la inteligencia humana [...]. El universo entero es su dominio. [...] Ella se ampara de lo más íntimo y noble que hay en el corazón humano, de lo más grande y elevado [...]. Habla con las esencias divinas y llega hasta contemplar de frente el trono y las glorías de Jehová. (Fleming 2004, 56; Gutierrez 1874, 441)

Die Schlagkraft, die Echeverría der Poesie zuschreibt, verdankt sich mitunter einem Vektor, der die semantischen Extreme von ‚tief‘ und ‚hoch‘ zueinander in Beziehung setzt. Das Intime und alleinig Private werden in dieser Vorstellung in direkte Korrespondenz zur jenseitigen, göttlichen Instanz gebracht, die alles Irdische unter ein Dach bringt (cf. Chihai 2008, 54).⁵ Auffällig an der Passage ist, dass das Göttliche nicht allein religiös gedacht ist, sondern mit seiner Erwähnung auch eine Herrschersemantik gestreift wird. Dem Subjektiven, Intimen oder Privaten wird nicht nur die Schau (*contemplar*) einer jenseitigen Instanz, sondern auch eine höchste Instanz einer allumfassenden Macht gewährt (*trono, Jehová*). Für die weiterführenden Überlegungen ist dieser Gedanke richtungsweisend, wird doch die Preisgabe von Gefühlen (*lo más íntimo y noble que hay en el corazón*) im nationalistischen Diskurs, wie er in *La cautiva* anklingt, häufig nicht zwingend als Gabe an Viele verstanden, sondern, wie Benedict Anderson dies dargestellt hat, als Gabe und Verausgabung vieler an ein großes Ganzes, hier die Nation (cf. Anderson 2006).

Formal ist *La cautiva* in zehn Kapitel mit jeweils unterschiedlicher Strophenzahl gegliedert. Jedes Kapitel besitzt eine Überschrift und ist beziffert (z.B. "Parte segunda – El festín"). Der Epilog ist allein durch die Überschrift "Epílogo" gekennzeichnet. Jedem Kapitel geht ein Zitat eines zumeist kanonischen Dichters voraus (wie z.B. Victor Hugo, Dante, Calderón, Petrarca u.a.), welches semantisch sowohl mit der Überschrift als auch mit dem im Anschluss Erzählten korrespondiert. So ist zum Beispiel die "Primera parte – El desierto" mit einem Zitat aus Victor Hugos *Mazeppa* überschrieben: "Ils vont. L'espace est grand" (Echeverría

⁴ Im Hinblick auf das Begriffspaar von Mündlichkeit und Schriftlichkeit beziehe ich mich auf das Schema, das Peter Koch und Wulff Oesterreicher vorgelegt haben. Cf. Koch & Oesterreicher 1985.

⁵ Chihai spricht von einer «[m]ezcla de lo que es demasiado grande y muy pequeño» in der Poesie Echeverrias und analysiert deren Wirkung im Sinne einer «armonía sobrehumana» (Chihai 2008, 54).

2004, 123). Hiermit wird die körperliche Auszehrung der beiden Protagonisten sowie die räumliche Ausdehnung der Steppe aufgerufen, von der in den darauffolgenden Versen zu hören ist.

Versmaß und Strophenliederung sind uneinheitlich. Neben Zehn- und Achtheilern gibt es auch strophisch ungegliederte Passagen und Kapitel wie zum Beispiel die "Parte segunda". Insgesamt überwiegen *octosílabos* und *hexasílabos* bzw. *romances* und *sextinas* (z.B. in Kap. VII), wodurch der Text formal zu erkennen gibt, dass er sich einem möglicherweise niederen, vor allem aber volksnahem Inhalt widmet.

Die Sprechinstanz ist kaum markiert und tritt allenfalls durch verstreute *exclamaciones* oder Kommentare hervor. Es dominieren *descripciones locorum* sowie narrative Passagen. Inhaltlich erzählt der Text von der Flucht und dem Überlebenskampf zweier Liebenden, María und Brian, die sich durch die argentinische Pampa schlagen müssen. Anfang nimmt die Erzählung bei einem Gefecht zwischen *indios* und *cristianos*, bei dem Erstere als Sieger hervorgehen und Letztere gefangen nehmen. Nach der Siegesfeier gelingt es María zusammen mit Brian zu flüchten, indem jene einen schlafenden Indio ersticht. Am nächsten Morgen wird der Indianerstamm von einer Truppe bewaffneter *cristianos* brutal niedergemetzelt, während das Liebespaar weiter in der lebensfeindlichen Pampa umherirrt. Ist der männliche Protagonist physisch und psychisch handlungsunfähig, beweist María geradezu übermenschliche Kräfte. Sie beschützt den larmoyanten Geliebten vor allen Gefahren und trägt ihn zuletzt auf ihren Schultern vor einem Buschfeuer in Sicherheit. Als dieser nach weiteren Strapazen stirbt, verlassen auch sie langsam die Kräfte. Und wie sie zuletzt von heranreitenden Soldaten von der Enthauptung ihres Sohnes erfährt, bricht sie tot zusammen. An Ort und Stelle wächst ein Baum, der, wie es im Epilog heißt, dem wandernden Christen Schatten spendet und ihn zum Gebet einlädt. Eben jener Schatten wird zur Demarkationslinie, die von den Indios nicht mehr übertreten wird, da sie den Baum für den Geist Brians halten.

