



Susanne Friede

## Der italienische Roman der Jahrhundertwende

Die Fortsetzungsromane der *Nuova Antologia* (1899–1908)  
im ‚Text der Kulturzeitschrift‘

Harrassowitz Verlag

Susanne Friede  
Der italienische Roman der Jahrhundertwende

# culturæ

intermedialität und historische anthropologie  
intermédialité et anthropologie historique  
intermediality and historical anthropology

herausgegeben von / publié par / edited by  
Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald

16

2015

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Susanne Friede

# Der italienische Roman der Jahrhundertwende

Die Fortsetzungsromane  
der *Nuova Antologia* (1899–1908)  
im ‚Text der Kulturzeitschrift‘

2015

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Wissenschaftlicher Beirat / Comité scientifique / Editorial Board:

Rudolf Behrens (Bochum), Horst Carl (Gießen),  
Gudrun Gersmann (Köln), Dorothea von Mücke (New York),  
Alessandro Nova (Florenz), Ulrich Pfisterer (München),  
Dietmar Rieger (Gießen), Valeska von Rosen (Bochum)

Abbildung auf dem Umschlag:

Fotografie von Frank Lemburg, entstanden mit freundlicher Genehmigung der  
Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fakultät für Kulturwissenschaften  
der Universität Klagenfurt



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek  
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche  
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet  
at <http://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter  
<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2015

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbeson-  
dere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen  
und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum

Printed in Germany

ISSN 1868-8713

ISBN 978-3-447-10473-9

e-ISBN 978-3-447-19411-2

„Zu viele Zeichen an den Wänden,  
zu wenig Zeit, um hin zu seh'n [...].“

[Udo Jürgens, Michael Kunze: Fehlbilanz.  
Zuwenig und zuviel, Version 2008]



# Inhalt

Vorwort .....	IX
I. Einleitung: Literatur – Kultur – Kulturzeitschrift.....	1
1. Die Phänomenologie der Kulturzeitschrift .....	3
1.1 „Stiamo a vedere e, intanto, speriamo bene.“ .....	3
1.2 Zwischen Sozialgeschichte, Kulturwissenschaft und Frame- Theorie – Wege zur Betrachtung der Kulturzeitschrift .....	8
1.3 Das ‚verschobene‘ Jahrzehnt: Italienische Fortsetzungsromane der <i>Nuova Antologia</i> zwischen 1899 und 1908.....	11
1.4 Diesseits der Kanonisierung: Hochliteratur, Populärliteratur und ‚Archiv‘ .....	16
2. Die Kulturzeitschrift als Formationssystem .....	19
3. Der Modell-Leser und der Frame des Fortsetzungsromans.....	23
4. Die <i>Nuova Antologia</i> im kulturellen Feld .....	27
II. Text-Kontext-Relationen und die Semantik der Kulturzeitschrift .....	33
1. Zur Phänomenologie der Text-Kontext-Relationen in der Kulturzeitschrift .....	35
1.1 Kulturzeitschrift und kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft .....	35
1.2 ‚Knotenpunkt‘ von Diskursen und Diskursformation: das ‚Innen‘ und ‚Außen‘ der Kulturzeitschrift .....	39
1.3 Interdiskursivität und Interdiskursanalyse der Kulturzeitschrift.....	52
1.4 Dialogizität und Mehrstimmigkeit: das Gefüge der Stimmen in der Kulturzeitschrift .....	55
1.5 Leistung und Funktion der literarischen Texte in der Kulturzeitschrift .....	61
2. Das Dispositiv ‚Schuld, Verbrechen und Strafe‘ im ‚Text der Kulturzeitschrift‘ .....	64
2.1 Grazia Deleddas <i>Cenere</i> : ein paradigmatisches Beispiel für die Interdiskursivität der Fortsetzungsromane im ‚Text der Kulturzeitschrift‘.....	67

