

---

KINDLERS

---

NEUES

---

LITERATUR

---

LEXIKON

---

HERAUSGEGEBEN VON  
WALTER JENS

VERLEGT BEI KINDLER

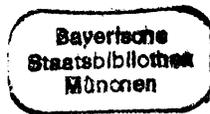
Redaktion: Susanne Bacher (EDV), Eva Bachmann, Brigitte Hellmann,  
Marta Kijowska, Maria Koettnitz, Ulrich Neininger, Meinhard Prill,  
Wolfgang Rössig, Henning Thies, Lydia Weber

Redaktionelle Mitarbeit:

Elisabeth Graf-Riemann, Kirsten Hölterhoff, Sabine Laußmann,  
Susanne Rick, Kathrin Sitzler, Brunhilde Wehinger, Gerhard Wild

Grafische Gestaltung: Fritz Lüdtke

Herstellung: Bernd Walser



© Copyright 1992 by Kindler Verlag GmbH, München

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Satz: Satz-Rechen-Zentrum, Berlin

Papier: 75 g/m<sup>2</sup> Werkdruck der Papierfabrik Niefern

Druck und Verarbeitung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm

Printed in Germany

ISBN 3-463-43020-7 (Leinen)

ISBN 3-463-43120-3 (Halbleder)

2 3 5 4 1

---

KINDLERS

---

NEUES

---

LITERATUR

---

LEXIKON

---

CHEFREDAKTION  
RUDOLF RADLER

BAND 20

---

ESSAYS  
GESAMTREGISTER

---

## BIBLIOGRAPHIE

Dr. Leopold Auburger – Prof. Dr. Peter Bartl – Walter Bohnacker M. A. – Evamaria Brockhoff M. A. – Uwe Englert M. A. – Dr. Susanne Ettl – Gisela Fichtl – Isaac Goldberg – Theo M. Gorissen M. A. – Elisabeth Graf-Riemann M. A. – Dr. Günter Grönbold – Karl Groß M. A. – Sven Hanuschek M. A. – Ingeborg Hauenschild – Armin M. Huttenlocher – Dr. Jan Jiroušek – Barbara Kauper M. A. – Gregor Klant – Nina Kozłowski M. A. – Bernd Kuhne M. A. – Bruno Landthaler-Liss – Holt V. Meyer M. A. – Christine M. Morawa M. A. – Paul Neubauer M. A. – Kathrin Neumann – Dr. Klaus Detlef Olof – Gabriele Otto M. A. – Claudia Rapp M. A. – Dr. Winfried Riesterer – Christa Schmuderer – Otto M. Schneider M. A. – Dörte Schultze M. A. – Dr. Gerhard Seewann – Dr. Hubert Stadler – Werner Steinbeiß M. A. – Dr. Ulrike Strerath-Bolz – Charlotte Svendstrup-Lund – Martina Urban – Dr. Christine Walde – Dr. Eberhard Winkler – Birgit Woelfert M. A. – Markus Wolf M. A. – Dr. Ulrich Wolfart – Drs. Rein A. Zondergeld

## INHALT

Vorbemerkung .....	3	Die friesische Literatur von Jelle Krol .....	178
Die italienische Literatur von August Buck .....	5	Die niederländische und flämische Literatur von Leo Delfos. Fortgeführt von Rein A. Zondergeld .....	184
Die katalanische Literatur von Tilbert Didac Stegmann .....	15	Die Literatur in Afrikaans von Jozef Deleu. Fortgeführt von Rein A. Zondergeld .....	197
Die spanische Literatur von Manfred Tietz .....	21	Die keltischen Literaturen von Julius Pokorny. Überarbeitet und fortgeführt von Hildegard L. C. Tristram .	203
Die hispanoamerikanische Literatur von Michael Rössner .....	40	Die englische Liteatur von Rudolf Stamm. Fortgeführt von Uwe Böker .....	231
Die altamerikanischen Literaturen von Hermann Trimborn. Überarbeitet von Wolfgang Rössig .....	57	Die Literatur Schwarzafrikas in englischer Sprache von Eckhard Breitinge .	258
Die galicische Literatur seit dem »Rexurdimento« von Orlando Grossegesse .....	63	Die Literatur Südafrikas in englischer Sprache von Eckhard Breitinge .	270
Die portugiesische Literatur von Harri Meier. Fortgeführt von Ray-Güde Mertin .....	66	Die englischsprachige Literatur Indiens von Dieter Riemenschneider .....	281
Die brasilianische Literatur von Erhard Engler .....	78	Die australische Literatur von Werner Arens .....	286
Die portugiesischsprachige Literatur Afrikas von Ilse Pollack .....	89	Die Literatur Neuseelands von Nelson Wattie .....	295
Die rumänische Literatur von Martin Block. Fortgeführt von Eva Behring .....	94	Die Literaturen Kanadas von Walter Pache und Hanspeter Plocher .	298
Die rätomanischen Literaturen von Wilhelm Giese .....	102	Die amerikanische Literatur von Klaus Martens .....	311
Die baskische Literatur von Wilhelm Giese .....	105	Die Literatur der nordamerikanischen Indianer von Wolfgang Hochbruck .....	338
Die altnordisch-isländische Literatur von Thomas Krömmelbein .....	108	Die grönländische Literatur von Kirsten Thisted .....	343
Die neuisländische Literatur von Hubert Seelow .....	116	Die samische Literatur von Harald Gaski .....	348
Die färöische Literatur von Turid Sigurdardottir .....	120	Die finnische Literatur von Hans Fromm .....	352
Die dänische Literatur von Wolfgang Butt .....	125	Die estnische Literatur von Cornelius Hasselblatt .....	356
Die schwedische Literatur von Wolfgang Butt .....	132	Die lettische Literatur von Friedrich Scholz .....	361
Die norwegische Literatur von Walter Baumgartner .....	139	Die litauische Literatur von Friedrich Scholz .....	368
Die deutschsprachige Literatur von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts von Hugo Kuhn .....	148	Die kirchenslavische Literatur von Josef Hahn .....	374
Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts von Thomas Anz .....	161	Die russische Literatur von Wilhelm Lettenbauer. Bearbeitet von Wolfgang Kasack .....	379
Die niederdeutsche Literatur von Willy Krogmann und Wolfgang Lindow .....	171		

Die russische Literatur des 20. Jahrhunderts von Wolfgang Kasack . . . . .	386	Die Literatur der Zigeuner (Sinti und Roma) von Martin Block . . . . .	569
Die ukrainische Literatur von Dimitrij Tschizewski. Fortgeführt von Anna-Halja Horbatsch . . . . .	393	Die Volksliteratur der Finno-Ugrier von Franz Simon . . . . .	576
Die weißruthenische Literatur von Norbert Randow . . . . .	400	Die Literatur der samojedischen Völker von Péter Hajdú . . . . .	579
Die polnische Literatur von Wilhelm Lettenbauer. Fortgeführt von Marta Kijowska . . . . .	410	Die west- und ostkaukasischen Literaturen von Karl Horst Schmidt . . . . .	582
Die Literatur der Sorben von Elisabeth Pribić-Nonnenmacher. Überarbeitet und fortgeführt von Franz Šen . . . . .	426	Die georgische Literatur von Heinz Fähnrich . . . . .	589
Die tschechische Literatur von Alois Schmaus. Fortgeführt von Peter Sacher . . . . .	430	Die armenische Literatur von Adelheid Latchinian . . . . .	598
Die slowakische Literatur von Alois Schmaus. Fortgeführt von Vladimir Petrik und Angela Repka . . . . .	444	Die türkischen Literaturen außerhalb der Türkei von Karl H. Menges. Überarbeitet und fortgeführt von Sigrid Kleinmichel . . . . .	602
Die slovenische Literatur von Alois Schmaus. Fortgeführt von Klaus Detlef Olof . . . . .	455	Die osmanische Literatur von Klaus Kreiser . . . . .	627
Die serbische Literatur von Alois Schmaus. Fortgeführt von Dušan Marinković . . . . .	462	Die moderne türkische Literatur von Elisabeth Siedel . . . . .	634
Die kroatische Literatur von Marija Smolić . . . . .	474	Die mongolische Literatur von Walther Heissig . . . . .	640
Die makedonische Literatur von Borislav Pavlovski . . . . .	485	Die mandjurische Literatur von Walter Fuchs . . . . .	644
Die bulgarische Literatur von Alois Schmaus. Fortgeführt von Detlef Kulman . . . . .	492	Die japanische Literatur von den Anfängen bis zum Ende der Edo-Zeit (1868) von Horst Hammitzsch . . . . .	647
Die albanische Literatur von Gerhard Grimm . . . . .	501	Die moderne japanische Literatur von Jürgen Berndt . . . . .	659
Die ungarische Literatur von Wolfgang Schlachter . . . . .	506	Die koreanische Literatur von Otto Karow . . . . .	669
Die ungarische Gegenwartsliteratur seit 1945 von Eva Haldimann . . . . .	515	Die chinesische Literatur von Herbert Franke . . . . .	675
Die alt- und mitteliranischen Literaturen der Zoroastrier von Helmut Hoffmann . . . . .	523	Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert von Ulrich Neininger . . . . .	685
Die neupersische Literatur von Amir Abbas Haidari. Fortgeführt von Touradj Rahnema . . . . .	528	Chinesische Literatur aus Taiwan von Susanne Ertl . . . . .	693
Die afghanische Literatur von Georg Morgenstierne . . . . .	541	Die tibetische Literatur von Günter Grönbold . . . . .	697
Die tocharische Literatur von Werner Thomas . . . . .	544	Die birmanische Literatur von Otto Karow . . . . .	702
Die alt- und mittelindischen Literaturen von Helmut Hoffmann . . . . .	548	Die thailändische Literatur von Sangsri und Xaver Götzfried . . . . .	706
Die neuindischen Literaturen von Peter Gaeffke . . . . .	557	Die Mon-Literatur von Denise Bernot . . . . .	710
Die Literatur der Singhalesen von Heinz Bechert . . . . .	564	Die Literatur Kambodschas von Solange Bernard-Thierry . . . . .	714
		Die laotische Literatur von Solange Bernard-Thierry . . . . .	718
		Die vietnamesische Literatur von Solange Bernard-Thierry . . . . .	721
		Die malaio-indonesischen Literaturen von Rainer Carle . . . . .	725

Die madegassische Literatur von Jacques Faublée, Marcelle Urbain-Faublée und János Riesz . . . . .	734	Die traditionelle Literatur Ozeaniens / Polynesiens von Hans Nevermann . . . . .	759
Die traditionelle Literatur des schwarzen Afrika von Jürgen Zwernemann . . . . .	740	Die moderne Literatur Ozeaniens / Polynesiens von Renate von Gizycki . . . . .	764
Die Literatur der australischen Aborigines von Helmut Petri. Fortgeführt von Gisela Petri-Odermann . . . . .	750	Die traditionelle Literatur Melanesiens von Carl A. Schmitz. Überarbeitet und ergänzt von Rose Schubert . . . . .	769
		Die traditionelle Literatur Mikronesiens von Hilde Link . . . . .	779

## GESAMTREGISTER UND ANHANG

1. Autoren und Werke . . . . .	1	Fachberater und Verfasser der Essays . . . . .	407
2. Anonyma, Kollektivwerke, stoffgeschichtliche Sammelartikel . . . . .	195	Nekrolog zu den im Lexikon besprochenen Autoren . . . . .	409
3. Titelregister . . . . .	217	Berichtigungen zu den Bänden 1–19 . . . . .	411

---

## DIE HISPANOAMERIKANISCHE LITERATUR

---

VON MICHAEL RÖSSNER

### *Zur Problematik des Begriffes einer hispanoamerikanischen Literatur*

Üblicherweise läßt man die hispanoamerikanische Literatur mit dem *Bordbuch* und den Briefen des KOLUMBUS beginnen, weil sie tatsächlich die ersten in Amerika in spanischer Sprache geschriebenen Texte darstellen. Dabei bleiben die zur Weltliteratur zählenden Dichtungen der indianischen Hochkulturen wie etwa das Inka-Drama *Apu Ollantay* oder die Hymnen des aztekischen Dichterkönigs NEZAHUALCÓYOTL unberücksichtigt (vgl. dazu den Essay »Die altamerikanischen Literaturen«). Daß eine solche Abgrenzung zwar dem Wortsinne nach richtig, zugleich aber eine gewaltsame Verkürzung ist, sollte ein im Gedenkjahr der »Entdeckung« Amerikas oder der »Begegnung zweier Welten« verfaßter Essay wenigstens erwähnen.

Aber auch in bezug auf die in spanischer Sprache abgefaßte Literatur des Subkontinents ist die Darstellung als »hispanoamerikanische« Literatur wenigstens zu Beginn etwas zu problematisieren, weil der Umfang dieses Begriffs zu klein und doch auch wieder zu groß erscheint: Aus kontinentaler Perspektive umfaßt die »lateinamerikanische Literatur« mindestens noch die in portugiesischer Sprache geschriebene Literatur Brasiliens (vgl. dazu den Essay »Die brasilianische Literatur«) und die französisch oder kreolfranzösisch gehaltenen Werke der karibischen Inselstaaten (vgl. dazu den Essay »Die Literaturen der Karibik«), die hier trotz bisweilen sehr starker Wechselwirkung außer Betracht bleiben müssen; und andererseits ist »hispanoamerikanische« Literatur ein nicht sehr viel einheitlicherer Begriff als der einer »deutschen« Literatur, die aufgrund der Verwendung derselben Sprache so unterschiedliche Kulturräume wie Österreich, die Schweiz und Deutschland zusammenfaßt: mit dem einen Unterschied, daß die kulturelle und geographische Vielfalt in den hispano-

amerikanischen Staaten von Mexiko bis Feuerland noch um ein Vielfaches größer ist.