La pampa, lo mas sublime

Wenn soeben gesagt wurde, dass die Sprechinstanz allenfalls durch vereinzelte *exclamaciones* und Kommentare fassbar wird, so bedarf dies nun einer Ergänzung. Denn die Motti schneiden die darauffolgenden Abschnitte stets auf bestimmte semantische Aspekte zu. Auf diese Weise wirken sie ein Stück weit perspektivierend. Was es über die Indios, die Pampa und die Liebenden zu lesen gibt, gilt es unter bestimmten, semantisch eingeeengten Gesichtspunkten zu lesen, die durch das Motto und den aufgerufenen Hypotext vorgegeben werden. Diese Vorgaben bestimmen mithin, was es angesichts der geschilderten Ereignisse zu fühlen gilt. Die Affektsteuerung der einzelnen Abschnitte erfolgt somit durch eine gezielte jedoch unmarkierte Zusatzkodierung, wie sie andernfalls von einer Sprechinstanz durch Kommentare geleistet würde. Sie wird in diesem Fall auf die Ebene der Semantik selbst abgestellt und bleibt auf diesem Weg als Wertung unerkannt.

Was dies für die Darstellung der Pampa bedeutet, lässt sich anhand des zweiten Kapitels illustrieren, das die Siegesfeier der Indios über die Christen schildert. Dem Kapitel geht ein Zitat aus dem dritten Gesang des Infernos von Dantes *Divina Commedia* voraus: «[...] orribile [sic!] favelle, parole di dolore, accenti d'ira, voci alte e fioche, suon di man con elle facevano un tumulto...» (Echeverría 2004, 133). Das Motto nimmt die räumliche Semantik der Hölle für die argentinische Pampa sehr augenfällig in Beschlag: Die Pampa als Inferno. Darüber hinaus ruft es eine Semantik der Akustik, der menschlichen Gefühlsäußerungen und des Stimmengewirrs auf. Da Echeverría diese Semantik für *La cautiva* sehr folgenreich übernimmt, lohnt sich zumindest ein kurzes Verweilen beim Bezugstext: Dante hat an besagter Stelle soeben das Höllentor durchschritten, wo er in der absoluten Finsternis zunächst nichts als Schreie, Wehklagen und das Getrommel hört, das die «anime triste» (III, 35) (Alighieri 1980) veranstalten. Von dieser akustischen Kulisse ist er so ergriffen, dass er in Tränen ausbricht. Der Lärm der Geplagten ist Ausdruck von und Appell an das Gefühl. Er erfüllt die expressive Sprachfunktion, indem er den Gefühlen der Sprecherinnen und Sprecher Ausdruck verleiht. Und er erfüllt zugleich die appellative Sprachfunktion, indem er Dantes Mitgefühl auslöst. Wie Vergil erklärt, ist diese gefühlsmäßige Verbindung jedoch unerwünscht. Denn auf die Nachfrage Dantes, was der Grund für das Wehklagen der Bewohner der Vorhölle sei, bekommt dieser zur Antwort, dass deren Vergehen darin bestehe, «sanza 'nfamia e senza lodo» (III, 36), «che non furon ribelli né fur fedeli a Dio» (III, 39) – für sich allein also gelebt zu haben und gestorben zu sein. Sie seien daher nicht der Rede wert: «[n]on ragionam di lor, ma guarda e passa» (III, 51), lautet die Anweisung Vergils.

Tatsächlich sieht die Schilderung der Unglücklichen von da von akustischen Sinneseindrücken ab und beschränkt sich allein auf das Sichtbare. Zu diesem Zeitpunkt treten die *anime triste* das erste Mal als sichtbare Gestalten in Erscheinung. Der Blick von Dante bekommt nun die Szenerie in ihrer Gänze zu fassen, wodurch die Schwelle zum Totenreich erst erkennbar wird. Ins Dunkel, das zuvor von undifferenziertem Schmerzensgeschrei durchdrungen war, treten nach und nach Unterscheidungen visuelle Natur. Diese erlauben topographische und topologische Unterscheidungen. Sie teilen den physischen Raum am Höllentor in ein Diesseits und ein Jenseits des Flusses. Und sie separieren die dort Anwesenden von den Sündern einerseits und den Seligen andererseits. Als sichtbare Körper werden die zukünftigen Höllenbewohner zu sozialen Körpern. Auch Dante selbst ist hiervon nicht unbenommen.⁶

Der dritte Gesang des Infernos durchläuft somit eine doppelte Bewegung, die die schrittweise Schilderung der Vorhöllenszenerie mit der Herabsetzung des Akustischen und der Nobilitierung des Sichtbaren verbindet. Die Konnotationen der verschiedenen medialen Optionen von Hörbarkeit und Sichtbarkeit bergen

⁶ Zunächst will sich Charon weigern diesen mit über den Fluss zu bringen, willigt dann aber auf Geheiß Vergils doch ein. Da es, wie dieser weiter erklärt, Charons Aufgabe sei, nur jene zu mitzunehmen, die „in dem Zorne Gottes“ gestorben seien, könne sich Dante vielleicht nun erklären, warum man ihn zunächst vor der Überfahrt habe abweisen wollen. Der Gesang endet sodann mit einem weiteren, sehr deutlichen Hinweis auf das Gefühl. Diesmal jedoch ist es weder Mitgefühl, noch verdankt es sich akustischer Wahrnehmungen, sondern der Affekt ist Effekt eines visuellen Eindrucks.

überdies eine affektive Komponente. Das Akustische ist hierbei mit Desorientierung, unangenehmen Empfindungen wie Angst und Schrecken konnotiert, während das Visuelle mit Orientierung und Ordnung verbunden wird. Diese Matrix von Medialität und Affekt ist es, die *La cautiva* auf die Charakterisierung der Landschaft überträgt.