2.2 Die Rolle der Justiz und die Grenzen der Bestrafung.....	81
2.3 Das Verbrechen: Interdiskursive Ursachenforschung im ‚Text der Kulturzeitschrift‘.....	94
2.3.1 Figuren des Wissens: Positivismus, Determinismus und Darwinismus.....	94
2.3.2 Die Grenzen des Determinismus und das ‚Unbekannte‘....	104
2.3.3 Genies, Verrückte und Verbrecher. Anthropologie und Morphologie des außergewöhnlichen Individuums.....	112
2.3.4 Interdiskursivität und Transfer: Der kriminalanthro- pologische Diskurs im Zeichen Lombrosos.....	123
2.3.5 Verbrechen und Vererbung.....	133
III. Die Poetik des Frames: Die Fortsetzungsromane der Kultur- zeitschrift als schemagebundene literarische Reihe.....	149
1. Schemagebundenheit, Verfremdung und Dekonstruktion des Schemas in der literarischen Reihe der Fortsetzungsromane.....	151
1.1 Die syntaktische Dimension der Kulturzeitschrift.....	151
1.2 Der Modell-Leser und der ‚Frame des Fortsetzungsromans‘.....	155
1.3 ‚Verfremdung‘ und ‚Evolution‘ in der literarischen Reihe.....	165
1.4 Bedeutung durch Vergleich: narrative Konventionen und Skripte.....	170
2. Wiederholung und Variation: Narrative Konventionen im Frame des Fortsetzungsromans.....	173
2.1 Erzählmuster.....	176
2.1.1 Rückkehr einer totgeglaubten Figur.....	177
2.1.2 Glücksspiel.....	178
2.1.3 Von der situationsbezogenen Szenographie zur Autoreflexion des Fortsetzungsromans.....	182
2.1.4 Anagnorisis durch eine Fotografie.....	186
2.1.5 Die Eisenbahnfahrt des Protagonisten als dominantes literarisches Sinnstiftungsverfahren im Frame des Fortsetzungsromans.....	187
2.2 Narrative Mikroversatzstücke.....	196
2.2.1 Die Puppe.....	202
2.2.2 Der Spiegel.....	211
3. Zwischen Fragmentarität und Sinnstiftung: der Fortsetzungsroman als ‚hybride Form‘.....	211

3.1 Hybridisierung durch Mischung von Erzählweisen und Romantypen. ....	212
3.1.1 Veristischer, psychologischer und Dekadenzroman. ....	212
3.1.2 Der romantisch-sentimentale Roman als Fluchtpunkt des Korpus. ....	219
3.1.3 Hybridität als neue ‚Form‘ . ....	223
3.2 Hybridisierung durch Mischung von Textsorten. ....	236
3.2.1 Lyrische Gattungen. ....	236
3.2.2 Dramatische Gattungen. ....	239
3.2.3 Narrative Gattungen. ....	245
3.3 Vom Sinn der Fragmentarität . ....	252
4. Von der Mimesis zur Dekonstruktion des Frames: Pirandellos <i>Il fu Mattia Pascal</i> . ....	256
4.1 ‚Verfremdetes Material‘: Formen der Abweichung in <i>Il fu Mattia Pascal</i> . ....	258
4.1.1 Figurenkonstellationen . ....	258
4.1.2 Die erweiterte Szenographie des ‚Glücksspiels‘ . ....	260
4.1.3 Fahrt und Verwandlung: Die Eisenbahnfahrt als Ort des Identitätswechsels. ....	270
4.1.4 ‚Nicht-erzählbar gemachte‘ konventionalisierte Erzählmuster . ....	273
4.1.5 Puppe und Spiegel als expansionsmodifizierte narrative Mikroversatzstücke . ....	276
4.2 Von der Abweichung zur Dekonstruktion. ....	285
4.3 Das Fragment als ‚Kommunikationsform‘: Formen der Hybridisierung in <i>Il fu Mattia Pascal</i> . ....	292
4.3.1 Hybridisierung durch Erzählweisen . ....	292
4.3.2 Hybridisierung durch Textsortenmischung . ....	298
4.4 Fragmentarität des Textes – Fragmentarität des Individuums. ....	305
4.5 Die ‚Natur‘ der Dekonstruktion im ‚Text der Kulturzeitschrift‘ . . .	312
IV. Text – Feld – Medium: Die pragmatische Dimension der Kulturzeitschrift. ....	315
1. Die pragmatische Dimension und ihre Konstituenten: Zum Verhältnis von Autor, Leser, Text und Medium. ....	317
1.1 Kulturelles Feld, literarisches Feld und ‚Feld der Macht‘ . ....	317
1.2 Autor versus Medium . ....	319