Zu unterschiedlichen Zeiten lassen sich hier denn auch verschiedene kulturelle Gliederungen des Subkontinents feststellen: in der frühen Kolonialzeit eine Dominanz der beiden mit den ersten Vizekönigsitzen und den ehemaligen indianischen Hochkulturen zusammenfallenden Zentren Mexiko und Peru; in der Zeit unmittelbar vor und unmittelbar nach der Unabhängigkeit eine wachsende Bedeutung des La-Plata-Raums, Chiles und des kolumbianisch-venezolanischen Raums; seit der Jahrhundertwende die allmähliche Emanzipation der mittelamerikanischen und kubanischen Literatur, im Indigenismus zwischen 1920 und 1950 eine ganz eigene Akzentuierung der Andenstaaten Ecuador, Bolivien und Peru mit einem starken Anteil indianischer Bevölkerung; zur Zeit des sogenannten »Lateinamerika-Booms« zwischen 1950 und 1975 eine (wenigstens scheinbare) Vereinheitlichung der literarischen Ausdrucksformen, die in jüngster Zeit wieder einer größeren Vielfalt Platz gemacht haben dürfte. Aber auch das ist bereits wieder eine vergrößernde Nivellierung, denn natürlich beruhen gerade diese neueren Tendenzen zum Teil auf Erscheinungen, die während der »Boom«-Zeit verdrängt worden waren. Aus dieser Aufzählung wird die Problematik einer Gesamtbeurteilung hispanoamerikanischer Literatur ersichtlich, zugleich aber auch die Tatsache, daß sich im Rahmen eines Essays, wie er hier vorliegt, kaum etwas anderes unternehmen läßt: zu diskontinuierlich sind die Entwicklungen in den einzelnen Ländern, als daß sich eine Abfolge zwangsläufig oberflächlicher Einzeldarstellungen rechtfertigen ließe. Deshalb soll hier doch ein synthetischer Abriß geboten werden, der lediglich in den einzelnen Perioden verschiedene Akzentsetzungen vornimmt.

### *Anfänge und Kolonialzeit*

Die früheste spanischsprachige Literatur des neuen Kontinents bewegt sich aufgrund des Zusammenpralls zweier grundlegend verschiedener Welten, der unter dem Namen *Conquista* (Eroberung) in die Geschichte eingegangen ist, zunächst an der Grenze der allgemein als »schöne Literatur« anerkannten Textsorte. Chroniken der Eroberung, Kriegstagebücher einer fernen Zeit, poetisch angehauchte Briefe und Tagebücher stellen das erste literarische Repertoire der allmählich entstehenden hispanischen Kulturgemeinschaft in der Neuen

Welt dar, in dem sich das größere oder geringere literarische Geschick, die Ausdrucksfähigkeit der Konquistadoren deutlich spiegelt: Hernán CORTÉS etwa vermochte – im Unterschied zu Pizarro – einige auch literarisch relevante Briefe an den königlichen Hof zu verfassen. Bernal DÍAZ DEL CASTILLO (1492–1581?), der Verfasser der spannenden *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, 1568 (*Wahrhafte Geschichte der Eroberung Neuspaniens*), zitiert den Ritterroman *Amadís*, um den überwältigenden Eindruck der mexikanischen

Hauptstadt Tenochtitlán in Worte zu fassen. Sein Pendant Pedro CIEZA DE LEÓN (um 1520 bis 1554), der Chronist der Eroberung Perus, sieht dagegen die Indios mit einem eurozentrisch-überlegenen Blick als »der Sodomie fähige Wilde«, und so erscheinen sie auch in der ersten »offiziellen« Geschichte des neuen Kontinents, der *Historia General y Natural de las Indias*, 1535 (*Allgemeine Geschichte und Naturgeschichte Indiens*), von Gonzalo FERNÁNDEZ DE OVIEDO (1478–1557). Der Bericht des Paters Bartolomé de LAS CASAS (1470? bis 1566?) *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, 1552 (*Kurzgefaßter Bericht über die Zerstörung West-Indiens*), ist dagegen das erste Beispiel einer christlich-humanistisch fundierten (und durchaus polemischen) Anklage gegen die Übergriffe einer Kolonialmacht, ehe man diesen Begriff noch entwickelt hatte. Die Argumente von Las Casas waren später dafür ausschlaggebend, daß der Streit um die Indios vom König nach langer Zeit zugunsten der Menscheneigenschaft der »Neuentdeckten« entschieden wurde, was wenigstens zivilrechtlich ein Verbot der Versklavung bedeutete. Die Kehrseiten der Expeditionen schließlich schildern die *Naufragios*, 1542 (*Schiffbrüche*), des Alvar Núñez CABEZA DE VACA (1490?–1559), der Bericht von einer Expedition nach Florida, die nur drei Spanier unter unvorstellbaren Bedingungen überlebten.

Im engeren Sinn literarisch ist ein Versuch, dem historischen Ereignis mit der Modegattung der damaligen Zeit, dem heroischen Epos auf den Spuren ARIOSTS und vor allem TASSOS, aber auch CAMÕES', gerecht zu werden: Alonso de ERCILLA Y ZUÑIGAS (1533–1596) *Araucana*, deren drei Teile zwischen 1569 und 1589 erscheinen. Mehr als eine Pflichtübung in der Gattung des Renaissance-Heldenepos, ist Ercillas Reimchronik in *octavas reales* auch ein erster Versuch, Amerika zu »europäisieren« und die *Conquista* vor der Folie der *Ilias*, also der Antike zu beschreiben – abgesehen von den rechtsphilosophisch und theologisch interessanten Auseinandersetzungen um die *Bellum iustum*-Lehre des Francisco Suárez. Auf den Spuren der *Araucana* entstehen bis ins 17. Jahrhundert hinein eine ganze Reihe von *Conquista*-Heldenepen. Wenig später (1609) erscheint aber ein für die Literatur und Identitätsbildung des neuen Kontinents noch wesentliches Werk: der erste Teil der *Comentarios reales* (*Königliche Kommentare*) von GARCILASO DE LA VEGA (genannt el Inca, 1539–1616). Sohn eines spanischen Adligen und einer Inkaprinzessin, in Peru aufgewachsen, in Spanien als christlicher Priester lebend, war der Inca Garcilaso quasi die erste literarische Verkörperung des *Mestizaje*, der Rassenmischung, die – auch als ideologisches Konzept – die weitere literarische Entwicklung des Subkontinents noch entscheidend beeinflussen sollte. Seine *Comentarios reales* verstehen sich denn auch in erster Linie als ein Werk, das den Spaniern (die zu diesem Zeitpunkt den Inkaadel noch als ebenbürtig anerkannten) den Wert und die hohe Kulturstufe der unter-

worfenen Zivilisation vor Augen führen sollte. Schon im Prolog wird Cuzco mit Rom und das Inkareich mit dem römischen Imperium verglichen, während der Inca Garcilaso sich gleichzeitig als ein »Bürger von Cuzco« (quasi ein *cives romanus* der Neuen Welt) definiert. In den teils der Geschichte, teils dem Alltag und der Sozialgeschichte des Inkareichs gewidmeten Kapiteln versäumt es der Autor denn auch nie, auf die technische und politische Reife der Inkazivilisation hinzuweisen. Und selbst wo er, als katholischer Geistlicher, die Missionierung durch die Spanier lobt, weist er ausdrücklich darauf hin, daß die Inkas neben dem verehrten Sonnengott auch einen höchsten Gott Pachacama anerkannt hätten, der nur eben so hoch thronte, daß er keiner Verehrung bedurfte, so daß sie sozusagen ohnedies schon auf dem Weg zur christlichen Erkenntnis gewesen wären, ein Weg, den die Ankunft der Spanier also nur beschleunigt, nicht aber ursächlich bestimmt habe. Ganz im Gegensatz dazu steht die um 1569 fertiggestellte *Historia general de las cosas de Nueva España* (*Allgemeine Geschichte der Angelegenheiten Neuspaniens*), des Fray Bernardino de SAHAGÚN, die ebenfalls eine Art Kulturgeschichte der – in diesem Fall mexikanischen – Indios bietet: Bernardino ist eben kein Mestize, und seine Verachtung für die leicht zu täuschenden »heidnischen Primitiven« wird deshalb nicht von einem Stolz auf die Leistungen der Indianerkultur aufgewogen. Dennoch hat Sahagún durch seine Sammlung der Hymnendichtung im altmexikanischen Nahuatl eine gewisse Bewunderung für die Dichtung der Indios gezeigt und dafür gesorgt, daß die Zeugnisse dieser beeindruckenden Lyrik nicht verloren gingen.

Die Heldentaten der spanischen Eroberer und der Mut der Indios prägten unterdessen auch die volkstümlichen Romanzen, die in Neuspanien ebenso wie im Mutterland zu kursieren begannen. Mit dem Aufbau der Vizekönigshöfe in Mexiko und Lima begann in diesen beiden Zentren auch sehr rasch ein reges kulturelles Leben, das sich nach der europäischen Metropole ausrichtete: Dichterkreise nach Vorbildern der europäischen Fürstenhöfe bildeten sich, und vor allem auf dem Gebiet der Lyrik und teilweise auch des Theaters spiegelten sich die Tendenzen und Auseinandersetzungen des Mutterlandes auch in der Kolonie. So entstand in Mexiko, in Lima und auch an einzelnen Orten Mittelamerikas ein sehr aktives Theaterleben, und während der Mexikaner Juan RUÍZ DE ALARCÓN (1581?–1639) in Spanien als Schüler Lope de VEGAS und Autor moralistisch-sittenkritischer Komödien Karriere machte, steuerten zu Ende des 17. Jahrhunderts andere mexikanische und peruanische Autoren auch viele eigene Werke aus dem Bereich der Komödie (nach dem Vorbild Lope de Vegas) und des religiösen Theaters (nach dem Vorbild CALDERÓNS) zu diesem »amerikanischen« Theaterleben bei.

Insbesondere ist hier Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ (1648–1695) hervorzuheben, die als hochgebildete Frau in ein sehr liberales mexikanisches Kloster

eintrat, um ganz der Wissenschaft zu leben, und die wohl die bedeutendste Dichtergestalt des hispanoamerikanischen Barock darstellt. Sor Juana war sowohl als Dramatikerin erfolgreich wie auch als Lyrikerin, wobei sie das Repertoire des *conceptismo* ebenso beherrschte wie das des *culteranismo*, der beiden rivalisierenden Strömungen in der spanischen Lyrik des 17. Jahrhunderts. Überwiegend neigte sie aber – wie ihr Vorbild Luis de GÓNGORA in Spanien – dem kulteranistischen Stil zu, was sich auch in ihrem Erzählgedicht *Primero sueño*, 1692 (*Erster Traum*), äußert, das dessen *Soledades* nachempfunden ist. Hier und in ihrem autobiographischen Prosa-Essay *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, 1690 (*Antwort an Schwester Philotea vom Kreuz*), lobt Sor Juana Wissen und Wissenschaft als höchste Ziele des menschlichen Strebens, was ihr Probleme mit der kirchlichen Obrigkeit einbrachte. Zugleich hat sie sich aber auch in profaneren Genres versucht und unter anderem zahlreiche galante Gedichte der Vizekönigin (unter den Schätternamen Filis oder Lisi) gewidmet, die von der ästhetischen Raffinesse des – an kultureller Verfeinerung Madrid offenbar zumindest ebenbürtigen – Vizekönigshofes zeugen. Durch ihre anklagenden Verse »*Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón...*« (»Ihr dummen Männer, die ihr die Frauen ohne Grund anklagt...«) brachte Sor Juana auch zum erstenmal in polemischer Weise den Frauenstandpunkt in die Dichtung ein, so daß sie auch heute noch einen festen Bezugspunkt lateinamerikanischer Frauenbewegungen darstellt.

Neben dieser überragenden Frauengestalt verblasen die bedeutendsten männlichen Dichter dieser Zeit sowohl in Mexiko (wo vor allem der Culteranist und GÓNGORA-Neffe Carlos de SIGÜENZA Y GÓNGORA, 1645–1700, zu erwähnen wäre) als auch in Peru (wo der Satiriker und Conceptist Juan del VALLE Y CAVIEDES (1652–1697?) die bedeutendste Dichterpersönlichkeit darstellt) ein wenig; dennoch kann man feststellen, daß die hispanoamerikanische Barocklyrik eine ganze Reihe von Autoren ersten Ranges aufzuweisen hat, die den Spaniern keineswegs nachstehen. Das beschränkt sich auch nicht ausschließlich auf die Vizekönigshöfe: So ist der extremste Vertreter des Culteranismus, dessen »heroisches Gedicht« auf den hl. IGNATIUS VON LOYOLA (*San Ignacio de Loyola*, 1666) die rhetorische Verschlüsselung stellenweise bis an das Extrem des Sprachexperiments treibt, Hernando DOMÍNGUEZ CAMARGO (1601?–1656?), in Kolumbien geboren und wirkte nach seinem Ausschluß aus dem Jesuitenorden als kleiner Landpfarrer in der kolumbianischen Provinz.

Während also Lyrik und Theater der Barockzeit in Amerika sich durchaus mit den besten in Europa entstandenen Werken messen können, sind Prosaerzählungen und Romane eher spärlich zu finden, was auch an den Zensur- bzw. Einfuhrschränken liegen mag. So verbot etwa bereits 1531 Isabella von Portugal, die Frau Karls V., in einem Dekret die Einfuhr von Ritterromanen nach Amerika, wo-

zu später auch noch ein Verbot des Abfassens von Ritter- und Schelmenromanen tritt. Ausgenommen von diesem »Bann« der Romane war anscheinend der Schäferroman, den man in Neuspanien ebenso lesen durfte wie im spanischen Mutterland; nicht zuletzt hat zu diesem Genre der Mexikaner Bernardo de BALBUENA (um 1568–1627) mit *El Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, 1608 (*Das Goldene Zeitalter in den Wäldern von Erifile*), auch ein einheimisches Produkt beigesteuert, das formal (das heißt in der Ausführung als Prosimetrum, als Kombination von Gedichten und Prosa-Zwischenstücken) hinter die spanische Entwicklung bis zu Iacopo SANNAZAROS *Arcadia* (1502) zurückgeht. Balbuena hat sich auch als Epiker hervorgetan: Seine *Grandeza mexicana*, 1604 (*Mexikos Größe*), ist ein Terzinenepos in neun Gesängen, jeweils eingeleitet durch eine *octava real* (die Epenstrophe der Renaissance-Epik), in dem die Größe Mexikos gefeiert und die »Ebenbürtigkeit« der Neuen Welt mit dem Mutterland betont wird. Sein Hauptwerk ist aber *El Bernardo o la Victoria de Roncesvalles*, 1624 (*Bernardo oder Der Sieg von Roncesvalles*), ein Renaissanceepos von mehr als 5000 Oktaven, das ein mittelalterlich-spanisches Thema (die Heldentaten Bernardos del Carpio) aufgreift. Die an sich bereits sagenhafte Materie wird dadurch bereichert, daß es Bernardo auch in das noch nicht entdeckte Amerika verschlägt, wo ihm die zukünftige Eroberung dieser Länder vorausgesagt wird.