So dient das Motiv der bedrohlichen Akustik im zweiten Kapitel zunächst zur Abgrenzung der Indios gegenüber der Pampa. Wird dieses im weiteren Verlauf des Gedichts zwar nach und nach zu feindseligem Terrain, so zeigt sie sich anfangs noch in einem durchaus milden Licht:

¡Cuántas, cuántas maravillas,
sublimes y a par sencillas,
sembró la fecunda mano
de Dios allí!
(I, 31-34)

Der Raum der Pampa wird zunächst in den Rang von Gottes Schöpfung erhoben. Die Geminatio mit Binnenreim (I, 31) als affektbetonte Figur sowie die Präsenz der Sprechinstanz durch die Emphase verleihen diesem Zusammenhang zusätzlich Nachdruck. Diese Sonderstellung der Pampa wird kurz darauf noch einmal bekräftigt:

Las armonías del viento
dicen más al pensamiento
que todo cuanto a porfía
la vana filosofía
pretende altiva enseñar.
¿Qué pincel podrá pintarlas
sin deslucir su belleza?
¿Qué lengua humana alabarlas?
Sólo el genio su grandeza
puede sentir y admirar.
(I, 41-50)

Die Pampa, die sich weder visuell (*pincel, pintar, deslucir*) noch diskursiv (*lengua humana, alabar*) darstellen lässt, findet ihren Platz also dort, wo Echeverría die poetische Sprache verortet hatte. War im Zitat zur Poesie von *lo mas sublime que hay en la inteligencia humana* die Rede, so findet sich dieser Gedanke nun wieder, wenn behauptet wird, nur ein *genio* sei in der Lage, die Pampa zu fühlen und zu bewundern. Entscheidend ist, dass es sich hierbei nicht um irgendein Fühlen und Bewundern handelt, sondern um ein Höheres, Ästhetisches, das selbst Philosophie und Rationalität unter sich weiß. Der Paragone-Gedanke, der im Wettstreit von Malerei und Dichtung aufscheint, betrifft hier weniger die beiden Kunstformen, als vielmehr die beiden diskursiven Verfahren von (starrer) Philosophie einerseits (*vana filosofía, porfiar*) und (beweglicher) Dichtung in ihrer ursprünglichen Form als Lyrik (*armonías del viento*).

Dies ist jedoch nicht das einzige Gesicht, das der Text von der Pampa zeichnet. Denn "El desierto" nimmt das Höllenszenario aus der *Divina commedia* weiterhin in Beschlag, indem auch die Schilderung der Pampa von unheimlichen und

bedrohlichen akustischen Eindrücken bestimmt ist, die bei Anbruch der Dunkelheit zunehmen. So zum Beispiel in den Versen I, 71-80:

Sólo a ratos, altanero
relinchaba un bruto fiero
aquí o allá, en la campaña;
bramaba un toro de saña,
rugía un tigre feroz;
o las nubes contemplando,
como extático y gozoso,
el yajá, de cuando en cuando,
turbaba el mudo reposo
con su fatídica voz.

Auffallend ist, dass die Geräuschkulisse, obgleich der Natur entstammend, als anmaßend oder irrgläubig abqualifiziert wird, zumal sich *altanero* nicht allein mit ‚hochmütig‘, sondern auch mit ‚quijotesk‘ übersetzen lässt. Wie Don Quijote in der Mancha erscheinen die Indios in der falschen Rolle und am falschen Ort. Was in der Pampa als prä-linguistisches Phänomen von ihnen zu hören ist und die Realisierungsstufe des Phonischen vorwegnimmt, bedeutet die Entfernung von einer höheren Zivilisationsstufe und ist somit rückwärtsgerichtet. Ferner rücken Lexeme wie *saña*, *extático* und *fatídico* das Geschehen zusätzlich in ein unheilvolles Licht. Der phonetisch auffällige Vers I, 73 verstärkt diesen Eindruck. Denn die oxytonen Lokaldeiktika *aquí* und *allá* wirken der für den spanischen Vers üblichen Vokalverschleifung an den Wortgrenzen durchaus entgegen. Dies stört den Fluss der Lektüre merklich. Sie nehmen zusammen mit der Häufung von A-Lauten den Ruf des in Vers I, 78 genannten *yajá* vorweg. Hierbei handelt es sich um den sogenannten Halsband-Wehrvogel, einen bodenbrütenden Gänsevogel, der seinen Namen seinem Warnruf *yahá, yahá* verdankt. Auf Guaraní bedeutet dies so viel wie ‚Los! Los!‘ und wird von dem Tier bei Gefahr und Fluchtverhalten abgesetzt (Echeverría 2004, 127–128). Offenbar scheint der Ruf als unheilvoll herausforderndes Naturphänomen, das der Pampa entspringt, nicht mit der Verkunst zu harmonisieren. Passend hierzu fällt die mit *allá* endbetonte Zäsur in Vers I, 73 in ihrer strukturbildenden Wirkung ebenfalls zurück, müssten die Vokale an den Wortgrenzen, und somit an der Stelle der Zäsur, doch verschliffen werden. Zuletzt kommt der Binnenreim von *allá* und *campaña* aufgrund der unterschiedlichen Tonstellen ins Stolpern, wodurch sich der Gesamteindruck von Dissonanz und einem gestörten Rhythmus noch verfestigt. Was aus der Pampa tönt, bringt die Poesie als höchstes Rede- und Gedankenmedium aus dem Tritt.