1.3 Autor versus Autor .....	332
1.4 Leser versus Medium.....	339
1.5. Text versus Medium.....	344
1.6 Medium versus Medium.....	354
2. Grenzüberschreitende Romane im Kontext der pragmatischen Dimension der Kulturzeitschrift .....	363
2.1 Politisch-soziale Grenzüberschreitung: Giovanni Cenasc <i>Gli ammonitori</i> .....	364
2.2 Politisch-religiöse Grenzüberschreitung: Antonio Fogazzaros <i>Il Santo</i> .....	370
V. Diesseits der Moderne? .....	379
Anhang .....	389
Abbildungen.....	391
Erscheinungsverlauf der Fortsetzungromane, Verzeichnis der Buchausgaben, Bearbeitungen und Übersetzungen bis 1920 .....	393
23 bisher nicht edierte Briefe aus dem Kontext der pragmatischen Dimension der <i>Nuova Antologia</i> .....	412
Literaturverzeichnis .....	425
Register .....	451

## Vorwort

Diese Danksagung muss ihren Ausgang von der Person meines Lehrers Ulrich Mölk und dessen – seiner Tendenz zur stets langfristigen Planung geschuldeten – Initiative im Hinblick auf das 2002 im Akademien-Programm bewilligte Langzeitvorhaben „Europäische Jahrhundertwende – Literatur, Künste, Wissenschaften in grenzüberschreitender Wahrnehmung“ nehmen. Ulrich Mölk hat, nicht nur in seiner Rolle als Leiter des Akademievorhabens, in vielfacher Hinsicht die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass ich mich überhaupt an ein derart umfangreiches Unternehmen wie den ‚Text der Kulturzeitschrift‘ wagen und dessen Phänomenologie als solche in den Blick nehmen konnte. Er hat mich von der ersten Idee zu diesem (genauer gesagt: einem durchaus anderen) Buch bis zum Abschluss des Habilitationsverfahrens als zuverlässiger Fels in der akademischen Brandung begleitet. Dafür danke ich ihm von Herzen. Unvergessen bleiben in diesem Zusammenhang nicht nur die Göttinger Ringvorlesung „Europäische Jahrhundertwende“ des Wintersemesters 1998/99, sondern auch die sich in den folgenden Jahren anschließenden Tagungen und Workshops, deren in- und auswärtige Gäste ebenfalls nicht unwesentlich zum Entstehen dieser Untersuchung beigetragen haben. Sie im Einzelnen zu nennen, dürfte den Rahmen dieses ohnehin überlangen Vorwortes jedoch endgültig sprengen. Ein besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang Dr. Christoph Jürgensen (Wuppertal), einem langjährigen Weggefährten im ‚Wald der Zeichen‘.

Diese Studie wurde im April 2010 (in einer deutlich ausführlicheren Version) als Habilitationsschrift an der Philosophischen Fakultät der Universität Göttingen eingereicht und das Habilitationsverfahren schon im November desselben Jahres abgeschlossen. Prof. Dr. Heinrich Detering danke ich herzlich für alle Hinweise, die persönliche Betreuung in der Endphase der Arbeit und nicht zuletzt für sein valides Gutachten. Der Abteilung ‚Neuere deutsche Literatur‘ der Göttinger Germanistik danke ich herzlich dafür, dass sie mich in zahlreichen Veranstaltungen und Workshops so freundlich aufgenommen hat.

Die Untersuchung der Textsorte ‚Kulturzeitschrift‘ und ihrer Fortsetzungsromane hätte nicht ohne die breite und zuverlässige Unterstützung der Göttinger Staats- und Universitätsbibliothek erfolgen können. Zu danken ist allen Mitarbeitern des Lesesaals 1 für ihre stets zuvorkommende Bereitschaft, alle auftretenden Probleme zu lösen; den Verantwortlichen für die Fernleihe, besonders Herrn Stolle, für ihre Beharrlichkeit; und nicht zuletzt den Verantwortlichen im Historischen Gebäude (vulgo: „Altbau“), vor allem Herrn Dr. Joachim Migl (†), mit deren Hilfe ich über Jahre hinweg täglich die Zeitschriften im Heyne-Lesesaal konsul-

tieren konnte. Frau Pfordt danke ich in diesem Zusammenhang herzlich für ihre spontane Bereitschaft, die Aufnahmen für das Cover dieses Buches zu begleiten.