Dagegen ist der eigentliche Prosaroman spärlich vertreten und zeigt noch eine starke Verbindung mit den Chroniken: Das gilt sowohl für Juan RODRÍGUEZ FREILES (1566–1683?) *Conquista y descubrimiento del nuevo reino de Granada*, 1638 (*Eroberung und Entdeckung des neuen Reiches von Granada*), einer Sammlung denkwürdiger »Fälle« aus dem Vizekönigreich Granada, dem heutigen Kolumbien, als auch für Francisco NUÑEZ DE PINEDAS (1607–1682) Bericht über seine Gefangenschaft bei den – positiv geschilderten – chilenischen Indios (*El cautiverio feliz*, 1673 – *Die glückliche Gefangenschaft*), und auch noch für SIGÜENZA Y GÓNGORAS Bericht über seine Gefangennahme durch englische Piraten (*Los infortunios de Alonso Ramírez*, 1690 – *Die Mißgeschichte des Alonso Ramírez*).

Nach der partiellen Blüte des Barock bringt das 18. Jahrhundert mit dem Niedergang der Vizekönigshöfe auch einen starken Rückgang des kulturellen und literarischen Lebens in Hispanoamerika. Barocke Formen dauern in Lyrik und Theater etwa bis zur Mitte des Jahrhunderts fort, an einzelnen Vizekönigshöfen zeigt die galante Lyrik Rokoko-Tendenzen, ohne originelle Werke hervorzubringen. Die Szene belebt sich, als durch die Schriften von Cornelius de PAUW (Berlin 1768/69) und Guillaume RAYNAL (Amsterdam 1770) eine Polemik über die Über- oder Unterlegenheit der Neuen Welt in Gang kommt, an der sich der spanische Aufklärer Benito FEIJOO (1676–1764), vor allem aber zahlreiche Latein-

amerikaner, und unter ihnen besonders viele Jesuiten beteiligen, welche die Feststellungen über die natürliche Unterlegenheit der Amerikaner entrüstet zurückweisen. Hier beginnt zum erstenmal ein Bewußtwerdungsprozeß, der in die Frage nach einer kontinentalen Identität als zentrales Thema der lateinamerikanischen Literatur münden sollte. Während in Amerika selbst die Ideen der Aufklärung nur sehr langsam eindringen, ist der Peruaner Pablo de OLAVIDE Y JAUREGUI (1725–1804) eine der interessantesten Figuren der europäischen Aufklärung geworden. Als Freund von DIDEROT, MARIVAUD und VOLTAIRE führt er in Madrid einen literarisch-philosophischen Salon, bis ihn die Inquisition zur Flucht nach Frankreich zwingt, wo er an der Revolution teilnimmt, bald aber, durch die Greuelthaten der Revolutionäre ernüchtert, eine völlige Kehrtwendung vollzieht und nach seiner Rückkehr nach Spanien einen Bekehrungsroman *El evangelio en triunfo*, 1797 (*Das triumphierende Evangelium*), schreibt. Aber, wie gesagt, Olavides Geschichte ist von der geistesgeschichtlichen Entwicklung seines Kontinentes völlig abgekoppelt. In Hispanoamerika beginnen erst in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts allmählich Aufklärungsideen einzuströmen, die dann im Verein mit dem Schock über die Vertreibung der Jesuiten (1767) und das Scheitern des »Heiligen Experiments« in Paraguay sogar zu dem Auftreten erster Unabhängigkeitstendenzen in der Literatur führen. Das interessanteste Werk dieser Strömung ist der *Nuevo Luciano o despertador de espíritos* (*Neuer Lukian oder Erwecker des Geistes*), ein Werk des ecuadorianischen Mestizen Francisco José de SANTA CRUZ Y ESPEJO (1747–1795): In diesen 1797 postum erschienenen neun Dialogen wird die Rückständigkeit und der geistige Stillstand in den

Kolonien kritisch beleuchtet. Diese Rückständigkeit wird auch in dem vom Schelmenroman beeinflussten Reisetagebuch *Lazarillo de ciegos caminantes* (*Lazarillo [Blindenführer] der blinden Reisenden*) offenkundig, das Alonso CARRIÓ DE LA VANDERA (um 1715 – nach 1778) etwa 1775 unter dem Pseudonym »Concolorcorvo« veröffentlicht, und in dem er die Reise von Buenos Aires nach Lima beschreibt. Zu der raschen Verbreitung der neuen Ideen trug auch das aufblühende Zeitungswesen bei, das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts neue Publikationsmöglichkeiten für Literaten erschloß.

Während der napoleonischen Epoche und der politischen Wirren der Bürgerkriege in Spanien geht diese Entwicklung weiter; gleichzeitig setzt sich in Lyrik und Theater der neoklassizistische Stil endgültig durch. Im Bereich der erzählenden Prosa kommt es freilich noch zu interessanten Adaptierungen von Formen des spanischen Barock: So bringt der Mexikaner José María ACOSTA ENRÍQUEZ (1760–1816) die in Spanien auf QUEVEDO und TORRES VILLARROEL zurückgehende Gattung der *Sueños* (Traumvisionen) mit einem *Sueño de sueños* (*Traum der Träume*) zu Ende, in dem Quevedo, Torres und Miguel de CERVANTES mit ihm durch das gegenwärtige Mexiko spazieren und eine kritische Bestandsaufnahme der Gegenwart durchführen. Sein Landsmann José FERNÁNDEZ DE LIZARDI (1776–1827), der auch als Herausgeber einer kolonialismuskritischen Wochenzeitschrift mit dem Titel »El Pensador mexicano« hervortrat, verfaßt mit dem dreibändigen *El Periquillo Sarniento* (1816) den ersten lateinamerikanischen Schelmenroman (während in Spanien die Blütezeit dieser Gattung schon um 1650 zu Ende gegangen war).

### *Die Literatur der Unabhängigkeitsepoche*

War die Literatur unmittelbar vor den Unabhängigkeitskriegen bereits politisch engagiert, was selbst für die neoklassizistischen Hymnen wie Manuel José de LAVARDÉNS (1754–1809/10) *Oda al majestuoso Río Paraná*, 1801 (*Ode auf den majestätischen Paraná*), gilt (die den neuen Reichtum des La-Plata-Raums gegen das korrupte Vizekönigreich Lima ausspielt), so widmet sie sich mit Einsetzen der Unabhängigkeitskriege beinahe ausschließlich der Verherrlichung der Siege der »Amerikaner« über die spanischen Kolonialherren in neoklassizistischen Hymnen wie etwa den Gedichten des Ekuadorianers José Joaquín de OLMEDO (1780–1847) *La victoria de Junín, Canto a Bolívar*, 1825 (*Der Sieg von Junín. Gesang auf Bolívar*), oder den Hymnen des Argentiniers Juan CRUZ VARELA (1794–1839). Aber auch einige Texte Simón BOLÍVAR'S (1783–1830), des »Libertador« (Befreier) titulierten geistigen und militärischen Führers der Unabhängigkeitsbewegung, werden, wohl mit Recht, zur Literatur gezählt, etwa sein berühmter Brief aus Jamaica (*Carta de Jamaica*,

1815), in dem er zum erstenmal mit aller Schärfe die Frage nach der Identität der Lateinamerikaner stellt; eine Frage, die in den kommenden beiden Jahrhunderten zum Leitmotiv der Literatur des Subkontinents wurde. Diese Frage nach der problematischen Identität des Lateinamerikaners zwischen Europa und einer weitgehend abgerissenen indianaichen Kulturtradition, zwischen den europäischen Utopien, die man in die Neue Welt projiziert hatte, und der tristen Gegenwart einer postkolonialen Gesellschaft ist der gemeinsame Nenner der unterschiedlichsten Gattungen und Strömungen, die zwischen 1820 und heute in der Literatur des Subkontinents aufgetaucht sind. Mit ihr auf das engste verbunden sind die beiden großen immer wiederkehrenden Themen dieser Literatur: die Auseinandersetzung mit dem indianischen Ureinwohner und der Rassenmischung einerseits sowie die Schilderung der überwältigenden Natur Amerikas andererseits.

Unter den Dichtern der Neoklassik sticht der in Venezuela geborene, nach einem längeren Londo-

ner Exil ab 1829 in Santiago de Chile lebende Andrés BELLO (1781–1865) hervor, der nicht nur Autor der ersten in Lateinamerika verfaßten und die Sonderentwicklungen des Subkontinents berücksichtigenden spanischen Grammatik und Mitbegründer des Erziehungswesens in Chile ist, sondern auch in längeren Gedichten in aufklärerisch-didaktischer Tradition (vor allem dem an VERGILS *Georgica* inspirierten Gedicht über die Landwirtschaft in den lateinamerikanischen Klima- und Bodenverhältnissen *La agricultura de la zona torrida*, 1826 – *Über den Ackerbau in der heißen Zone*), einen wesentlichen Beitrag zur literarischen Produktion des hispanoamerikanischen Neoklassizismus geleistet hat. Ähnlich wie in Spanien hat es auch Versuche zur Begründung eines neoklassizistischen Theaters gegeben, deren wesentlichster das Werk des bereits erwähnten Argentiniers Juan CRUZ VARELA darstellt. Während die spanischen

Neoklassizisten sich jedoch ausschließlich an der französischen Klassik orientierten, inspirieren sich seine beiden Tragödien *Dido* (1822) und *Argia* (1824) an den Tragödien des Italiensers ALFIERI. Thematisch und auch im grundsätzlichen Festhalten an Aristotelismus kann man hier dennoch keine »typisch amerikanischen« Züge erkennen. Dies gilt auch noch für die neoklassizistische Komödie des Mexikaners Manuel Eduardo de GOROSTIZA (1789–1851), die vor allem auf Adaptation der Komödien der Molière-Schule beruht. Dagegen findet sich in der volkstümlichen Komödie des Peruaners Manuel ASCENCIO SEGURA (1805–1871) sehr wohl einiges an Lokalkolorit. Die Hauptfigur seines bekanntesten Stücks *Ña Catita*, 1845 (*Frau Elster*), stellt eine Art Verbindung zwischen dem Typus der mittelalterlich-spanischen Kupplerin Celestina und jenem des Molièreschen Heuchlers Tartuffe dar.

### Romantik und Realismus in Hispanoamerika.

#### Die Anfänge der gauchesken Dichtung im La-Plata-Raum

Zur selben Zeit beginnt sich aber auch aus der Volksdichtung ein Genre ausschließlich amerikanischen Ursprungs zu entwickeln: die gaucheske Dichtung. Benannt nach den größtenteils mestizischen Hirten des La-Plata-Raums, den Gauchos, die seit jeher durch ihre Sänger (*payadores*) berühmt waren, besteht diese Gattung in einem Versuch der Nachempfindung und ästhetischen Aneignung der Liedformen dieser *payadores* (meist romanzenähnliche Erzählgedichte in Achtsilbern) durch Städter. Sehr populär werden die politisch-satirischen *Cielitos* der Unabhängigkeitsepoche, deren wichtigster Autor der Uruguayer Bartolomé HIDALGO (1788–1822) ist. In der darauffolgenden Generation setzt sein Landsmann Hilario ASCASUBI (1807–1875) diese satirische Tradition fort. Unter den Pseudonymen »Aniceto el Gallo« (Aniceto, der Hahn) und »Paulino Lucero« veröffentlicht er eine Reihe satirischer Gedichte und gestaltet auch als erster die Santos-Vega-Legende, in der ein Gaucho-Sänger den Teufel zum Wettlingen herausfordert.

Dieses faustisch-unheimliche Thema steht bereits im Kontext der Romantik, deren bedeutendstes Zentrum in Lateinamerika wiederum Argentinien ist: Hier bringt um 1830 Esteban ECHEVERRÍA (1805–1851) sozusagen im Reisegepack das Programm der Romantiker zusammen mit den Ideen HERDERS und jenen des politischen Liberalismus aus Paris in das von den Greueln der Rosas-Diktatur und dem blutigen Konflikt zwischen den europäisch ausgerichteten »Unitarios« und den eher europä- und aufklärungsfeindlichen »Federales« geprägte Argentinien mit. In dem 1871 postum erschienenen Kurzroman mit dem sprechenden Titel *El matadero* (*Das Schlachthaus*) schildert Echeverría am Beispiel der verrohten Gauchos und Schlachthausarbeiter das Klima unter der Dikta-

tur. Unter seinem dichterischen Werk sticht vor allem das Erzählgedicht *La cautiva*, 1837 (*Die Gefangene*), hervor, in der er neben einer rührenden romantischen Liebesgeschichte die Auseinandersetzung zwischen Weißen und Indios beschreibt, und zwar aus einer für einen Romantiker recht ungewöhnlichen Perspektive: Während in der europäischen Romantik, etwa bei CHATEAUBRIAND, die indianischen »Wilden« in einer absolut positiven, ja bisweilen geradezu schwärmerischen Perspektive auftauchen, steht die argentinische Romantik im Rahmen der von dem Essayisten und späteren Präsidenten Domingo Faustino SARMIENTO (1811–1888) aufgestellten Alternative zwischen »Zivilisation und Barbarei« eindeutig auf der Seite der Zivilisation. Natürlich ist auch diese Stellungnahme im Kontext der Bürgerkriegssituation zu verstehen, in welcher der Diktator Rosas für Sarmiento und die Romantiker die Primitivität und Wildheit des unzivilisierten Landes, »den Gaucho« schlechthin verkörperte. Gegen diesen Rosas stellt Sarmiento in seinem Essay *Civilización y barbarie. La vida de Juan Facundo Quiroga*, 1845 (*Zivilisation und Barbarei. Das Leben des Juan Facundo Quiroga*), die Formel des 19. Jahrhunderts: Fortschritt, Bildung und Zivilisation. In diesem Licht ist auch verständlich, wieso Echeverría *La cautiva* in schlechtesten kolonialliterarischer Tradition die Indianer als »heimtückische, feige, grausame und tierische Barbaren« dem aus blonden, blauäugigen christlichen Edelmenschen bestehenden tragisch-romantischen Liebespaar gegenüberstellt.

Im Bereich des Romans schildert José MARMOL (1817–1871) mit seiner der romantischen Gattung des Abenteuerromans zuzurechnenden *Amalia* (1855) ebenfalls in schwärzesten Farben die Verhältnisse unter der Rosas-Diktatur, die in ganz

anderer Weise auch von Juan Bautista ALBERDIS (1810–1884) allegorischem Roman *Peregrinación de Luz del Día*, 1871 (*Pilgerfahrt des Tageslichts*), aufs Korn genommen werden. In dem Zitat der aufklärerischen Lichtmetaphorik im Titel dieses Romans zeigt sich eindrucksvoll, wie stark in Lateinamerika durch die »Phasenverschiebung« der Übernahme europäischer Moden die Spätaufklärung mit der Romantik verschmilzt.