Abominables fieras, animales feroces

Diese beunruhigende Akustik erfährt ihren Höhepunkt, als die Indios die Szenerie betreten und in die Pampa vollends jenen Lärm einbringen, den sich Echeverría von Dante leiht. Somit wird die Pampa schlagartig zur Vorhölle:

Entonces, como el rüido
que suele hacer el tronido
cuando retumba lejano,
se oyó en el tranquilo llano

sordo y confuso clamor;
se perdió... y luego violento
como baladro espantoso
de turba inmensa, en el viento
se dilató sonoro,
dando a los brutos pavor.
(I, 101-110)

Die Indios sind der Pampa fremd und drängen ihr den Lärm geradezu auf. In die *armonías del viento* und den *tranquilo llano* bringen sie Geschrei (*clamar, baladro*), Unordnung (*confuso, turba*) und Schrecken (*violento, pavor*). Dies ruft die affektgeladene Gegenreaktion der ansonsten distanzierten Sprechinstanz auf den Plan, die in der Störung einen Affront gegen die göttliche Schöpfung sieht:

¿Quién es? Qué insensata turba
con su alarido perturba
las calladas soledades
de Dios, do las tempestades
sólo se oyen resonar?
(I, 121-123)

¿Qué humana planta orgullosa
se atreve a hollar el desierto
cuando todo en él reposa?
(I, 126-128)

Die rhetorische Frage in Vers I, 121 nimmt ein weiteres Mal am Lärm Anstoß, der durch die *figura etymologica* (*turba, perturba*) zudem lautlich evoziert wird. Dies ist affekttheoretisch insofern bemerkenswert, als die Korrespondenz von syntaktischer und semantischer Ebene die Überzeugtheit der Sprechinstanz ausdrückt und dabei zugleich die Akustik der Sprache unabhängig von ihrer Bedeutung markiert. Das Eindringen der Indios – darüber lässt auch die zweite rhetorische Frage keinen Zweifel – ist Störung in jedwedem Sinn. Denn das Lexem *orgullosa* setzt die Isotopie der Hochmütigkeit, von der bereits die Rede war, fort. Ferner gibt die Passage einen weiteren Hinweis darüber, wie man sich die göttliche Poesie der Pampa vorzustellen hat. Denn Gott schweigt (*calladas soledades*). Und wenn man etwas von ihm hört, so ist dies keinesfalls der Sturm selbst, sondern allenfalls dessen ‚Nachhallen‘ (*resonar*). Was sich der göttlichen Sprache der Poesie abgewinnen lässt, das zeigt sich als Naturphänomen im Verschwinden und Vergehen. Als menschliche Pflanze (*humana planta*) ist der Indio zwar Teil der Natur, gleichwohl aber am falschen Platz (*se atreve a hollar*). Die beinahe Positionsäquivalenz von *Dios* und *él* ermöglichen eine doppelte Referenz: Syntaktisch verweist das Pronomen auf *el desierto*, und semantisch liegt es zudem nahe, *él* auf *Dios* zu beziehen. Alles ruht in Gott oder/und in der Pampa, was letztere zum göttlichen Raum macht. Somit war die Pampa einst Paradies und wurde erst durch das Eindringen der Indios zum Inferno.

Dieses Skandalon übersteigt die Vorgaben der *Divina Commedia* bei Weitem. Die Indios sind Sünder, die unerlaubt ins Himmelreich eingedrungen sind, um dort die göttliche Ordnung zu stören. Ihr Fest ist vor diesem Hintergrund nur vordergründig

eine Siegesfeier. Vielmehr ist das Gelage Sakrileg und Beschmutzung des sakralen Raums. Es ist folglich schwer verwunderlich, dass Echeverría die Szene zu einem besonders eindrucksvollen Beispiel literarischen *otherings* stilisiert hat. Denn was bei Dante noch das Wehklagen der lauen Seelen war, wird hier anlässlich der Schlachtung einer Stute zu ungezügelten Schmatzlauten, denen allenfalls vorsprachlicher Charakter attestiert werden kann:

[E]n pie, trémula y convulsa,
dos o tres indios se pegan
como sedientos vampiros,
sorben, chupan, saborean
la sangre, haciendo murmullo,
y de sangre se rellenan.
Baja el pescuezo, vacila,
y se desploma la yegua
con aplausos de las indias
que a descuartizarla empiezan.
(II, 71-76)

Bei der weiteren Schilderung des Festmahls grunzen und schreien die Indios wie Tiere und lassen ihre Gefühle ungehindert nach Außen treten: «Éste chilla, algunos lloran, [...]» (II, 113). Dabei werden sie mit Begriffen wie «chusma» (II, 58), «abominables fieras» (II, 98) und «animals feroces» (II, 219) bezeichnet, die im Gegensatz zu den schönen Christen – «muchedumbre de cautivas, todas jóvenes y bellas» – eine «vida errante» (II, 33-36) lebten.