Im Hinblick auf die pragmatische Dimension der Kulturzeitschrift habe ich vielfältige Hilfe in den Florentiner Bibliotheken und Archiven erhalten, ohne die weder die Transkription der Briefe im Anhang noch die Konsultation der zahlreichen Buchausgaben der untersuchten Romane möglich gewesen wäre. Zu danken ist im Einzelnen der *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, besonders den Mitarbeitern der Sala Manoscritti (stellvertretend Dr. Francesca Gallori), dem *Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux Archivio Contemporaneo „A. Bonsanti“* (Dr. Ilaria Spadolini, Dr. Gloria Manghetti und Dr. Fabio Desideri) für die kompetente Betreuung und die Abdruckgenehmigung eines Briefes von Matilde Serao, dem Florentiner *Archivio di Stato* sowie der *Fondazione Spadolini – Nuova Antologia* (Pian de'Giullari) und ihrer großartigen Bibliothek. Ein besonderer Dank gebührt auch Signora Claudina Cervati Vitucci (Rom) für die kurzfristige und sehr freundliche Abdruckgenehmigung für einige Briefe an Angelo Conti.

Meinen Göttinger Freunden, allen voran Kerstin Müller und Dr. Reinhold Schoon, danke ich für ihre Unterstützung in allen Phasen des Unternehmens ‚Habilitation‘ und weit darüber hinaus. Seit dem Abschluss des Habilitationsverfahrens sind fünf ereignisreiche Jahre in zwei Ländern vergangen. Dass sich deren Verlauf trotz organisatorischer Quisquilien so vergleichsweise reibungslos und angenehm gestalten konnte, verdanke ich vielfältiger Unterstützung, für die ich auf der Göttinger Seite Dr. Angelika Schade und Prof. Dr. Thomas Kaufmann (Akademie der Wissenschaften zu Göttingen), Petra Løb-Kompart, Dr. Nikola Kühn-Schwerdfeger und Andrea Knauff (Seminar für Romanische Philologie) und auf der Klagenfurter Seite Dr. Martina Meidl, Sonja Sparouz und Olivia Jürjendal (Institut für Romanistik) danken möchte. Der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Klagenfurt möchte ich zudem für den großzügigen Zuschuss zu den Publikationskosten danken.

Prof. Dr. Kirsten Dickhaut (Koblenz-Landau) möchte ich dafür danken, dass sie an einem sonnigen Abend in Graz die Idee formulierte, dieses Buch in der Reihe ‚culturæ‘ erscheinen zu lassen. Tamara Kuhn und Dr. Barbara Krauß vom Harrassowitz Verlag haben mir durch ihre kooperative und zuverlässige Betreuung des Bandes vom ersten Moment an vermittelt, dass dies in der Tat der perfekte Ort war.

Bei der redaktionellen Einrichtung und bei Korrekturen des Textes haben Petra Løb-Kompart (Göttingen), Mag. Kathrin Egger und Mareen Kahlisch, M. A. (beide Klagenfurt) mir zur Seite gestanden, wofür ich ihnen sehr zu Dank verpflichtet bin.

Allen mediävistischen Kolleginnen und Kollegen aus unterschiedlichen Kontexten danke ich für ihr lange währendes Verständnis angesichts der zeitraubenden Erfordernisse einer ‚weit entfernten‘ italienischen Jahrhundertwende.

Dieses Buch wäre niemals ohne zwei besondere Orte entstanden: die elterliche Wohnung mit dem ‚väterlichen Bücherschrank‘ in der Hannoveraner Voßstraße, deren Bewohner mich auch bei der Arbeit am ‚zweiten Buch‘ unterstützt haben, sowie ein Haus in der Göttinger Höltystraße, dessen Bewohnern das Buch gewidmet sei. Danken möchte ich nicht zuletzt meinem Mann, PD Dr. theol. Niclas Förster, für seine heiter-mahnende Begleitung auf stets wechselndem Terrain.

Klagenfurt, im Oktober 2015

Susanne Friede



I. Einleitung:  
Literatur – Kultur – Kulturzeitschrift



# 1. Die Phänomenologie der Kulturzeitschrift

## 1.1 „Stiamo a vedere e, intanto, speriamo bene.“

In einem Brief vom 7. August 1904 berichtet Luigi Pirandello Angiolo Orvieto, dem Bruder des Direktors der Florentiner Zeitschrift *Il Marzocco*, über die in Rom verlegte Kulturzeitschrift *Nuova Antologia* und deren Publikationspraxis für Fortsetzungsromane. Pirandello hatte seit dem Januar des Jahres 1902 literarische Texte in der *Nuova Antologia* veröffentlicht;<sup>1</sup> und die Veröffentlichung des Fortsetzungsromans *Il fu Mattia Pascal* in der *Nuova Antologia* war gerade abgeschlossen. In dem Orvieto dargelegten Fall, ging es jedoch um den letzten Roman seines im April des Jahres verstorbenen Freundes Alberto Cantoni – *L'Illustrissimo* –, den Pirandello unbedingt veröffentlicht sehen wollte:

„Oggi stesso scriverò al Cena per proporgli la pubblicazione dell' *Illustrissimo* (ardo di leggerlo!) su la ‚Nuova Antologia‘ – Il Cena non conosce quasi nulla del Cantoni; ma io glien'ho parlato tanto, che son quasi sicuro che accetterà la proposta. Trattandosi però della pubblicazione d'un romanzo, bisognerà sentire anche Maggiorino Ferraris, che in letteratura è come un turco alla predica, ma vuol far lui e non fa nulla nè lascia fare a gli altri. Il povero Cena si trova in una condizione penosissima. Il Ferraris accetta dai colleghi deputati e dalle loro mogli certa robbaccia che farebbe arrossire un itterico, e poi rifiuta a occhi chiusi certi altri lavori, che il Cena gli propone, meritevolissimi. Siamo a vedere e, intanto, speriamo bene.“ (Pirandello 1981, S. 315)<sup>1</sup>

Pirandellos Darstellung platziert also auf der einen Seite den Direktor und Besitzer der *Nuova Antologia*, Maggiorino Ferraris, einen herrschsüchtigen Nicht-Literaten mit Hang zu ‚trivialen‘ Romanen von Senatorengattinnen, und auf der anderen dessen Chefredakteur Giovanni Cena, einen Kämpfer für ‚hochwertige‘ literarische Texte auf verzweifelterm Posten.

Aus dieser in wenigen Sätzen umrissenen Debatte über Personal, Publikationspraxis und literarische Wertung – wenn sie auch gewiss nicht als Ausgangspunkt für die „dichten Beschreibungen“ heutiger *Cultural Studies* verfasst wurden – lässt sich im Grunde, wie die vorliegende Untersuchung zeigen will, eine ‚Phänomenologie der Kulturzeitschrift‘ entwickeln.

In den zitierten Äußerungen Pirandellos sind am deutlichsten Hinweise auf die pragmatische Dimension der Kulturzeitschrift zu erkennen, insofern sie von den syntagmatisch und paradigmatisch in der *Nuova Antologia* verwendba-

---

1 Vgl. in der Ausgabe des *Epistolario familiare giovanile (1866–1989)*: Pirandello 1986, die Einleitung des Herausgebers Elio Providenti, S. VI. Hier und im Folgenden wird die verwendete Primär- und Sekundärliteratur mit der Sigle von Autor und Jahr zitiert, die im Literaturverzeichnis aufgelöst wird.

ren Zeichen<sup>2</sup> und den Entscheidungsprozessen über das, was publiziert werden konnte, handeln. Im Einzelnen wird auf die hierarchischen Verhältnisse auf der Produzentenseite angespielt – der Chefredakteur Giovanni Cena, der für die literarischen Beiträge zuständig war, wird als weitgehend abhängig vom Direktor und Besitzer der Zeitschrift, dem Abgeordneten und späteren Senator Maggiorino Ferraris gezeichnet –, ebenso jedoch auf die Verankerung der *Nuova Antologia* nicht nur im kulturellen, sondern auch im Feld der Macht, wenn – anstelle einer an ästhetischen Merkmalen orientierten Bewertung – Ferraris' Verbundenheit mit den „collegli deputati e [...] loro mogli“ über die Veröffentlichung von Romanen in der Zeitschrift zu entscheiden scheint. Explizit kommt auch zur Sprache, dass im Medium der Kulturzeitschrift unterschiedliche ästhetische Ansprüche an die zu veröffentlichenden Romane aufeinander zu stoßen scheinen, wobei die Akteure Cena und Pirandello als ‚Literaturkenner‘, Ferraris hingegen als ‚Dilettant‘ auf diesem Feld dargestellt wird.