Der Gattung Abenteuerroman gehören auch die meisten romantischen Werke aus anderen Teilen des Kontinents an – wie der vielleicht bedeutendste Roman dieser Strömung, *María* (1867) des Kolumbianers Jorge ISAACS (1837–1895), in dem sich – im Gegensatz zu den argentinischen Romantikern – Tendenzen zur Zivilisationsflucht unter dem Einfluß von BERNARDIN DE SAINT-PIERRES *Paul et Virginie* zeigen. Diese positive Wertung der Natur und der »Natur-Menschen« erfaßt weite Teile des Kontinents und dehnt sich allmählich auch auf den südlichen Teil aus. Vor allem in den Andenländern, in denen der Anteil indianischer Bevölkerung besonders hoch ist, bildet sich ab der Mitte des Jahrhunderts in der Tradition von CHATEAUBRIANDS *Atala* und der brasilianischen Romantik eines José de ALENCAR (1829–1877) eine eigene Romangattung aus, die man als »Indianismus« bezeichnet hat, um sie von dem stärker sozialkritisch orientierten und vom Naturalismus beeinflussten »Indigenismus« des 20. Jahrhunderts zu unterscheiden. Liebe zwischen den Rassen, die durch die Vorurteile der Umgebung behindert wird und schließlich tragisch endet, sowie die Darstellung des Indio als edle, naturvernünftige Gestalt kennzeichnen das Strickmuster dieser Romane, die denkbar weit von der realen Situation der Ureinwohner entfernt sind. Der Roman *Aves sin nido*, 1889 (*Vögel ohne Nest*), der Peruanerin Clorinda MATTO DE TURNER (1854–1909) gilt als Übergang zwischen den beiden Strömungen des Indianismus und des Indigenismus, denn hier ist bei allen romantischen Versatzstücken in der Liebesgeschichte doch auch schon sehr klar die sozial bedingte Ausweglosigkeit der Situation der Indios dargestellt und mit einer polemischen antikerikalen Satire verbunden: So erweisen sich am Schluß die tragischen »Liebenden aus zwei Rassen« als Halbgeschwister, weil beide uneheliche Kinder des örtlichen Pfarrers sind.

Das verstärkte Interesse für den Indio drückt sich auch in epischen Gedichten über die indianischen Kulturen und die Konquista aus, in denen die Indios nun durchwegs positive Rollen spielen, etwa bei dem Kolumbianer Julio ARBOLEDA (1817–1862). Schließlich wirkt diese Strömung sogar bis in den La-Plata-Raum, wo zu dieser Zeit die Ausrottung der Pampa-Indianer fast abgeschlossen ist und der Uruguayer Juan ZORRILLA DE SAN MARTÍN (1885–1931) in seinem Erzählgedicht *Tabaré* (1886) den tragischen Untergang der Indios mit einer Liebesgeschichte zwischen einem indianisierten Mestizen und einer Weißen verbindet.

Die mexikanische Romantik ist im Gegensatz zu den besprochenen Strömungen des La-Plata-Raums und der Andenländer sehr viel europahöriger: Fernando CALDERÓN (1809–1845), der bedeutendste romantische Dramatiker des Kontinents, gestaltet durchwegs Stoffe aus der europäischen Geschichte, und auch die romantische Lyrik Mexikos vermag sich kaum von den spanischen Vorbildern zu lösen. Am ehesten gelingt das einem Vorläufer der Romantik, dem in Mexiko lebenden Kubaner José María de HEREDIA (1803–1839), dessen meditative Naturlyrik stellenweise an Giacomo LEOPARDI erinnert und der auch sonst deutliche Einflüsse der italienischen Romantik, vor allem Ugo FOSCOLOS zeigt, den er ins Spanische übertragen hatte.

Die Epoche 1860 bis 1880 wird von Rudolf GROSSMANN in seinem Standardwerk zur lateinamerikanischen Literaturgeschichte zwar als »Realismus« bezeichnet, hat aber tatsächlich wenig dem europäischen Realismus vergleichbare Werke hervorgebracht. Im La-Plata-Raum kommt es zu einer Hochblüte der gauchesken Dichtung. Zunächst wird die ältere gaucheske Dichtung satirisch-parodistisch von dem Argentinier Estanislao del CAMPO (1834–1880) unter dem Titel *Anastasio el Pollo* (*Anastasio, das Huhn*) aufgegriffen, mit dem er auf das Pseudonym Hilario ASCASUBIS anspielt; sein wesentlichster Beitrag zur Entwicklung der gauchesken Literatur ist aber das Gedicht *Fausto* (1866), die köstlich-ironische Erzählung eines Gaucho, der seinem Freund auf dem Land davon berichtet, wie er quasi aus Versehen in eine Aufführung von Gounods Oper *Margarete* im Teatro Colón, dem berühmten Opernhaus von Buenos Aires, geraten ist. Witziger als in dem Staunen des »Naturkinds« über die seltsamen Vorgänge auf der Bühne, die er für wirklich hält, war der Konflikt zwischen »Zivilisation« und »Barbarei«, der auch nach der Romantik die Identitätsdebatte beherrschte, bislang noch nicht gestaltet worden.

Wenige Jahre später gelangt das gaucheske Genre mit dem *Martín Fierro* (1872) von José HERNÁNDEZ (1834–1886) zu seinem unbestrittenen Höhepunkt. *Martín Fierro*, später von dem Modernisten LUGONES als argentinisches Nationalepos bezeichnet, ist wie *Fausto* ein umfangreiches Erzählgedicht aus sechszeiligen Strophen achtsilbiger Verse, im Ton den spanischen Romanzen sehr ähnlich, in der Struktur aber durch die epenhafte Länge völlig anders. Die Sprache ist ein Kunstdialekt, den Hernández aus bestimmten phonetischen Eigentümlichkeiten der Pampa zusammengesetzt hat, das Thema hat wieder einmal mit der Alternative »Zivilisation und Barbarei« zu tun: *Martín Fierro* erzählt von dem Rückzug eines Gauchos aus der Zivilisation, die seinen Lebensraum und Freiheitsdrang immer mehr beschneidet, so daß ihm schließlich kein Ausweg mehr bleibt als der, zum *gaucho matrero*, zum ausgestoßenen, gesetzlosen Zivilisationsflüchtling zu werden. Er schließt sich einem Stamm wilder Indios an, was zu dieser Zeit auch Hernández' politischer Position als Exilant

entsprach. Wegen des großen Erfolges läßt der Autor sieben Jahre später einen zweiten Teil, *La vuelta de Martín Fierro* (*Martin Fierros Rückkehr*) folgen, in dem Martín Fierro desillusioniert aus der Wildnis in die Zivilisation heimkehrt (Hernández war in der Zwischenzeit selbst aus dem Exil zurückgekehrt). Nun folgte eine Flut von Werken verschiedener Gattungen (Roman, Theater) mit Gauchos als Protagonisten – so etwa Eduardo GUTIÉRREZ' (1851–1889) Roman *Juan Moreira* (1879/80) oder das Theater eines Martín CORONADO (1840–1919).

Zur gleichen Zeit bildete sich in ganz Hispanoamerika eine Strömung aus, die dem Kostumbrismus (der spanischen Nachromantik) vergleichbar ist, einer regionalistisch orientierten Sittenschilderung, die sich am ehesten mit dem poetischen Realismus der deutschsprachigen Literatur vergleichen ließe. In Mexiko führte diese Strömung zu einer Spätblüte der – je nachdem eher romantisch oder eher realistisch angehauchten – Banditenromane (Ignacio Manuel ALTAMIRANO, Manuel PAYNO), in Peru tritt Ricardo PALMA (1833–1919) mit seinen *Tradiciones peruanas*, 1872–1883 (*Peruanische Traditionen*), hervor, einer noch heute zu den »Klassikern« der hispanoamerikanischen Literatur zählenden Sammlung von mehr als 500 Kurzerzählungen und Skizzen, die ein Bild des peruanischen Volkslebens von den Anfängen der Kolonialzeit bis zur Gegenwart bieten. Gleichzeitig beginnen sich in den Essays des an HEINE orientier-

ten Manuel GONZÁLEZ PRADA (1848–1918) radikal-liberale und sozialrevolutionäre Ideen zu manifestieren. In Argentinien schließlich findet sich neben der Sonderform der gauchesken Literatur auch ein Kostumbrismus im eigentlichen Sinne, etwa in den *Geschichten und Bildern der Stadt* des unter dem Pseudonym »Fray Mocho« schreibenden José SIXTO ÁLVAREZ (1858–1903).

Der realistische Roman in der europäischen Tradition eines BALZAC oder PÉREZ GALDÓS ist im 19. Jahrhundert noch eher selten zu finden: Eine Ausnahme bildet Chile, wo Alberto BLEST GANA (1829–1905) eine chilenische *Comédie humaine* nach Balzacs Vorbild zu schreiben versucht, von der vor allem der Roman *Martín Rivas* (1862) erwähnenswert erscheint. Die eigentliche Rezeption und produktive Verwendung der Anregungen des französischen Realismus und Naturalismus erfolgt jedoch erst im 20. Jahrhundert. Die interessantesten Ergebnisse brachte die realistische Strömung des 19. Jahrhunderts in ihrer regionalistischen Variante, dem in fast allen lateinamerikanischen Ländern auftretenden *criollismo*, der vor allem Kurzgeschichten, erst in zweiter Linie auch Romane, hervorgebracht hat und sich bis zum Beginn der *nueva novela* um 1950 weiter verfolgen läßt. Einer der wesentlichsten Autoren dieser Strömung ist der Kolumbianer Tomás CARRASQUILLA (1858 bis 1940), der auch noch seinen berühmten Landsmann Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ beeinflusst haben dürfte.

### Der Modernismus

Die letzten Jahre des 19. Jahrhunderts sind jedoch vom Entstehen einer ganz anderen Strömung geprägt, die in den Literaturgeschichten stets als die »erste eigenständige Kunstrichtung des Kontinents« bezeichnet wird: des Modernismus. 1888, das Erscheinungsjahr von Rubén DARÍOS (1867–1916) Gedicht- und Kurzprosa-Sammlung *Azul* (*Azur* bzw. *Blau*), markiert sein Geburtsdatum. Tatsächlich gilt der behauptete »autochthone« Charakter des Modernismus jedoch nur mit großen Einschränkungen: Wovon man sich tatsächlich endgültig emanzipierte, ist der Einfluß des spanischen Mutterlandes, das eben im Begriff war, seine letzte Kolonie (Kuba) zu verlieren. Aber da gleichzeitig die Bedrohung durch den mächtigen Nachbarn im Norden (die USA) immer offenkundiger wurde, entsteht eine neue Phase der Identitätsdiskussion, die – wenigstens bei einigen Modernisten – sogar zu einer Verstärkung der europäischen Selbstdefinition führt. Während nämlich der Kubaner José MARTÍ (1853–1895) dem »exotischen« Europa eine Absage erteilt und für das »autochthone« Amerika eintritt (in dem Essay *Nuestra América – Unser Amerika* von 1891, in dem es heißt, man solle die lateinamerikanischen Kinder in der Schule nicht die »exotischen« Griechen und Römer lehren, sondern die »einheimischen« Griechen und Römer, sprich die Mayas,

Azteken und Inkas als Vertreter der präkolumbianischen Hochkulturen), legen andere Vertreter des Modernismus wie Rubén DARÍO selbst oder der Uruguayer José Enrique RODÓ (1871–1917) den Schwerpunkt auf die Abkehr von den USA und die Schaffung einer »lateinischen« geistigen Gemeinschaft, innerhalb derer Frankreich immer mehr als geistiger Orientierungspunkt hervorsteht. Deshalb erscheinen bei Rubén Darío, der sonst in seiner Lyrik ästhetizistische Töne im Sinne des französischen Symbolismus bevorzugt (das Leitsymbol der Modernisten ist der Schwan), die US-Amerikaner als »Büffel mit Silberzähnen« (wobei »plata«/Silber gleichzeitig Geld bedeutet), und Rodó stellt in seinem die modernistische Generation prägenden Essay *Ariel* (1901) das Verhältnis mit Hilfe der Personen aus SHAKESPEARES *Sturm* dar: des weisen Próspero, der die Argumentation vorträgt, und wohl auch die europäische Position repräsentieren soll, des Luftgeistes Ariel, der für Schönheit und Geist – und für das »lateinische« Amerika – steht, und seines Widerparts, des primitiven, ausschließlich materialistisch orientierten, aber kräftigen Kaliban, der die Vereinigten Staaten repräsentiert. Den Gegensatz Intellektualität und Kunstsinn gegen Materialismus mit Hilfe der Figuren Ariel und Kaliban hatte vor ihm schon Ernest RENAN in einem sich gegen die Demokratie

wendenden Essay dargestellt; mit Bezug auf die amerikanische Situation wurde er in den folgenden Jahrzehnten immer wieder aufgenommen, bis hin zur bewußten und affirmierenden Übernahme der Kaliban-Rolle unter den Auspizien einer marxistisch ausgerichteten Dritte-Welt-Ideologie bei dem Kubaner Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR (*Kaliban*, 1972).

Jedenfalls hat RODÓs Essay die modernistische Generation wohl ebenso stark geprägt wie SARMIENTOS *Facundo* die romantische; wahrscheinlich sogar noch wesentlich mehr, denn sein Entwurf wendet sich nun wirklich an den gesamten Kontinent und ist nicht zuletzt auch für die Wahl der heute noch allgemein üblichen Bezeichnung *Latinamerika* von großer Bedeutung gewesen. Was Rodó im Essay, das ist aber der schon mehrfach erwähnte Rubén DARÍO in der Dichtung. Geboren in Nicaragua, lange Jahre in Argentinien, Chile, schließlich in Madrid und Paris arbeitend, ist Darío der erste Dichter geworden, der dem ganzen Kontinent zugerechnet wird. Sein erwähnter Band *Azul* gab die Leitfarbe (Blau), das Leitsymbol (den Schwan) und die Thematik des älteren Modernismus (Ästhetizismus, Paganismus) vor, und auch wenn manchmal die Orientierung an der französischen und allgemein europäischen Mode fast lächerlich erscheint (etwa wenn der Mestize Darío seine »weißen Prinzessinenhände« betrachtet) oder wenn allzu aufdringlich die griechisch-römische Antike beschworen wird, hat Daríos Dichtung doch nicht nur einen Modernisierungsschub in der Form (Übernahme des freien Verses und des Prosagedichts), sondern vor allem auch ein neues literarisches Selbstbewußtsein in ganz Hispanoamerika ausgelöst, so daß der Modernismus, sich vielfach diversifizierend, tatsächlich den ganzen Kontinent von Mexiko bis Chile und Argentinien erfaßte. Dennoch gilt es auch die Vorläufer zu erwähnen: den bereits genannten José MARTÍ mit seinen *Versos sencillos*, 1891 (*Einfache Verse*), und seinen kubanischen Landsmann Julian del CASAL (1863–1893), vor allem aber den Kolumbianer José Asunción SILVA (1865–1896) mit seinen an E. A. POE inspirierten *Nocturnos* (1908), der den Formen und der Stimmung des französischen *Fin de siècle* und der *Décadence* am nächsten kommt.