Dass sich das Fehlverhalten der Indios im Wesentlichen nicht gegen die Christen richtet, sondern gegen eine unerlaubte Grenzüberschreitung, wird durch die Tatsache unterstrichen, dass die Befreiung der Gefangenen Christen mit gerade einmal 106 Versen im zugleich kürzesten Kapitel abgehandelt wird. Auch werden die Indios an dieser Stelle, wenn auch kurzzeitig, so doch mit einiger Emphase, ins Recht gesetzt:

Horrible, horrible matanza
hizo el cristiano aquel día;
ni hembra, ni varón, ni cría
de aquella tribu quedó.
La inexorable venganza
siguió el paso a la perfidia,
y en no cara y breve lidia
su cerviz al hierro dio.
(IV, 83-90)

Im Dienst affektbetonter Rede stehen hier erneut die Geminatio in Vers 83 («horrible, horrible», IV, 83), die Anapher («ni hembra, ni varón, ni cría», IV, 85) sowie semantisch starke Adjektive wie «inexorable» (IV, 87) oder «perfidia» (IV, 88). Ungeachtet dessen jedoch, rückt fortan die Auseinandersetzung mit den Ureinwohnern aus dem Zentrum des Interesses und weicht dem Kampf des entkommenen Liebespaars mit der Natur. Die Indios sind ab dem Zeitpunkt ihrer Ausrottung ("Parte cuarta") weder zu sehen noch zu hören. Was von da an zum noch stärkeren Gegner avanciert, ist die Pampa selbst. Von den Indios

‚kontaminiert‘, wird sie zum lebensbedrohlichen Terrain für die beiden Liebenden. Weniger denn Martyrium ist ihr Leidensweg somit aktiver Kampf, die akustisch belastete Pampa wieder ins Recht zu setzen. Dass ihnen dieses Unterfangen mithilfe einer Monumentalisierung von Schriftlichkeit gelingt, wollen die nachfolgenden Überlegungen zeigen.

En lo íntimo de la vida

Traten die Indios allenfalls bei Dunkelheit auf, so zeigt sich die ‚verseuchte‘ Pampa den beiden Christen zumeist in hellem Tageslicht. Mit zunehmender Hitze und dem Ausbruch eines Buschfeuers wird sie zur tödlichen Gefahr für das Liebespaar. Mit dieser Dämonisierung des Raums greift Echeverría einen Topos auf, der für die *generación 37*, der er angehörte, mithin das Kernproblem der jungen Nation darstellte. In ihren Augen war die Pampa ein Monster, das es zu zähmen galt (cf. Shumway 1991, 133). «El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión» (Sarmiento 1945, 19), so Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) in *Facundo* von 1838. Die Weite der Pampa erscheint hier als Sinnbild der *barbarie*, welche in Opposition zur *civilización* steht (cf. Alzaga 1955; Chihai 2008). Besonders auffallend in Sarmientos Beschreibungen ist, dass die Pampa – ähnlich wie bei Dante der akustische Raum der Vorhölle – als Ort nicht fassbar, nicht demarkiert ist:

[E]l horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra, entre celajes y vapores tenués, que no dejan, en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo. (Sarmiento 1945, 19)

Vergleichbar heißt es bei Echeverría zu Beginn von *La cautiva*:

[...] El Desierto
inconmensurable, abierto,
y misterioso a sus pies
se extiende; triste el semblante
solitario y taciturno
como el mar, [...]
(I, 1-8)

[...] Gira en vano, reconcentra
su inmensidad, y no encuentra
la vista, en su vivo anhelo,
do fijar su fugaz vuelo,
como el pájaro en el mar.
Doquier campos y heredades
del ave y bruto guaridas,
doquier cielo y soledades
de Dios sólo conocidas,
que Él sólo puede sondar.
(I, 11-20)

Topographisch kennt die *pampa* kein Oben und kein Unten, kein Links und kein Rechts. Sie ist nicht Raum, sondern Zone, in der sich der Blick an nichts festhalten

kann, in der Himmel und Erde nicht klar voneinander getrennt sind, in der alles verschwimmt und undeutlich wird.

Bemerkenswert ist, dass die Semantik des Meeres, die in der zitierten Passage noch dominant ist, in starkem Gegensatz steht zur Semantik der Hitze und der Fäulnis, die mit der Flucht von María und Brian einsetzt. Es scheint, als hätte das Eindringen der Indios die Zone der Pampa ausgetrocknet oder sodann entzündet. Denn am zweiten Tag der Flucht werden die Liebenden von einem Buschfeuer bedroht. Seine Bedeutung kann insofern nicht unterschätzt werden, als ihm das ganze Kapitel VII gewidmet ist. Auffällig ist, dass die Beschreibung des Feuers erneut von einer Semantik der gesprochenen Sprache durchzogen ist. Diese zeigt sich nun mit aller Deutlichkeit als Sprache des Affekts. So rufen die Konnotationen, die der Beschreibung der Flammen beigegeben werden, einen durchaus aufgeregten und sich verausgebenden Sprechapparat auf. Im Hinblick auf das anwachsende Feuer ist hier von «lenguas inflamadas» (VII, 18) die Rede, von einer «devorante sequía» (VII, 50), von einem «[r]audal vomitando». Ferner mischt sich zugleich eine Semantik des Windes bei, die konnotativ an den Atem einer emotional bewegten Sprechinstanz gemahnt. «El aire estaba inflamado» (VII, 1) heißt es zu Beginn des Kapitels, das im weiteren Verlauf wenig Zweifel darüber lässt, dass diese Luft immer auch Atemluft ist: «[e]l aire soplando [...] el viento» (VII, 11), «el aire [...] con el sordo ruido» (VII, 29), «hierviendo, silbando» (VII, 76). Diese Atemluft ist es, die dem Feuer sodann zu gigantischer Größe verhilft: «y agitando, desbocada, su crin de fuego erizada, gigante cuerpo tomó» (VI, 92-94).