Glaut man Pirandellos Äußerungen, so ist es die pragmatische Dimension, die die Phänomenologie der Kulturzeitschrift zu bestimmen scheint. Auf das Ausgangsbeispiel bezogen, äußert sie sich darin, dass Pirandello selbst, der uns auf der Produzentenseite 1904 zunächst als Autor, vor allem jedoch als ‚Berater‘ der Redaktion entgegen tritt, schon im Jahr 1897 willens gewesen war, die Zeitschrift als Besitzer und Direktor zu übernehmen. Zu diesem Zeitpunkt wurde für die *Nuova Antologia* – sie war noch durch den Tod des ersten Besitzers und Direktors Francesco Protonotari im Jahre 1888 geschwächt, obwohl bereits eine knappe Dekade lang Francescos Bruder Giuseppe als Besitzer, und zuletzt Domenico Gnoli als Direktor fungiert hatten –<sup>3</sup> nach dem Tod Giuseppes schließlich ein neuer Besitzer gesucht. Pirandello war außerordentlich interessiert, und dies, obwohl er selbst noch keinen einzigen Beitrag in der Zeitschrift veröffentlicht hatte.

Im März 1897 schreibt Pirandello einen Brief an seine Eltern, in dem er die Überzeugung ausdrückt, endlich in den Kreis der Beiträger der *Nuova Antologia* aufgenommen zu sein (auch wenn dies, wie oben erwähnt, erst im Jahr 1902 tatsächlich der Fall war). Er lobt dabei die Zeitschrift für ihre im literarischen Feld herausragende Bezahlung und verbindet dies mit dem Bericht über den – allerdings gescheiterten – Versuch, seinen Schwiegervater von der lohnenden Investition der

---

2 Cantonis Roman erschien tatsächlich ab der zweiten Märzhälfte des Jahres 1905 in vier Fortsetzungen in der *Nuova Antologia* und wurde durch einen Essay von Pirandello („Alberto Cantoni romanziere (con ritratto)“, in: *NA*, Bd. 200, H. 798, März2, 1905, S. 233–248) eingeleitet, der auch der von Pirandello vorbereiteten Buchausgabe von 1906 in der Reihe der *Biblioteca ‚romantica‘ della ‚Nuova Antologia‘* vorangestellt wurde. In einigen neueren Editionen wird weder die Erstveröffentlichung dieses Essays noch die von Cantonis Roman selbst in der *Nuova Antologia* erwähnt (vgl. Cantoni 1978; Cantoni 1991), sondern der Essay wird unter dem Titel „L'opera di Alberto Cantoni“ als Nachwort beigelegt (und in Cantoni 1991 fälschlich auf 1904 datiert).

3 Vgl. Baßler 2005, S. 58–64, zu Syntagmen und Paradigmen.

Mitgift (in einer Höhe von 70 000 Lire) in die Übernahme der *Nuova Antologia* zu überzeugen, als deren neuer Direktor er gleichzeitig hätte fungieren können:

„Son poi entrato definitivamente nella ‚Nuova Antologia‘ [...]. La ‚Nuova Antologia‘ è la rassegna che paga meglio in Italia: cento lire a ogni foglio di stampa di sedici pagine. [...] Questa rassegna come vi ho detto e come voi saprete certamente, è la più importante d’Italia. Ha fama internazionale e basi solidissime [...]. Orbene, io avevo proposto a mio suocero la compera della ‚Nuova Antologia‘, presentandogline l’ultimo bilancio [...]. E il vantaggio materiale sarebbe stato minimo di fronte a quello morale: io avrei avuto un’altissima rappresentanza come direttore della prima rassegna di Scienze e d’Arti d’Italia e tra le prime d’Europa.“ (Pirandello 1986, S. 64–65)

Bereits diese Auszüge aus Pirandellos Brief zeigen, dass aus der Sicht eines potenziellen Produzenten in jeder, besonders jedoch in ökonomischer Hinsicht die pragmatische Dimension der Kulturzeitschrift hervorgehoben wird. Neben der Erwähnung der guten Bezahlung der Autoren<sup>4</sup> wird durch eine (hier nicht zitierte) genaue Bilanz der Einnahmen und Ausgaben, des jährlichen Kapitalbedarfs und Gewinns vorgeführt, welche lukrative und dabei sichere Investition der Erwerb der Zeitschrift darstellte. Die Erwähnung des großen kulturellen Kapitals, das die Zeitschrift im In- und Ausland besitzt, tritt hinter den ökonomischen Betrachtungen zurück bzw. wird direkt auf diese hin perspektiviert. Wenn z. B. im Folgenden darauf hingewiesen wird, dass die Zeitschrift bereits 33 Jahre besteht, dann nur, um zu versichern, dass eine Investition völlig sicher sei.<sup>5</sup>