In Mexiko findet die modernistische Bewegung ein Organ in der von dem Lyriker Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA (1859–1895) gegründeten Zeitschrift »Revista Azul«, die 1898–1911 von der »Revista Moderna« abgelöst wird, wobei unter den Mitarbeitern der letztgenannten Zeitschrift auch ein Autor ist, der bereits zur ästhetischen Moderne im europäischen Sinn, also zur historischen Avantgarde zu zählen ist: Juan José TABLADA (1871–1945), der nach einer Japanreise 1900 die Form des Hai-ku übernimmt und zum Bildgedicht weiterentwickelt. Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ (1871–1952) setzt eine Art Schlußpunkt der modernistischen Bewegung in der ursprünglichen Form, wenn er in seinem berühmt gewordenen

Sonett »Dreh ihm den Hals um, dem Schwan mit seinem trügerischen Federkleid« den Leitsymbolen Daríos abschwört und an ihre Stelle die Eule als Sinnbild der Weisheit und kritischen Reflexion setzt.

In den meisten Staaten des Kontinents hat der Modernismus mehr oder weniger prominente Vertreter gefunden, wenigstens auf dem Gebiet der Lyrik und der Kurzprosa, den bevorzugten Gattungen dieser Strömung: Guillermo VALENCIA (1873 bis 1943) in Kolumbien, Ricardo JAIMES FREYRE (1868–1933) in Bolivien, José SANTOS CHOCANO (1875–1934) in Peru, Julio HERRERA Y REISSIG (1875–1910) in Uruguay sind einige der bekanntesten unter ihnen. Eine Sonderstellung kommt aber jedenfalls dem bedeutendsten argentinischen Modernisten, Leopoldo LUGONES (1874–1938), zu: Von dem *décadent* Jules LAFORGUE und seinen Mond- und Pierrot-Gedichten beeinflusst, beginnt er mit Lyrik in freien Versen und jener eigentümlichen Mischung aus humoristischem und melancholischem Tonfall, wie sie Laforgues Lyrik entspricht.

In der zweiten Phase (etwa ab 1910) wendet Lugones sich wie die meisten Modernisten von dem antikisierenden Ästhetizismus ab und dem Autochthon-Amerikanischen, vor allem der Naturbeschreibung (wie in *El libro de paisajes*, 1917 – *Buch der Landschaften*), zu. In diesem Zusammenhang wertet er auch die gaucheske Gattung wieder auf, indem er, wie erwähnt, in seinem Essay *El payador* von 1916 den *Martin Fierro* als ein Homer vergleichbares Nationalepos definiert. Schließlich ist Lugones, der als Essayist so ziemlich alle radikalen Positionen seiner Zeit vom Anarchismus bis zum Faschismus durchlaufen und zwischendurch eine paganistische Religion zu entwerfen versucht hat, auch einer der Begründer der Tradition der später so bedeutenden Phantastischen Literatur am Río de la Plata mit seinen Erzählbänden *Las fuerzas extrañas*, 1906 (*Die rätselhaften Kräfte*), und *Cuentos fatales*, 1924 (*Schicksalshafte Erzählungen*).

Auch andere Autoren der modernistischen Epoche wenden sich wieder dem gauchesken Genre zu: Evaristo CARRIEGO (1883–1912) transponiert die gaucheske Thematik in seinen Gedichten (zum Beispiel *El alma del suburbio*, 1913 – *Seele der Vorstadt*), in die Vorstädte von Buenos Aires, wo an die Stelle der Gauchos die *compadritos* genannten Messerhelden treten, Roberto J. PAYRÓ (1867 bis 1928) verbindet in *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, 1910 (*Vergnügliche Abenteuer des Enkels von Juan Moreira*), den gauchesken Roman mit dem Schelmenroman, und Ricardo GÜIRALDES (1886–1927) setzt mit seinem teils modernistischen, teils bereits avantgardistischen Prosaroman *Don Segundo Sombra* (1926) einen eindrucksvollen Schlußpunkt unter die Entwicklung dieser Gattung, die mit dem real existierenden Gaucho aussterben mußte. In Form der *Compadrito*-Erzählung lassen sich Nachwirkungen jedoch noch bei den Vertretern der erwähnten Phantastischen Literatur wie Jorge Luis BORGES (vor allem *El*

*hombre de la esquina rosada*, 1929 – *Der Mann von der rosafarbenen Ecke*), Adolfo BLOY CASARES und vielen anderen nachweisen. Die Tradition der gauchesken Dichtung fließt solcherart mit städtischen Traditionen (etwa den »Milongas« genannten Moritaten, den Tango-Texten, usw.) zusammen und bildet den Ausgangspunkt einer für den La-Plata-Raum (Argentinien, Uruguay) eigentümlichen Tradition, auf die sich die Literatur bis in unserer Gegenwart – nachahmend, zitierend, parodistisch oder distanzierend – immer wieder bezieht. Am Rande hängt damit auch die Blüte des »criollistischen« Theaters in Argentinien zusammen, dessen bekanntester Vertreter Florencio SÁNCHEZ (1875–1910) ist, und das in einem dem Martín Fierro-Idiom sehr ähnlichen Dialekt die »kleinen Leute« vom Land und aus der Vorstadt von Buenos Aires mit ihren Sorgen auf die Bühne bringt. Bleibt man im Bereich der erzählenden Gattung, ist aber neben Lugones noch ein weiterer Autor er-

sten Ranges aus dem La-Plata-Raum zu erwähnen: der Uruguayer Horacio QUIROGA (1879 bis 1937), mit Lugones Begründer der Tradition der Phantastischen Literatur. Der Ästhet und *décadent* Quiroga beschließt nach einer Reihe von Schicksalsschlägen, sich in der Wildnis anzusiedeln, im Urwald der argentinischen Nordprovinz Misiones, und wird so auch zu einem der ersten Autoren der Urwaldthematik, die die zwanziger und dreißiger Jahre prägen sollte. Überhaupt ist ja, wie erwähnt, die zweite Phase des Modernismus von einer Hinwendung zur Naturbeschreibung gekennzeichnet, wobei in Form von Stimmungsbildern und mit Hilfe kühner Metaphern und Verstärkungen sowie Farbverschiebungen eine gewissermaßen bereits ästhetisch erlebte und transformierte Natur vorgeführt, vor allem aber die Möglichkeiten der im sprachlichen Ausdruck recht bescheidenen Prosa der realistischen und criollistischen Autoren beträchtlich erweitert werden.

#### Das Interesse für das »Eigene«

##### Mexikanischer Revolutionsroman, Selva-Roman, Indigenismus

Die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts sind von einer allmählichen Überwindung des Modernismus in allen Gattungen geprägt. Überall auf dem Kontinent setzt sich nun eine Spätrezeption des europäischen Naturalismus durch: In Mexiko führt dies unter dem Eindruck der politischen Ereignisse rund um die mexikanische Revolution zur Ausbildung des sogenannten »Revolutionsromans«, der in seiner ersten Phase – etwa bei Mariano AZUELAS (1873–1952) *Los de abajo*, 1915 (*Die von unten*) – zu einer einfachen Schwarz-Weiß-Malerei mit besonderer Betonung der *violencia* (Grausamkeit, Gewalttätigkeit) tendiert, in der zweiten Phase (zum Beispiel Martín Luis GUZMÁN (1887–1976) *El águila y la serpiente*, 1928 – *Der Adler und die Schlange*), aber auch schon deutlich kritische Ansätze gegenüber den Revolutionshelden zeigt, bzw. (mit José Rubén ROMEROS *Mi caballo, mi perro y mi rifle*, 1936 – *Mein Pferd, mein Hund und meine Büchse*) in den Schelmenroman abgleitet. In den späteren Jahren, die schon der *nueva novela*, dem Neuen Roman nach 1950 zuzählen sind, wird das Genre des Revolutionsromans bei Carlos FUENTES (*La muerte de Artemio Cruz*, 1962 – *Der Tod des Artemio Cruz*) geradezu zum Desillusionsroman.

Dem Revolutionsroman der ersten Phase entspricht das Strickmuster des indigenistischen Romans, der zwischen 1920 und 1945 in den Andenländern blüht. Unterdrückung der Indios durch korrupte, gewalttätige, habgierige Weiße führt in diesen Romanen mit schöner Regelmäßigkeit zum Aufstand, der mit derselben Regelmäßigkeit blutig niedergeschlagen wird, wobei nach dem Vorbild des spanischen Ehrendramas des Siglo de Oro (vgl. Lope de VEGA, *Fuente Ovejuna*) das auslösende Ereignis für den Aufstand häufig ein sexuel-

ler Übergriß der weißen Herren gegenüber den Indiofrauen ist. Der erste klassische Roman dieses Genres ist *Raza de bronce*, 1919 (*Bronze-Rasse*), des Bolivianers Alcides ARGUEDAS (1879–1946). Ihm folgen der Ecuadorianer Jorge ICAZA (1906–1978) mit *Huasi-pungu* (1934) und der Peruaner Ciro ALEGRÍA (1909–1967), dessen *El mundo es ancho y ajeno*, 1941 (*Die Welt ist weit und fremd*), allgemein als bedeutendster Roman des Indigenismus gilt. Freilich sind die ästhetischen Mittel nach wie vor die des Naturalismus eines ZOLA, und das ein wenig aufdringliche Moralisieren des Erzählers, der den Indios in der paternalistischen Haltung des marxistischen Lehrers gegenübertritt, der die Ursache für ihre Dekadenz im mangelnden politischen Bewußtsein und in der fehlenden Marx-Lektüre sowie in ihrem irrationalen Aberglauben sieht, der sie nach wie vor magische Zeremonien vollführen läßt, lassen beim heutigen Leser Zweifel an dieser Wertung aufkommen. Viel eher als Alegría scheint sein Landsmann José María ARGUEDAS (1911–1969), selbst in beiden Kulturen aufgewachsen, in seinen Romanen von *Yawar fiesta*, 1941 (*Fiesta des Blutes*), über *Los rios profundos*, 1958 (*Die tiefen Flüsse*), bis zu dem postumen Fragment *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 1971 (*Der Fuchs von oben und der Fuchs von unten*), der komplexen und gebrochenen Identität einer gemischtrassigen Gesellschaft wie der peruanischen gerecht zu werden, wobei er das einfache Schwarz-Weiß-Muster der frühen indigenistischen Romane sprengt, ohne doch das Engagement für die Sache der Indios aufzugeben. Dies gilt in noch verstärktem Maße für Manuel SCORZA (1928–1983), der selbst an Guerillakämpfen teilgenommen und in den siebziger Jahren (vor seinem tragischen Tod bei einem Flugzeugabsturz)

seine Erfahrungen in einer Form verarbeitet hat, die eine Mischung aus indigenistischem, pikareskem und magisch-realistischem Roman darstellt (zum Beispiel *Redoble por Rancas*, 1970 – *Trommelwirbel für Rancas*).

Die dritte wichtige Gattung des Romans in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen stellt der Urwaldroman dar. Wie schon bei Horacio QUIROGA festgestellt, erwächst die Beschäftigung mit diesem überwältigenden Phänomen der einheimischen Natur aus der Spätphase des Modernismus. Dies spiegelt auch der Prototyp dieser Romanform, *La vorágine*, 1924 (*Der Strudel*), des Kolumbianers José Eustasio RIVERA (1888–1928). Der Urwald erscheint hier durch die ästhetisierende Brille des aus Bogotá geflohenen intellektuellen Protagonisten, dessen Sensibilität an den französischen Symbolisten geschult ist, in beinahe (alp-)traumhafter, anthropomorphisierter Form.

Der Urwald bildet auch den Hintergrund der Werke des venezolanischen Autors Rómulo GALLEGOS (1884–1969), dessen Namen heute der bedeutendste hispanoamerikanische Literaturpreis trägt. Seine *Doña Bárbara* (1929) stellt noch einmal die Alternativen Zivilisation und Barbarei einander gegenüber, wobei der Konflikt letztlich durch die Ehe zwischen Bárbaras als Naturkind aufgewachsener Tochter und dem Vertreter der Zivilisation gelöst werden soll, indem sich solcherart ungebrochene Naturkraft mit der Bildung und Tradition der europäisch geprägten Zivilisation verbindet. Eine ähnliche »Blutaufrischung« erfährt auch der Intellektuelle Marcos Vargas in dem eigentlichen Urwaldroman Gallegos', *Canaima* (1935), der sich auf seinem Weg in den Urwald des Orinoco quasi von seinem alten, zivilisationsgeschädigten Ego reinigt und zu einer indianisch geprägten Identität findet, indem er sich wie einst Martín Fierro den Indianern anschließt.

GALLEGOS, RIVERA, die Indigenisten: Diese Werke eines spezifisch lateinamerikanischen Realismus hatten Signalwirkung auch für die übrigen Länder des Kontinents, etwa für Kuba, wo der junge Alejo CARPENTIER (1904–1980) und seine Freunde des »Grupo minorista« sich an diesen Autoren in ihrer Hinwendung zum Autochthonen orientieren. Unter der Anleitung des Ethnologen Fernando ORTIZ beschäftigen sie sich mit der negroiden Kultur der Insel und gründen eine *nativismo* genannte Bewegung, die in der Ausdrucksform erste Avantgardeelemente (insbesondere des italienischen Futurismus) aufnimmt und die afrokubanische Welt

mit ihren magischen Kulturen zusammen mit der tristen Realität der Arbeit auf den Zuckerrohrplantagen und in der Zuckerfabrik vorführt wie etwa in Carpentiers Romanerstling *iEcue-Yamba-O!* (1931).