Wie erwähnt, gelingt es María Brian vor dem Buschfeuer in Sicherheit zu bringen, indem sie diesen unter Mobilisierung übermenschlicher Kräfte durch einen Fluss trägt und an das andere Ufer bringt. Jing Xuan liest diese Passage sehr einleuchtend als Feuertaufe, die die weibliche Heldin zur Allegorie eines nationalen Gründungsaktes macht (Xuan 2010, 108–109). Denn der Rettungsakt Marias, so Xuan, verweise auf die Flucht des Aeneas aus Troja, bei der dieser seinen Vater auf den Schultern aus der brennenden Stadt trägt und in der Folge die Gründung Roms ermöglichte. Hinzu kommt, dass María den geradezu unbeugsamen Willen, in der lebensfeindlichen Umgebung durchzuhalten, aus ihrer Liebe zu Brian bezieht, die mit den semantischen Versatzstücken eines nationalistischen und affektbehafteten Diskurses aufgeladen wird: Heldentum, Ruhm, Sieg und die Überwindung aller Hindernisse im Zeichen dessen, was man liebt:

El amor es fe inspirada,
es religión arraigada
en lo íntimo de la vida.
Fuente inagotable, henchida
de esperanza, su anhelar
no halla obstáculo invencible
hasta conseguir victoria,
si se estrella en lo imposible
gozoso vuela a la gloria
su heroica palma a buscar.
María no desespera,
porque su ahínco procura
para lo que ama, ventura;

y al infortunio supera
su imperiosa voluntad.
(VI. 61-75)

Abgesehen von der augenfälligen nationalistischen Semantik der Passage verdienen die ersten drei Verse besondere Aufmerksamkeit. Denn sie verweisen erneut auf den Poesie-Begriff von Echeverría, in dem sich das Hohe und Niedere, das Privat-gefühlsmäßige (*lo íntimo de la vida*) und das Politisch-öffentliche die Hand geben. Letzteres steht auch hier wieder mit einer religiösen Semantik im Bunde (*religión, fe*).

Es ist vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich, wenn der Tod Brians weniger als viktimologische denn als sakrifizielle Selbstopferung religiöse Topoi mit nationalistischen kreuzt.⁷ In den Armen der *mater dolorosa*, als welche María dem sterbenden Brian beisteht, tritt dieser als Christus-Figur in Erscheinung. Interessanterweise aber liefert die heilsgeschichtliche Ikonographie der Todesszene allenfalls eine theatrale Kulisse für Brians Sterbemonolog und die romantisierende Schilderung dessen, was man passender einen Soldatentod nennen müsste.⁸ Dies ist umso bemerkenswerter, als Brian im ‚Realen‘ bislang nur wenig Kampfgeist gezeigt hatte und seine teils brutalen Kampfhandlungen allenfalls Gegenstand von Rede waren. Die Stärke und der Kampfgeist Brians sind somit allein im Symbolischen verankert, während sich seine Begleiterin anstatt durch Worte durch Taten im Kampf nützlich erwiesen hatte.⁹ Ein leitendes Paradigma stellt hierbei der Dolch dar, den Maria stets bei sich trägt. Zweifelsohne lässt sich dieser als Phallus deuten (cf. Xuan 2010, 107). Er ist jedoch zugleich Schreibwerkzeug, denn er reiht sich ein in eine Serie von Akten der Überwindung von Mündlichkeit, die der Text über seinen Verlauf hinweg inszeniert. Sehr deutlich kommt dies am Ende des siebten Kapitels zum Ausdruck, nachdem sich das Feuer durch die akustisch verseuchte Pampa gefressen hat:

Calmó después el violento
soplar del airado viento:
el fuego a paso más lento
surcó por el pajonal,
son topar ningún escollo;
y a la orilla de un arroyo
a morir al cabo vino,
dejando, en su ancho camino,
negra y profunda señal.
(VII, 183-191)

⁷ Zur Unterscheidung von aktiver ‚sakrifizieller‘ Opferhandlung, wie sie beispielsweise den Märtyrer kennzeichnet, und passiver ‚viktimologischer‘ Opferhandlung, die eindeutig gegen den Willen des Opfers geschieht, cf. Assmann 2006, 22.

⁸ Cf. hierzu erneut Xuan 2010, 109. Die Strophe, die den Soldatentod wohl am deutlichsten auf den Punkt bringt, lautet: Resígnate; bien venida | siempre, mi amor, fue la muerte, | para el bravo, para el fuerte, | que a la patria y al honor | joven consagró su vida; | ¿qué es ella?, una chispa, nada, | con ese sol comparada, | raudal vivo de esplendor (VIII, 233-240).

⁹ Die Begriffe des ‚Symbolischen‘ und des ‚Realen‘ werden an dieser Stelle alltagssprachlich und unbenommen ihrer psychoanalytischen Bedeutungen verwendet. Sie dienen zur Unterscheidung von Wiedergabe von Handlung (real) einerseits und Wiedergabe von Redeinhalt (symbolisch) andererseits.

Luft und Atem sind verbraucht (*calmar, soplar, viento*), und mit der Luft ist auch der Affekt (*airado*) ausgegangen. Entschleunigung (*paso más lento*) setzt ein, eine Eigenschaft, die Schriftlichkeit gegenüber Mündlichkeit auszeichnet. Gleich der Spur der Schrift entsteht eine Furche im Gestrüpp (*surcó por el pajonal*). Sie bildet eine Linie, die Ordnung schafft (*sin topar ningún escollo*), sich mit einer anderen Linie verbindet, dort einen ortsdefiniten Abschluss bildet (*a la orilla de un arroyo a morir al cabo vino*), einen Pfad in der ansonsten so hellen Pampa ausstanzt und hier zu einem lesbaren Zeichen wird (*negra y profunda señal*).