Das kulturelle Kapital der „prima rassegna di Scienze e d’Arti d’Italia“ – die „Lettere“ werden im Vergleich zur Selbstbezeichnung der Zeitschrift als *Rivista di scienze, lettere ed arti* glatt unterschlagen – spielt in Pirandellos Überlegungen kaum eine Rolle. Es wird – und zwar unabhängig von Bemerkungen zum ästhetischen Profil der Zeitschrift – nur erwähnt, weil es für Pirandello als zukünftigen Direktor der *Nuova Antologia* eine bedeutende Position als Akteur im kulturellen Feld Italiens garantierte. Die Geschichte der Zeitschrift wird folgerichtig auch allein durch die ökonomische Perspektive entschieden: 1897 scheint – der vor seinem Erwerb der *Nuova Antologia* im kulturellen Feld noch völlig unbekannt – Maggiorino Ferraris durch sein Gebot von 80 000 Lire für den Zuschlag prädestiniert, wie Pirandello selbst ausführt: „La proposta di compera finora più seria e più solida è di un tal Ferraris che offre L. 80.000 contanti.“ (ebd., S. 65–66)<sup>6</sup>

4 Vgl. die Ausführungen Providentis in Pirandello 1986, S. 103–104. Vgl. auch Spadolini 1988, S. 43 u. S. 47.

5 Wenn hier und im Folgenden von „Autoren“ oder „Lesern“ die Rede ist, sind selbstverständlich Autor/innen und Leser/innen gemeint.

6 Siehe Pirandello 1986, S. 66: „Le grandi ricchezze oggi si son fatte specialmente con la speculazione giornalistica; e la ‚Nuova Antologia‘, che ha trentatré anni di vita, non sarebbe nemmeno una speculazione, ma un impiego commercialmente tra i più sicuri, a un tasso convenientissimo.“

Sollte diese pragmatische Dimension tatsächlich ‚alles‘ umfassen, was sich über die *Nuova Antologia* als Kulturzeitschrift zu sagen lohnte? Implizit lässt sich – auch aus Pirandellos auf die pragmatische Dimension verengten Äußerungen – bereits auf weitere Dimensionen der Kulturzeitschrift schließen. Zum einen wird deutlich, dass für die Textsorte des Romans besondere Ansprüche und ein besonderes Regularium gelten. So lässt sich auch erahnen, dass diese zunächst pragmatischen Ansprüche und Regularien für die Textsorte sich auch auf deren Textgestalt als solche niederschlagen dürften. Diese Annahme verweist auf eine syntaktische Dimension der Kulturzeitschrift. Bereits beim Durchblättern einiger Bände der *Nuova Antologia* zeigt sich, dass Romane grundsätzlich als Fortsetzungsromane<sup>7</sup> und innerhalb der einzelnen Hefte jeweils an bestimmten Stellen veröffentlicht werden. Eine Lektüre mehrerer FS-Romane lässt sodann eine Mikroebene dieser syntaktischen Dimension erkennbar werden: Es zeigen sich Relationen zwischen den Romanen, die auf einen (virtuell) vorauszusetzenden ‚Pool‘ von Syntagmen und Paradigmen für die tatsächlich veröffentlichten FS-Romane schließen lassen.

Ein erster Blick auf das Inhaltsverzeichnis jeder Kulturzeitschrift verweist schließlich auf eine dritte, i. e. die semantische Dimension der Kulturzeitschrift. Die veröffentlichten Sach- und literarischen Beiträge bilden ein unüberschaubares Netz von textdiskursiven semantischen Relationen zum kulturellen ‚Außen‘ aus; in die Textgestaltung einfließende Paradigmen – wie auch die literarischen Texte als solche – können nicht unabhängig von „Informationen über gesellschaftsstrukturelle und politische, teilweise auch allgemein ‚lebensweltliche‘“ Bedingungen<sup>8</sup> rezipiert oder expliziert werden. Die Lektüre der Sach- und literarischen Beiträge zeigt weiterhin, dass innerhalb des ‚Textes der Kulturzeitschrift‘ spezifische Text-Kontext-Relationen fassbar werden. Konstitutiv für die Bedeutung der untersuchten FS-Romane ist also zwangsläufig, dass der Leser sie im und als Teil des Mediums der Kulturzeitschrift rezipierte.

Die ungeheure Textmenge,<sup>9</sup> die sich unter dem ‚Etikett: Kulturzeitschrift‘ dem heutigen Leser zunächst als unüberschaubarer ‚Wald der Zeichen‘ präsentiert, erfordert eine Trennung der drei vorgestellten Dimensionen von Pragmatik, Syn-

7 Der bisherige Direktor Domenico Gnoli präferierte dabei nach Pirandellos eigenen Aussagen eine Lösung, in der Pirandello mit ihm selbst als stillem Teilhaber die Zeitschrift führen sollte (Pirandello 1986, S. 66 u. S. 104).