Diese Bewegung zur Aufwertung des indianischen Erbes manifestiert sich schließlich auch bei den sprachlich noch dem Modernismus zuzurechnenden Essayisten der zwanziger Jahre, allen voran dem Mexikaner José VASCONCELOS (1882–1959) mit seiner *Raza cósmica*, 1925 (*Kosmischen Rasse*). Vasconcelos, der Kulturminister der Revolutionsregierung, träumt darin für Lateinamerika von dem Auftrag, durch die Rassenmischung des Kontinents die Menschheitsentwicklung zur Vollendung zu bringen. Die fünfte, kosmische Rasse der lateinamerikanischen Mischlinge sollte die bisherigen an Schönheit und Kraft übertreffen, während die häßlicheren Rassen (allen voran die Neger) angesichts der Erkenntnis der eigenen Minderwertigkeit auf Fortpflanzung verzichten würden. In einer utopischen Hauptstadt im Urwald Amazoniens sollte so ein neues Reich begründet werden, das den Schlußpunkt der Menschheitsgeschichte darstellen würde. Mit diesen rassistischen Thesen hat Vasconcelos in ihrer Jugend auch die späteren Vertreter der Indio-Perspektive im Magischen Realismus, allen voran den Guatemalteken Miguel Angel ASTURIAS (1899–1974), beeinflusst, der 1924 in seiner Dissertation noch empfahl, das Indio-Problem durch eine staatlich verordnete »massive Kreuzung mit gesunden Rassen wie Bayern und Holändern« zu lösen. Weniger rassistisch, aber ebenfalls den »Mestizaje«, die Rassenmischung als Lösung aller Probleme hymnisch feiernd, entwirft der Argentinier Ricardo ROJAS (1882–1957) in seinem *Eurindia* (1924) eine mystische Kulturgemeinschaft, die aus einer geistigen Blutverschmelzung hervorgehen sollte.

Am wenigsten manifestiert sich das angedeutete Interesse der Erzähler für Natur und Urbevölkerung naturgemäß in den Staaten, die ihre indianische Bevölkerung zu diesem Zeitpunkt fast oder ganz ausgerottet hatten, wie etwa Argentinien und Uruguay, bis zu einem gewissen Grad auch in Chile. Hier findet man mehr nach französischem Vorbild die Darstellung von Unterschicht und Halbwelt wie bei dem Chilenen Manuel ROJAS (1896–1973) bzw. in Buenos Aires die originelle Verbindung eines Naturalismus Dostoevskijscher Prägung mit Motiven der Phantastischen Literatur bei Roberto ARLT (1900–1942).

### *Naturalismus, Phantastische Literatur und präexistentialistisches Lebensgefühl.*

#### *Die Literatur der Zwischenkriegszeit im La-Plata-Raum*

Roberto ARLTs bekanntester Roman, *Los siete locos*, 1929 (*Die sieben Irren*), mit der Fortsetzung *Los lanzallamas*, 1931 (*Die Flammenwerfer*), schildert seltsame Randexistenzen der Gesellschaft von Buenos Aires, verbunden durch einen moralischen

Nihilismus, der den Protagonisten Erdosain in immer größere Erniedrigungen seiner selbst und seiner Mitmenschen treibt, während sein Freund und Gegenspieler, der durch einen Unfall kastrierte »Astrologe« davon träumt, mit Hilfe eines interna-

tionalen Geheimbundes der Prostituierten und Zuhälter als nietzscheanischer Übermensch die Weltherrschaft zu übernehmen. Arlts Werk umfaßt auch (teilweise phantastische) Kurzerzählungen und vor allem den einzigartigen Versuch, das Genre der Phantastik in den Bereich des Theaters zu verpflanzen. Ausgehend von Anregungen des Italiensers PIRANDELLO, aber in durchaus origineller Weise gestaltet Arlt in den dreißiger Jahren für eine Theatergruppe seines Freundes Leónidas BARLETTA (1902–1975) eine Reihe von Stücken, in denen sich Phantasie und Wirklichkeit oft ununterscheidbar vermengen: So träumt etwa in *Trescientos millones* (*Dreihundert Millionen*) eine arme Einwanderin nicht nur vom großen Glück, sondern begegnet auch auf Schritt und Tritt Figuren aus Groschenromanen und aus den Märchen ihrer Kindheit, bis sie endlich an der Diskrepanz zur Alltagsrealität zerbricht und Selbstmord begeht; so inszeniert in *Der Fabrikant von Trugbildern* (1936) ein Dichter den tatsächlich begangenen Mord an seiner Frau in seinem dramatischen Werk, um dann an sich selbst das Urteil zu vollstrecken; und so artet in *Der grausame Saverio* (1936) ein Scherz, den eine Freundesgruppe mit dem naiven Saverio treibt, in tödlichen Ernst aus: Man redet ihm ein, die schöne Susana wäre verrückt geworden und hielt sich für eine Königin, deren Oberst er spielen müsse; Saverio aber verstrickt sich so sehr in seine Träume, daß ihm dieses Spiel Ernst wird und er Susana dazu bringt, sich im Ernst in ihn zu verlieben. Da er sie aber nun für ernsthaft verrückt hält, weigert er sich, weiter mitzuspielen und wird deshalb von ihr getötet. Barlettas Theatertruppe war freilich ein für eine Minderheit bestimmtes avantgardistisches Gegenstück zum kommerziellen Theater; aber auch dieses kommerzielle Theater aus musikalischen Unterhaltungsstücken des spanischen Typus *Sainete* erreichte in Buenos Aires zu dieser Zeit mit Armando DISCEPOLO (1887–1971) und Samuel EICHENBAUM (1886 bis 1959) größeren Tiefgang und brachte zudem den gesungenen Tango hervor, eine Lyrik aus volkstümlicher Wurzel im »Lunfardo« genannten Dialekt, die sich jedenfalls mit dem französischen literarischen Chanson (G. Brassens, J. Brel u. a.) durchaus messen kann.

Das von ARLT thematisierte Lebensgefühl der Entwurzelung, das man präexistentialistisch nennen könnte, wurde zur selben Zeit im Essay von Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA (1895–1964) zum »argentinischen Nationalgefühl« erhoben und in seiner *Radiografía de la pampa*, 1933 (*Röntgenaufnahme der Pampa*), aus der Desillusion der paradiessuchenden Konquistadoren angesichts der endlosen Leere der argentinischen Pampa erklärt. Die mestizischen Erben dieser Generation, gewöhnlich illegitime Kinder einer vergewaltigten Mutter, verbinden nach Martínez Estrada diese Entrüstung mit Haß auf den Vater und Scham für die Mutter und gelangen so zu einem im Hegelschen Sinne geschichtslosen, eben doppelt entwurzelten Lebensgefühl.

Daß dieses Lebensgefühl auch für die Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft von Bedeutung ist, zeigt sich in den Romanen Eduardo MALLEAS (1903–1982), die ähnlich wie MUSTIS *Mann ohne Eigenschaften* eine bewußte Vermischung von Roman und Essay darstellen und auf der Dichotomie Innen/Außen, Sichtbar/Unsichtbar aufbauen. Diese essayistische Erweiterung der Romanform gilt bis zu einem gewissen Punkt auch für Leopoldo MARÉCHALS (1900–1970) monumentalen Roman *Adán Buenosayres* (entstanden zwischen 1938 und 1948), der die Form des platonischen Dialogs ebenso wie die von DANTES *Divina Commedia* zu einer symbolischen Darstellung der argentinischen Geschichte und der geistigen Biographie seines Helden mit dem symbolischen Namen Adam Buenosaires nutzt.

MALLEA und MARÉCHAL sind auf diese Weise lange vor der Mode der durch JOYCE und den französischen *nouveau roman* beeinflußten *nuova novela*, des Experimentallromans der sechziger Jahre, zu den Vorläufern dieser Bewegung geworden. Dies gilt auch für einen weiteren argentinischen Autor dieser Zeit, für Macedonio FERNÁNDEZ (1874–1952).

Der Autor, Jahrgang 1874 und somit ein Angehöriger der Generation des Modernisten LUGONES, tritt erst um 1920 mit fast 50 Jahren erstmals literarisch hervor. Er wird zum Kaffeehausliteraten *par excellence*, zum Original in der Art etwa des Wiener Peter ALTENBERG. Vor allem wird der »Neuankömmling« im Bereich der Literatur, wie er sich selbst nennt, dadurch aber auch zu einem Vollender der surrealistischen These von der Einheit zwischen Kunst und Leben: Nicht das Geschriebene zählt in erster Linie für ihn, sondern das Gelebte, und daraus entwickelt sich eine Kunsttheorie, die deutliche Parallelen zu Aktionismus und Happening aufweist; sie gipfelt in seiner »Präsidenschaftskandidatur« im Jahr 1927, proklamiert mit dadaistischen Insinuationen und geplant als »zu lebender Roman« *Der Mann, der Präsident wird*, der »in den Straßen, Häusern und Bars von Buenos Aires ausgeführt«, gleichzeitig im Theater vorgetragen und in täglichen Fortsetzungsabschnitten in den meistgelesenen Tageszeitungen veröffentlicht werden soll.

Allein diese »aktionistische Komponente« würde ausreichen, um eine Verwandtschaft zwischen Macedonio FERNÁNDEZ und den Dadaisten zu postulieren, aber es gibt noch zahlreiche andere Indizien dafür: insbesondere die absurde, auf Sprachspielen in der Tradition der Unsinnsliteratur beruhende Komik seiner Texte und seine leicht kokette Selbstironisierung. Was hinzutritt, ist der Anspruch, eine Metaphysik zu schaffen, die über die reine Sinndestruktion hinausgeht und schon im Titel seines im engeren Sinne als »Metaphysische Abhandlung« zu bezeichnenden Buches *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, 1928 (*Nicht jeder Zustand mit offenen Augen ist ein Wachzustand*), auf eine surrealistische Tradition verweist, die in BRETONS *Les vases communicants* (*Die kommunizierenden*

den Röhren) zum Hauptthema erkoren wird: die gegenseitige Relativierung der Realität von Traum und Wachzustand. Auch im Bereich des tatsächlich ausgeführten Romans hat Macedonio Fernández originelle Höhepunkte gesetzt: So folgt auf die als »letzter schlechter Roman« untertitelte ironische Geschichte der *Adriana Buenos Aires* (1922; erst-

veröffentlicht 1974) der »erste gute Roman«: *Museo de la novela de la eterna*, postum 1967 (*Museum des Romans der Ewigen*), der zu zwei Dritteln aus Prologen und Vorwörtern besteht. Dieses Spiel mit dem Leser hat nicht nur BORGES und seine Generation, sondern auch noch Julio CORTÁZAR, v. a. in seinem Hauptwerk *Rayuela*, beeinflusst.

### Die avantgardistische Lyrik der Zwischenkriegszeit in Hispanoamerika

Mit Ausnahme Argentiniens bleiben die avantgardistischen Tendenzen vor dem Zweiten Weltkrieg gewöhnlich auf die Lyrik beschränkt. In beinahe allen Ländern des Kontinents sind zwischen 1915 und 1940 lyrische Werke von weltliterarischem Format entstanden. In Mexiko ist der Mentor der neuen Generation der Lyriker, die sich um die Zeitschrift »Los Contemporáneos« (Die Zeitgenossen) scharen, der Essayist und Lyriker Alfonso REYES (1889–1959). In dieser Gruppe der »Contemporáneos« finden sich sowohl Autoren, die sich mehr an den neueren Lyrikern des angelsächsischen Raums (etwa T. S. ELIOT) orientieren wie Xavier VILLAURRUTIA (1903–1950), als auch Adepten der verschiedenen französischen Strömungen wie Salvador Novo (1904–1974). Aus dieser avantgardistischen Erneuerung ist schließlich auch der bedeutendste Lyriker Mexikos hervorgegangen, der Nobelpreisträger Octavio PAZ (geb. 1914), der in seiner Jugend die surrealistische Gruppe in Paris miterlebte und in seiner Dichtung Elemente des Surrealismus mit traditionellen Formen und Themen der indianischen Mythologie (in *Piedra de sol*, 1957 – *Sonnenstein*) beziehungsweise der indischen Dichtung (*Ladera este*, 1968) verbindet. Paz ist auch als Essayist durch seine Erforschung der mexikanischen Identität in dem Band *El laberinto de la soledad*, 1950 (*Das Labyrinth der Einsamkeit*), wo er zu ganz ähnlichen Ergebnissen kommt wie Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA für Argentinien, sowie durch sein engagiertes Plädoyer für das Individuum und gegen den übermächtigen Staat in *El ogre filantrópico*, 1979 (*Der menschenfreundliche Menschenfresser*), hervorgetreten.

Ähnliche Avantgardebewegungen wie in Mexiko finden sich auch in den verschiedenen mittel- und südamerikanischen Staaten. Am interessantesten ist wiederum die kubanische Entwicklung, wo vor allem Nicolás GUILLÉN (1902–1989), analog zum *nativismo* in der Erzählliteratur, eine afrokubanische Lyrik begründet, die aus der Negerperspektive spricht und sprachlich und rhythmisch die afrikanische Klangwelt zu erschließen versucht. Die bedeutendste Lyrikerpersönlichkeit des Kontinents der zwanziger Jahre ist jedoch zweifelsohne der Peruaner César VALLEJO (1892–1938). Er beginnt mit einer Lyrik-Sammlung (*Los heraldos negros*, 1978 – *Die schwarzen Herolde*), die man als »indigenistisch« bezeichnet hat, und in der der Meztize Vallejo tatsächlich versucht, einem indianischen Lebensgefühl Ausdruck zu verleihen. In sei-

nem nächsten Band *Trilce* (1922) bricht Vallejo völlig mit jeder Syntax und logischen Struktur. Die Gedichte bestehen zum Teil aus bloßen Lautfolgen, zum Teil aus Kunstwörtern, zum Teil auch aus prosaischen Sätzen. *Trilce* stellt auch heute noch eines der kühnsten Sprachexperimente der spanischsprachigen Dichtung dar. In seinen späteren Lebensjahren, die Vallejo im europäischen Exil verbringt, wird die Sprache seiner Gedichte wieder einfacher, seit seinem Eintritt in die kommunistische Partei 1931 ist Vallejos Dichtung auch mehr und mehr politisch engagiert, v. a. die Gedichte des auf den Spanischen Bürgerkrieg gemünzten Bandes *España, aparta de mí este cáliz*, 1939 (*Spanien, laß diesen Kelch an mir vorübergehen!*). Trotz einer recht aktiven Avantgardebewegung in Peru steht Vallejo als überragende Dichterpersönlichkeit seines Landes ziemlich allein da.