Das hier durch Feuer gewonnene Schriftzeichen gehört einer Schrift an, die sich gegen die Mündlichkeit gewaltsam zur Wehr setzt und dort Raum gewinnt, wo der zerstörerischen Rede buchstäblich die Luft ausgegangen ist. Dass dies ein Akt der Gewalt ist, wird erneut durch Positionsäquivalenzen verdeutlicht. Denn das *señal*, das das Kapitel abschließt, erscheint syntaktisch nahezu an demselben Ort, an dem das vorangegangene Kapitel Marías Dolch gegen das Gebrüll eines Tigers setzte. So schloss das sechste Kapitel noch wie folgt:

Miró [María] a su amante; esantoso
un bramido cavernoso
la hizo temblar, resonando:
era el tigre, que buscando
pasto a su saña feroz
en los densos matorrales,
nuevos presagios fatales,
al infortunio traía.
En silencio, echó María
mano a su puñal, veloz.
(VI, 111-120)

Mehr als gegen den Tiger selbst ist der Dolch hier bereits Maßnahme gegen ein unheilvolles (*bramido, resonando*) Gebrüll – eine Maßnahme die, wohl gemerkt, unter Schweigen (*[e]n silencio*) ergriffen wird. Vor diesem Hintergrund erscheint auch das dritte Kapitel, das den Dolch im Titel führt und den ersten Auftritt Marías während ihres nächtlichen Massakers an den Indios beinhaltet, in einem neuen Licht. Denn ist man gewillt, Marías Mordwerkzeug bereits hier als Schreibwerkzeug zu lesen, das dezidiert gegen eine konfuse und unheilvolle Mündlichkeit eingesetzt wird, die kaum mehr als unartikulierte Geräusche sind, so liest sich die Passage weniger als Marías Rache an den Indios, als vielmehr als Tilgung von Mündlichkeit. María ermordet die schlafenden Indios nicht nur unter Wahrung absoluter Stille («apenas respira», III, 44), sondern sie zerstört mit jeder durchgeschnittenen Kehle Sprechwerkzeuge. Jeder nächtliche Mord wird auch hier begleitet von einer Semantik des Atems:

Se oye luego triste aúllo,
y horrisonante mormullo
semejante al del nivillo
cuando el filoso cuchillo
lo degüella sin piedad [...].
(III, 21-25)

Und wenig später heißt es: «[Y] en el pecho del salvaje | clava el agudo puñal. | El indio dormido expira [...]» (III, 59-60).

Marías Mordwaffe gewährleistet am Ende, dass sich der *cristiano* in den Raum der Pampa einzuschreiben vermag, indem er diese vollends zur Schreibfläche macht. Auf der Anhöhe, auf der *María* ihr Ende findet, steht ein Kreuz. Daneben wächst ein großer Ombubaum (Elephantenbaum), der dem wandernden Christen Schatten spendet und in dessen Nähe der jagende *indio* sich nicht mehr wagt, da er dort den zornigen Geist *Brians* vermutet:

Y vuelve atrás la vista
como quien huye aterado,
creyendo, se alza el airado
terrible espectro de Brian.
Pálido, el indio exorcista
el fatídico árbol nombra;
ni a hollar se atreven su sombra
los que de camino van.
("Epílogo", 81-88)

Die beiden Protagonisten haben ihr Selbstopfer in lesbare und lokalisierbare Zeichen verwandelt, deren Bedeutung besonders hervortritt, wenn man sie als Monumente und als Inschriften versteht. Denn in dieser Form sind sie stets auch performative Schreibakte, die Rede nicht nur sichtbar machen, sondern auch dauerhaft situativ verankern (cf. Assmann 1991, 143). Das monumentale Schlussbild (Baum und Wüstengrab), das *La cautiva* inszeniert, schafft einen Ort der Schrift in einer ehemals unübersichtlichen Zone der wild flotierenden mündlichen Rede.

Fazit

Ausgehend von der Annahme, dass Affekte Tatsachen schaffen, war es Ziel der hier angestellten Überlegungen, *La cautiva* auf solche ästhetischen Strategien hin zu befragen, die den Text als Instrument von nationalistisch-patriotischer Welterzeugung lesbar machen. Tatsächlich hat sich gerade im Hinblick auf den Motivkomplex der Ureinwohner gezeigt, dass *La cautiva* nicht bloßes *othering* betreibt, sondern dass dieses möglicherweise (nur) ein weiteres Element in einem ansonsten übergeordneten Anliegen darstellt. Letzteres konnte anhand der sekundären Semantisierung sowie der metrischen Struktur als unversöhnliche Dichotomie von Mündlichkeit und Schriftlichkeit identifiziert werden, in der der mündlichen Rede sowie der Akustik der Negativpart zukommt, während Schrift, ihre Sichtbarkeit und Monumentalität zum Garanten von Ordnung gekürt werden.

Richtet sich *La cautiva* also gegen das Gefühl, indem es dieses bis zum Exzess verbraucht? Es lohnt zumindest, darüber nachzudenken. Dies umso mehr, wenn man zuletzt einen kurzen Blick in *El matadero* (1871) wirft. In dieser Kurzerzählung von Echeverría kommt ein junger *unitario* zu Tode, der von einer Horde *federales* bei einem Schlachtfest nach Beendigung der Fastenzeit spaßeshalber gequält wird. Im Vorfeld dieser Szene steht auch hier dem akustischen Durcheinander während der Schlachtung die Sichtbarkeit des *unitario* gegenüber, der sich markant gegen

den blutüberströmten Mob abhebt. Und auch hier liegen die Gefühle bei denen offen, die anfangs viel und durcheinanderreden, während sie jener zurückzuhalten weiß, der mit der Rede sparsam umgeht. Umso effekt- und affektvoller macht sich dessen Tod aus, bei dem das Blut vor lauter Wut zu fast jeder Körperöffnung herausspritzt. Die anfängliche Euphorie der Menge wird dieser zuletzt in einer durch und durch dysphorischen Geste des Affekts vorgeführt. Der Affekt hat somit immer eine hässliche Seite. Und es scheint, als schreibe Echeverría gegen diese Seite ein Stück weit an.

Bibliografie

- ALIGHIERI, Dante. 1980. *La Divina Commedia. Inferno*. Rom: Riuniti.
- ALZAGA, Enrique Williams. 1955. *La pampa en la novela argentina*. Buenos Aires: Angel Estrada.
- ANDERSON, Benedict. 2006. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- ASSMANN, Aleida. 2006. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.
- ASSMANN, Jan. 1991. „Gebrauch und Gedächtnis. Die zwei Kulturen des pharaonischen Ägypten.“ In *Kultur als Lebenswelt und Monument*, ed. Assmann, Aleida & Dietrich Harth, 135–152, Frankfurt am Main: Fischer.
- ASSMANN, Jan. 2007. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- BHABHA, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- CHIHAI, Matei. 2008. „¿Qué pincel podrá pintarlas? Variantes modernas de la pampa sublime.“ In *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna*, ed. Nitsch, Wolfram, Matei Chihai & Alejandra Torres, 52–72, Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln.
- ECHEVERRÍA, Esteban. 2004 [1837]. *El matadero. La cautiva*. Madrid: Cátedra.
- FLEMING, Leonor. 2004. „La Cautiva.“ In *El Matadero, La Cautiva*, ed. Fleming, Leonor, 55–67, Madrid: Cátedra.
- GUTIERREZ, Juan María. 1874. „Noticias biográficas sobre Don Esteban Echeverría.“ In *Obras completas*, ed. Gutierrez, Juan María, 1–101, Buenos Aires: Imprenta y librería de Mayo.
- KOCH, Peter, & Wulf Oesterreicher. 1985. „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte.“ *Romanistisches Jahrbuch* 36, 15–43.
- MASSUMI, Brian. 2010. „The Future Birth of the Affective Fact: The Political Ontology of Threat.“ In *The Affect Theory Reader*, ed. Gregg, Melissa & Gregory J. Seigworth, Durham/London: Duke UP.
- PARSONS, Talcott, & Gerald M. Platt. 1974. *The American University*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- ROSA, Hartmut. 2016. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. 1945. *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Sopena.
- SHUMWAY, Nicolas. 1991. *The invention of Argentina*. Berkeley: University of California Press.
- SOMMER, Doris. 1989. „Foundational Fictions: When History Was Romance in Latin America.“ *Salmagundi* 82/83, 111–141.
- SOMMER, Doris. 1991. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.

- VON KOPPENFELS, Martin, & Cornelia Zumbusch. 2016. „Einleitung.“ In *Handbuch Literatur & Emotionen*, ed. von Koppenfels, Martin & Cornelia Zumbusch, 1-36, Berlin: De Gruyter.
- XUAN, Jing. 2010. „Sacrificio sublime, sacrificio obscuro. La fundación del cuerpo nacional en *La cautiva* y *El matadero* de Esteban Echeverría.“ In *Escribiendo la independencia. Perspectivas coloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*, ed. Folger, Robert & Stefan Leopold, 97–124, Frankfurt am Main: Vervuert.

Zusammenfassung

Ausgehend von der emotionssoziologischen These, die Affekte als soziale Instrumente begreift, die immer dann auf den Plan treten, wenn für stabil geglaubte Weltbilder ins Wanken geraten, unterzieht der vorliegende Beitrag das Langgedicht *La cautiva* von Esteban Echeverría einer kritischen Analyse. Zum Kanon der *nation-building* Literatur gehörig, inszeniert der Text die Eroberung der Pampa durch zwei Geliebte sowie deren Liebestod. Liest sich der Text auf den ersten Blick als affektvolle Ausrufung einer argentinischen Nation, so offenbart sich in einer konnotativen Semantik von Mündlichkeit und Schriftlichkeit ein zunehmend distanzierteres Verhältnis zu ersterer und eine Hinwendung zu letzter. Nicht die Ureinwohner allein, sondern vielmehr das gesprochene oder geschriene Wort, mit dem sie der Text in Verbindung setzt, gilt es gegenüber der Sichtbarkeit der Schrift einzugrenzen und zu beherrschen, um dem nationalen Projekt den Weg zu bahnen.

Abstract

Based on the sociological thesis, which perceives affects as social instruments that appear whenever formerly stable worldviews start to falter, the present article subjects the long poem *La cautiva* by Esteban Echeverría to a critical analysis. Belonging to the canon of nation-building literature, the text stages the conquest of the Pampa by two lovers and their love death. If the text reads at first glance as an affectionate proclamation of an Argentine nation, a connotative semantics of orality and literality reveal an increasingly distant relationship with the former and a turning towards the latter. Not the indigenous people alone, but rather the spoken or shouted word with which the text connects them, is subject to limitation, thus paving the way for the visibility of the written word and facilitating the national project.