Chile weist dagegen eine ununterbrochene Lyrik-Tradition im 20. Jahrhundert auf, die mit Vicente HUIDOBRO (1893–1948) beginnt, dem Begründer des sogenannten *creacionismo*, der auf der Befreiung des Wortes im Sinne des futuristischen Dogmas der »parole in liberté« beruht. Mit ihm hat die chilenische Lyrik auch direkt an den europäischen Avantgardebewegungen Anteil, denn Huidobro lebt seit 1916 in Paris und arbeitet an verschiedenen Avantgardezeitschriften mit, unter anderem zusammen mit Guillaume APOLLINAIRE und Pierre REVERDY. In Chile selbst begründet unterdessen die spätere Nobelpreisträgerin Gabriela MISTRAL (1830–1914) die Dichtung des  *sencillismo*, der Einfachheit, in der sich eine noch modernistisch gefärbte Sprache mit alltäglichen Themen auseinandersetzt. Zugleich beginnt ein junger Autor zu publizieren, der in den dreißiger Jahren in Spanien arbeitet und in seinem Jugendwerk deutliche Einflüsse des Surrealismus verrät: Pablo NERUDA (1904–1973). Nachdem seine rege literarische Aktivität der dreißiger Jahre durch den Spanischen Bürgerkrieg unterbrochen wird, wendet sich Neruda verstärkt der Politik und Amerika zu. Resultat dieser Orientierung ist der Band *Canto General* (1950), eine monumentale Reflexion über die amerikanische Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart und zu dem politischen Engagement des Dichters Neruda im 15. Gesang (»Ich bin«). Dieser hymnische Ton, der selbst in den bescheideneren *Odas elementales*, 1954–1957 (*Elementare Oden*), fortduert, rief den polemischen Widerstand der nächstjüngeren Generation hervor, deren interessantester Vertreter Nicanor

PARRA (geb. 1914) ist. In seiner »Antipoesie« polemisiert er gegen Nerudas Pathos, das sich so schlecht mit dem von ihm gewünschten Adressaten, dem einfachen Arbeiter, vertrüge. Parra setzt dagegen eine Dichtung, die bewußt auf den erhabenen Tonfall verzichtet, mit abgenutzten Versatzstücken der Alltagssprache operiert und nur durch die ungewöhnliche Kombination und die ausgefallenen Bilder ihre meist satirisch-parodistische Wirkung erzielt. Auch im La-Plata-Raum finden recht bald avantgardistische Formen in die Lyrik Eingang. Jorge Luis BORGES (1899–1986) begründet in den zwanziger Jahren, eben aus Europa zurückgekehrt, die Bewegung des *ultraísmo*, die dem Kult der kühnen Metapher und dem freien Langvers huldigt. In seinen ersten Gedichtbänden aus den zwanziger Jahren beschäftigt er sich vor allem mit der Poesie der Großstadt, die auch das Werk der Gruppe um die Zeitschrift »Martín Fierro«, vor allem des der europäischen Avantgarde noch näher stehenden Oliverio GIRONDO (1891–1957)

prägt. In dieser Zeit kommt es zu dem Konflikt zwischen den als »ästhetizistisch« geltenden Dichtern um Borges und Girondo, die man als »Florida-Gruppe« bezeichnet hat, und den eher sozial engagierten Autoren der »Boedo-Gruppe«, zu denen auch Roberto ARLT gehört. Borges' Gedichte sind vom ersten Augenblick an Gedankenlyrik, gekennzeichnet durch eine präzise, stets leicht ironische Sprache, die fast notwendigerweise noch in den zwanziger Jahren und zu Beginn der dreißiger Jahre in den Essay münden mußte. Aus diesen Essays, die immer wieder um philosophische Grundfragen der abendländischen Tradition wie die Relativität von Zeit und Raum und die Auswirkungen der Unendlichkeit kreisen, entsteht zusammen mit Borges' jüngerem Freund Adolfo BIOY CASARES (geb. 1914) und dessen Frau Silvina OCAMPO (geb. 1906) schließlich 1940 die Bewegung der Phantastischen Literatur, die sich bei Borges vor allem in Kurzgeschichten mit oft metaphysischer Thematik, bei Bioy auch in Romanen äußert.

### Die Bewegung der »Literatura fantástica«

Mit der *Antología de la literatura fantástica (Anthologie der phantastischen Literatur)* von 1940 und BIOYs Roman *La invención de Morel (Morels Erfindung)* aus dem selben Jahr programmatisch lanciert, hat diese Bewegung die argentinische Literatur bis zum heutigen Tag geprägt. BORGES' Meistererzählungen aus den vierziger und frühen fünfziger Jahren (etwa *El Aleph*, 1949 oder die Erzählungen, Gedichte und Kurztexte des Bandes *El hacedor*, 1960) haben ihn auch in Europa zu einem der bekanntesten, wenn nicht dem bekanntesten lateinamerikanischen Autor überhaupt gemacht, ihm in Amerika aber oft den Vorwurf eingetragen, er beschäftige sich zu wenig mit der Problematik seines Kontinents. Dies ist sicherlich wenigstens teilweise ungerecht, denn Borges' Werk ist von einer fast mythischen Faszination durch die Tradition der Gauchesca und der Vorstadtliteratur geprägt, was sich auch in der lyrischen Produktion des Spätwerks (etwa in den Milongas des Bandes *Para las seis cuerdas – Für die sechs Saiten*) niederschlägt. Auch ist die Gattung der Phantastik, wie wir gezeigt haben, durchaus eine in Argentinien bereits seit dem Modernismus heimische Tradition. Borges hat allerdings eine Perfektionierung der Gattung im technischen Bereich durch die meisterhafte Verbindung einer dargestellten realen Welt (in die er sich oft als Autor mit lebensweltlichen Details einbringt) mit phantastischen Details erreicht, die den Leser in unaufhebbarer Zweifel bezüglich seiner Einstellung zum Text stürzen (soll er alles als Erfindung verwerfen oder auch das phantastische Element als real annehmen?); und er hat auf sprachlich-technischer Ebene durch seinen nüchternen, kurzen und präzisen Stil fast alle nachfolgenden Autoren auch außerhalb Argentinien beeinflusst. Wenigstens stilistisch ist Borges also, wie vielfach anerkannt wurde (etwa von Julio

CORTÁZAR, der politisch eher Antipode des konservativen Borges war), der Lehrmeister einer ganzen Generation geworden.

Sein Freund und Schüler Adolfo BIOY CASARES, der viel zu lange in seinem Schatten stand, hat in seinen Romanen einerseits in noch kunstvollere Form die Struktur der Phantastik mit jener des Kriminalromans verbunden (der Leser als verhin- derter Detektiv stolpert über zahllose falsche Fährten, ohne am Schluß die ihm aufgegebenen Rätsel anders als durch phantastische Annahmen lösen zu können), vor allem aber – in seiner zweiten Schaffensperiode ab 1950 – auch eine Verbindung der Phantastischen Literatur mit einer sehr präzisen und zugleich liebevoll-ironischen Darstellung der argentinischen Gesellschaft zustande gebracht. Sein gelungenstes Werk, *El sueño de los héroes*, 1954 (*Der Traum der Helden*), ist gleichzeitig ein phantastischer Kriminalroman und eine nationale Selbstanalyse, in der die Mythen des *machismo*, der nationalen Größe, des Gaucho, und andere mehr, erbarmungslos als Produkte von Verdrängung und Verschiebung in durchaus freudianischem Sinn (auch wenn Bioy nichts von der Psychoanalyse wissen will) entlarvt werden.

Die Zahl der großen Autoren und Autorinnen, die sich der Formen der Phantastischen Literatur bedient haben, ist unübersehbar; als bekanntester Autor sei nur noch Julio CORTÁZAR (1914–1984) genannt, der als Kurzgeschichtenautor von BORGES entdeckt wurde und im Pariser Exil mit seinem in Sprüngen zu lesenden, dem »Komplizenleser« aktive Mitarbeit abverlangenden Roman *Rayuela* (1963) Furore gemacht hat. Cortázars Werk verbindet europäische und lateinamerikanische Denk- und Dichtungstraditionen zu einer universellen Suche nach einem verlorenen Paradies vor dem oder jenseits des Zweifels; positiv-humo-

ristisch ausgedrückt in den Figuren der Cronopien, die als Unangepaßte in jeder Gesellschaft Außenseiter und zugleich das kreative Element schlechthin darstellen; negativ dargestellt in den Ängsten und Obsessionen, die seine phantastischen Erzählungen beherrschen, so daß sie zur »metaphysischen Ohrfeige« für den Leser werden,

ist der gemeinsame Nenner seines Werks die Kritik an der in einer Sackgasse steckenden abendländischen Kultur und Zivilisation (zu der er die lateinamerikanische und wenigstens die argentinische hinzurechnet) und die verzweifelte Suche nach einer Erkenntnis jenseits der Vernunft, nach einem Denken jenseits des zweckrationalen Denkens.

#### Die Epoche des »Boom«:

##### *Magischer Realismus und die Theorie des »Wunderbar Wirklichen«*

Die mit CORTÁZARS Namen verbundene große Epoche der lateinamerikanischen Literatur, die unter der respektlosen Bezeichnung »Boom« bekanntgeworden ist, ist in erster Linie von der Erzählliteratur geprägt und nimmt ihren Anfang zu Ende der vierziger Jahre: 1949 erscheinen zwei Romane, die diesen neuen Weg der lateinamerikanischen Literatur geprägt haben, *Hombres de maíz*, 1949 (*Maismenschen*) des Guatemalteken Miguel Angel ASTURIAS (1899–1974) und *El reino de este mundo*, 1949 (*Das Reich von dieser Welt*), des Kubaners Alejo CARPENTIER (1904–1980). Beide Autoren hatten sich in den zwanziger und dreißiger Jahren längere Zeit in Paris aufgehalten und mehr oder weniger enge Kontakte zu den Surrealisten unterhalten; Asturias hatte darüber hinaus Altamerikanistik studiert. Beiden teilte sich somit die Begeisterung der europäischen Avantgarde für das Außereuropäische, für die unter anderem mit den Indios assoziierten »anderen Denkformen« mit. Beide setzten diese Erfahrung nach ihrer Rückkehr im Zweiten Weltkrieg um, indem sie die Weltsicht der Indios und Neger (oder was sie dafür hielten) zur herrschenden Erzählperspektive erhoben: Asturias' *Maismenschen* sind über weite Strecken wie eine Paraphrase der Heiligen Bücher der Mayas aufgebaut, die Kausalität ist rein mythisch, und selbst in dem teilweise desillusionierenden Schlußteil siegt am Ende die mythische Darstellung der Ereignisse über die rationale Alternative, was der Autor später in Interviews und Vorträgen als »Lehre des Surrealismus« und als Einfluß indianischer Weltsicht kennzeichnete. Carpentier entwirft im Vorwort zu dem genannten Roman sogar eine Art Programm der neuen Bewegung, die er in Abwandlung des surrealistischen Zentralbegriffes des *merveilleux quotidien* (des Alltäglich-Wunderbaren) als *real maravilloso americano* (das Wunderbar-Wirkliche Amerikas) bezeichnete. Wo die Europäer sich wunderbare Details artifiziell erfinden mußten, so Carpentier, können die Amerikaner aus dem Vollen schöpfen, da sie angesichts der zahlreichen Indios und Neger noch Vertreter eines unverfälschten Wunderglaubens im Lande hätten. Wohl hat Carpentier in seinem nächsten Roman, *Los pasos perdidos*, 1953 (*Die verlorenen Schritte*), quasi allegorisch die eigene Desillusion angesichts dieses Fehlschlusses gestaltet (die Wundergläubigen schreiben keine Bücher, den Schriftstellern dagegen ist der Wunderglaube eben trotzdem nur

von außen, also artifiziell zugänglich), aber dennoch sind diese Jahre von einer Dominanz dieser magischen, pseudoindianischen bzw. -afroamerikanischen Perspektive geprägt worden.

Sie findet sich, wenn auch ironisch gebrochen, ebenso bei dem kolumbianischen Nobelpreisträger Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ (geb. 1928), der mit seiner kontinentalen Allegorie *Cien años de soledad*, 1966 (*Hundert Jahre Einsamkeit*), wohl den größten kommerziellen Erfolg des Booms erzielt hat, indem er experimentelle Erzählstrukturen mit einer unerschöpflich anmutenden Erzählfreude verband, die für die vom Erzählen abgekommene Europäer die große Faszination der lateinamerikanischen Literatur darstellte; sie findet sich ebenso bei dem Peruaner Mario VARGAS LLOSA (geb. 1936), der die Techniken dieser *nueva novela* – etwa in *La casa verde*, 1966 (*Das grüne Haus*), mit der Struktur des Flaubertschen Desillusionsromans zu verbinden sucht, oder bei den Mexikanern Juan RULFO (1918–1986), dem Autor des erzählerisch kühnen, polyphonen Romans *Pedro Páramo* (1955), und Carlos FUENTES, wobei letzterer auch Techniken der Phantastischen Literatur Argentiniens (insbesondere die enge Verbindung zwischen rational-realistischer Beschreibung und magisch-phantastischen Elementen) aufnimmt, wie etwa in *Cambio de piel*, 1967 (*Hautwechsel*). Sie findet sich sogar in dem von der Tradition der Phantastik dominierten Argentinien, etwa in Ernesto SÁBAMOS (geb. 1911) monumentalem Roman *Sobre héroes y tumbas*, 1961 (*Über Helden und Gräber*), der zugleich auch in der Tradition Maréchal's steht, und sie findet sich in Kuba, wo 1966 José LEZAMA LIMA (1910–1976) mit *Paradiso* einen weiteren monumentalen Roman der Gelehrsamkeit vorlegt, in dem sich in kühner Weise Proustsche und Dantesche Strukturen verbinden. Die experimentelle Struktur dieses Romans ist bei Lezamas jüngerem Landsmann Guillermo CABRERA INFANTE (geb. 1929) mit *Tres tristes tigres*, 1967 (*Drei traurige Tiger*), zu einem Extrem getrieben, in dem Versatzstücke der Werbung, verbrauchtes Sprachmaterial neben kühne Sprachwitze gestellt ist und kaum noch eine zusammenhängende Geschichte erkennbar wird.

Die magisch-indigene Perspektive tritt schließlich auch in Gattungen auf, die, anders als der magisch-realistische Roman im eigentlichen Sinne, in direktem Bezug zur dargestellten Wirklichkeit stehen

wie der lateinamerikanische Diktatorenroman, den ebenfalls ASTURIAS, aufbauend auf *Tirano Banderas* (Tyrann Banderas) des Spaniers Valle-Inclán aus den zwanziger Jahren, 1946 mit seinem *El Señor Presidente* begründete. GARCÍA MÁRQUEZ' *El otoño del patriarca*, 1975 (*Der Herbst des Patriar-*

*chen*), CARPENTIER'S *El recurso del método*, 1974 (*Staatsraison*), sowie *Yo el supremo*, 1974 (*Ich, der Allmächtige*) des Paraguayers Augusto ROA BASTOS (geb. 1917) gehören zu den bedeutendsten Werken dieser Romangattung, die während der Zeit des Boom entstanden sind.

#### Autoren neben und nach dem »Boom«

Die einzige Richtung, die neben dem Magischen Realismus bestehen und an der Popularität des Booms »mitnaschen« konnte, war die politisch engagierte Literatur, etwa in Form von ASTURIAS' Bananentrilogie oder auch in jener der kubanischen *novela-testimonio* eines Miguel BARNET (geb. 1940).

Wenngleich diese Epoche den unbestrittenen Vorteil hatte, lateinamerikanische Autoren in der ganzen Welt bekannt zu machen, so führte sie doch zu einer sehr einseitigen Rezeption der lateinamerikanischen Literatur, die unter einer teils exotistischen, teils ausschließlich politischen Perspektive rezipiert und auf diese festgelegt wurde. So ist es nicht verwunderlich, daß wichtige Autoren – wie der Mexikaner José REVUELTAS (1914–1976) – sozusagen verdrängt wurden und erst in jüngster Vergangenheit wiederentdeckt worden sind. Zu einem gewissen Teil gilt das sogar für den Uruguayer Juan Carlos ONETTI (geb. 1909), dem kafkaesken Schöpfer der imaginären Provinzstadt Santa María, in der alle Projekte scheitern und das Trägheitsprinzip letztlich alle Figuren buchstäblich erstickt, auch oder gerade dann, wenn sie, wie der Protagonist seines Romans *La vida breve*, 1950 (*Das kurze Leben*), versuchen, ihrem Leben durch Schaffung einer zweiten oder dritten, fiktiven Identität zu entkommen. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, daß die neue Generation der lateinamerikanischen Autoren ab den achtziger Jahren, in einer von wirtschaftlichem Niedergang gekennzeichneten Welt schreibend und mit größeren Schwierigkeiten bezüglich der Veröffentlichungsmöglichkeiten konfrontiert, als das bei den Boom-Autoren der Fall gewesen war, gegen die Dogmen des Magischen Realismus rebelliert hat. Es erscheint zu früh, definitive Aussagen über die Ausrichtung dieser neuen Autoren zu machen, aber einige Tendenzen lassen sich doch aufzeigen: Im Roman geht es weg von Regionalismus und Indio-Perspektive, hin zum Großstadtroman einerseits und zum historischen Roman andererseits,

wobei bisweilen nun (ein historisch entrücktes) Europa in die exotisch-wunderbare Perspektive schlüpft (etwa in Fernando del PASOS Roman über den mexikanischen Habsburgerkaiser Maximilian, *Noticias del imperio*, 1988 – *Notizen aus dem Kaiserreich*), in der Lyrik wendet man sich gleichfalls ab von den großen Synthese-Versuchen eines NERUDA oder eines PAZ: Bei den jungen Mexikanern wie Jaime SABINES (geb. 1926) tritt die Unmittelbarkeit des alltagssprachlichen Ausdrucks, die bewußte Spracharmut, an die Stelle der magisch-lyrischen Form. Die phantastische Erzählung, die sich auf ihrem Entwicklungsweg mit vielen anderen Traditionen verbunden hat, ist immer noch aktuell, aber sie verweigert manchmal die Pointe, deutet das phantastische Element nur noch an, suggeriert einen Einbruch des Phantastischen, ohne dieses Versprechen dann einzulösen. Und natürlich ist die Bewältigung der politischen Ereignisse des letzten Jahrzehnts, etwa die Tragödie des Bürgerkriegs und der »Verschwundenen« in Argentinien oder die traumatische Erfahrung der Diktatur in Chile z. B. bei José DONOSO (geb. 1925) zu einem neuen Thema der Literatur geworden, während die allzu plakative politische Polemik der siebziger Jahre vorüber zu sein scheint. Aber wie gesagt, das sind lediglich Tendenzen, die sich aus der subjektiven Perspektive des Verfassers dieses Essays abzeichnen; die Selektion durch Zeit und Kritik steht noch aus.

Sicher scheint nur eines: daß die lateinamerikanische Literatur ihre in den sechziger und siebziger Jahren erworbene Weltgeltung nicht mehr verlieren wird, weil sie ihr zu Recht zukommt, und weil dieser Kontinent gerade seit dem Zweiten Weltkrieg viele europäische Entwicklungslinien aufgenommen, viele europäische – und universale – Fragen weitergedacht hat. Diese literarische und essayistische Arbeit wird ihren Wert behalten, auch wenn die Modeinteressen von Verlegern und Massenpublikum von Zeit zu Zeit den Kontinent wechseln.

#### Literaturhinweise

##### Zu Hispanoamerika allgemein:

- F. Alegría, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, Mexiko 31965.  
 E. Anderson-Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 Bde., Mexiko 1962 u. ö.  
 J. J. Arrom, *Esquema generacional de las letras his-*

- spanoamericanas*, Bogotá 1977.  
 Ch.-V. Aubrun, *Histoire des lettres hispano-américaines*, Paris 1954.  
 H. J. Becco, *Diccionario de literatura hispanoamericana: Autores*, Buenos Aires 1984.  
 Ders. u. D. W. Foster, *La nueva narrativa hispanoamericana. Bibliografía*, Buenos Aires 1976.

- G. Bellini, *La letteratura ispano-americana dall'età precolombiana ai nostri giorni*, Florenz/Mailand 1970.
- J. S. Brushwood, *The Spanish American Novel. A Twentieth-Century Survey*, London 1975.
- G. Díaz Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona 1949–1969.
- W. Eitel (Hg.), *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1978.
- C. Fernández Moreno, *América latina en su literatura*, Mexiko/Paris 1972.
- A. Flores, *Bibliografía de escritores hispanoamericanos. A Bibliography of Spanish-American Writers, 1609–1974*, New York 1975.
- Ders. u. R. Silva Cáceres, *La novela hispanoamericana actual*, New York/Madrid 1971.
- D. W. Foster, *A Dictionary of Contemporary Latin American Writers*, Tempe/Ariz. 1975.
- J. Franco, *An Introduction to Spanish-American Literature*, Cambridge/New York 1969 (span. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona 1981).
- C. Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 2 Bde., Barcelona 1988.
- R. Grossmann, *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*, München 1969.
- P. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Mexiko 1949.
- H. Herlinghaus (Hg.), *Romankunst in Lateinamerika*, Berlin/DDR 1989.
- L. Iñigo Madrigal (Hg.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Bd. 1: *Epoca colonial*, Madrid 1982; Bd. 2: *Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid 1987.
- D. Janik, *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1976.
- R. Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 Bde., Mexiko 1983.
- G. W. Lorenz, *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*, Tübingen 1970.
- J. Loveluck, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile 1963.
- K. Meyer-Minnemann, *Der spanischamerikanische Roman des Fin de siècle*, Tübingen 1979.
- H. Petriconi, *Spanisch-amerikanische Romane der Gegenwart*, Hamburg 1950.
- E. Pfeiffer u. H. Kubarth (Hg.), *Canticum Ibericum. Neuere spanische, portugiesische und lateinamerikanische Literatur im Spiegel von Interpretation und Übersetzung*, Frankfurt/Main 1991.
- L. Pollmann, *Geschichte des lateinamerikanischen Romans*, 2 Bde., Berlin 1982–1984.
- D. Reichardt, *Lateinamerikanische Autoren. Literaturlexikon und Bibliographie der deutschen Übersetzungen*, Tübingen 1972.
- V. Roloff u. H. Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Der hispanoamerikanische Roman*, 2 Bde., Darmstadt 1992.
- L. A. Sánchez, *Historia comparada de las literaturas latinoamericanas*, 4 Bde., Buenos Aires 1973 bis 1976.
- P. Shimose (Hg.), *Diccionario de autores iberoamericanos*, Madrid 1982.
- G. Siebenmann, *Ensayos de literatura hispanoamericana*, Madrid 1988.
- M. Strausfeld (Hg.), *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur*, Frankfurt/Main 1976.
- A. zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, 2 Bde., Mexiko 1954–1959.

*Zu den einzelnen Nationalliteraturen:*

- F. Albizúrez Palma u. C. Barrios y Barrios, *Historia de la literatura guatemalteca*, 2 Bde., Guatemala 1981.
- R. Amaral, *Escritores paraguayos. Introducción a la cultura nacional*, Asunción 1984.
- R. Archila, *La literatura venezolana y su historia*, Caracas 1971.
- J. E. Arellano, *Panorama de la literatura nicaragüense. Época anterior a Darío 1503–1881*, Managua 1968.
- R. A. Arrieta (Hg.), *Historia de la literatura argentina*, 6 Bde., Buenos Aires 1958–1960.
- I. J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito 1960; ern. 1979.
- F. u. L. Barriga López, *Diccionario de la literatura ecuatoriana*, Quito 1973.
- H. J. Becco, *Fuentes para el estudio de la literatura venezolana*, Caracas 1978.
- M. Benedetti, *Literatura uruguaya siglo XX*, Montevideo 1963.
- S. Bollo, *Literatura uruguaya, 1807–1965*, 2 Bde., Montevideo 1965.
- S. P. Bueno, *Historia de la literatura cubana*, Havana 1963.
- C. A. Angeles Caballero, *Literatura peruana*, Lima 1967.
- E. Camacho Guizado, *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana*, Bogotá 1978.
- C. R. Centurión, *Historia de las letras paraguayas*, 3 Bde., Buenos Aires 1947–1951.
- F. Cerruti, *El Güegüence y otros ensayos de la literatura nicaragüense*, Rom 1983.
- H. Cespedes Espinoza, *Historia de la literatura boliviana*, Cochabamba 1948.
- R. Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, 6 Bde., Quito 1968.
- A. Dessau, *Der mexikanische Revolutionsroman*, Berlin 1967.
- Diccionario de la literatura cubana*, 2 Bde., Havana 1980–1984.
- F. Díez de Medina, *Literatura boliviana*, Madrid 1954; 1959.
- E. Finot, *Historia de la literatura boliviana*, La Paz 1964.
- D. W. Foster, *Argentine Literature*, New York 1982.
- Ders., *Peruvian Literature*, Westport/Conn. 1981.
- M. Franzbach, *Kuba. Die neue Welt der Literatur in der Karibik*, Köln 1984.
- L. Gallegos Valdés, *Panorama de la literatura salvadoreña*, San Salvador 1962; ern. 1981.

- I. García, *Historia de literatura panameña*, Mexiko 1964.
- K. Garscha u. H. G. Klein, *Einführung in die Lateinamerikastudien am Beispiel Peru*, Tübingen 1979.
- A. Gómez Restrepo, *Historia de la literatura colombiana*, 4 Bde., Bogotá <sup>3</sup>1953/54.
- C. González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, Mexiko 1960; <sup>12</sup>1975.
- A. Guzmán, *Biografías de la literatura boliviana*, Cochabamba 1982.
- M. Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura dominicana*, Buenos Aires 1963.
- Ders., *Panorama histórico de la literatura cubana*, New York 1963.
- K. Hölz, *Literarische Vermittlungen. Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur*, Frankfurt/Main 1988.
- K. Kohut (Hg.), *Literatura argentina hoy*, Frankfurt/Main 1989.
- Ders. (Hg.), *Literatura mexicana hoy*, Frankfurt/Main 1991.
- R. Lazo, *La literatura cubana*, Mexiko 1965.
- J. Liscano, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas 1984.
- F. Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña*, Puerto Rico 1964.
- J. R. Medina, *Ochenta años de literatura venezolana (1900–1980)*, Caracas 1980.
- S. Menton, *La novela colombiana*, Bogotá 1978.
- Ders., *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Guatemala 1960.
- H. Montes Brunet u. J. Orlandi, *Historia de la literatura chilena*, Santiago de Chile 1961; <sup>10</sup>1982.
- E. Núñez, *La imagen del mundo en la literatura peruana*, Mexiko 1971.
- J. A. Núñez-Segura, *Literatura colombiana*, Medellín 1964; <sup>12</sup>1970.
- A. M. Ocampo de Gómez u. E. Prado Velázquez, *Diccionario de escritores mexicanos*, Mexiko 1967.
- P. Orgambide u. R. Yahni, *Enciclopedia de la literatura argentina*, Buenos Aires 1972.
- J. Ortega, *Diccionario de la literatura boliviana*, La Paz 1977.
- J. A. Portuondo, *Kubanische Literatur im Überblick*, Leipzig/Frankfurt (Main) 1974.
- C. Reyles, *Historia sintética de la literatura uruguayana*, Montevideo 1961.
- H. Rodríguez Alcalá, *Historia de la literatura paraguaya*, Mexiko 1970.
- H. Rodríguez Castelo u. a., *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años*, Quito 1983.
- E. Romero de Valle, *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines*, Lima 1966.
- A. Sacoto, *La nueva novela ecuatoriana*, Cuenca 1981.
- L. A. Sánchez, *La literatura peruana*, Lima 1964/65; <sup>5</sup>1981.
- L. M. Sánchez López, *Diccionario de escritores colombianos*, Bogotá 1978.
- V. Sandoval de Fonseca, *Resumen de literatura costarricense*, San José 1978.
- J. Sanjinés (Hg.), *Tendencias actuales de la literatura boliviana*, Minneapolis 1985.
- R. Silva Castro, *Panorama literario de Chile*, Santiago de Chile 1961.
- R. Spiller (Hg.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt/Main 1991.
- E. Szmulewicz, *Diccionario de la literatura chilena*, Santiago de Chile <sup>2</sup>1984.
- A. Torres Rioseco, *Breve historia de la literatura chilena*, Mexiko 1956.
- J. Valdeperas, *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*, San José 1979.
- A. Valenzuela Rodarte, *Historia de la literatura en México e Hispanoamérica*, Mexiko 1967.
- D. Vela, *Literatura guatemalteca*, Guatemala 1947.