8 Siehe Winko 2003, S. 58.

9 Die zehn Jahrgänge der *Nuova Antologia*, in denen die untersuchten italienischen FS-Romane veröffentlicht wurden und aus denen ausgewählte Sachbeiträge und Rubriken herangezogen wurden, umfassen mit ca. 800 Seiten je Band, in dem immer vier Hefte und damit zwei Monate der Zeitschrift zusammengebunden wurden, insgesamt mehr als 48 000 Textseiten. Die Lektüre dieser Textseiten, die für die Jahre 1899 bis 1901 vollständig, für die übrigen Jahrgänge kursorisch erfolgte, verdanke ich auch meiner Tätigkeit im Rahmen des Langzeit-Vorhabens „Europäische Jahrhundertwende – Literatur, Künste, Wissenschaften in grenzüberschreitender Wahrnehmung“ der Göttinger Akademie der Wissenschaften, die die Behandlung des Gegenstandes dieser Studie überhaupt ermöglicht hat.

tax und Semantik vor allem zu heuristischen Zwecken. De facto spielt jede der drei Dimensionen auch in die Zusammenhänge der anderen hinein. So bleibt der innermediale (und über ihn auch der außermediale) Kontext der Sachbeiträge nicht ohne Einfluss auf die Syntax der FS-Romane. Das Medium bestimmt als Produktions- und Distributionsinstanz, auch über seine Position im Feld, sowohl über die Veröffentlichung und Distribution der Sach- als auch der literarischen Beiträge. Darüber wird wiederum konstituiert, was in der Syntax der FS-Romane ‚sagbar‘ ist und welche intertextuellen und interdiskursiven Text-Kontext-Relationen zwischen Sach- und Sach-, zwischen Sach- und literarischen oder zwischen literarischen und literarischen Beiträgen entstehen können. Diese Verflechtungen zwischen semantischer, syntaktischer und pragmatischer Dimension etablieren demnach, metaphorisch gesprochen, eine ‚Grammatik der Kulturzeitschrift‘, die bestimmt, was von wem im ‚Text der Kulturzeitschrift‘ unter welchen Bedingungen gesagt werden darf, wie die Bedeutung des ‚Gesprochenen‘ intertextuell und interdiskursiv im Einzelnen entsteht und in welchen syntagmatischen Strukturen sich bestimmte Untergruppen von Texten formieren.

Mag die eingangs aus dem Brief Pirandellos abzulesende unbedingte Monopolisierung der pragmatischen Dimension der Kulturzeitschrift dessen Wunsch nach der Übernahme sowie auch der eigenen Lebenssituation geschuldet sein – Pirandello lebte zu diesem Zeitpunkt im Wesentlichen noch von den reichen Geldmitteln der Eltern, empfand dies jedoch offenbar als wirtschaftliche Herausforderung und betont in den im *Epistolario familiare giovanile* abgedruckten Briefen stets die eigenen Einnahmen durch seine schriftstellerische Tätigkeit –, so lassen sich daraus dennoch Leitfragen für diese Untersuchung entwickeln: Wie lassen sich die semantische, die syntaktische und die pragmatische Dimension der Kulturzeitschrift beschreiben und analysieren? Und inwieweit beeinflusst die pragmatische Dimension der Kulturzeitschrift tatsächlich die Semantik und Syntax der veröffentlichten Textgruppen?

Unter den vielgestaltigen Textgruppen, die den ‚Text der Kulturzeitschrift‘ konstituieren, erlaubt es besonders die Textsorte des FS-Romans, differenzierte Antworten auf diese Fragen zu geben. Als FS-Roman wird dabei jeder erzählende Text mit mindestens drei Fortsetzungen angesehen, und dies zunächst unabhängig von der – im Verlauf der untersuchten Dekade zunehmend vereinheitlichten – Bezeichnung dieser Texte als „romanzo“.<sup>10</sup> Aus heuristischen Gründen, und zwar vor allem um die Relationen zwischen der semantischen und der pragmatischen bzw. der syntaktischen und der pragmatischen Dimension der Kulturzeitschrift besser bestimmen zu können, erscheint es sinnvoll, die Untersuchung auf

10 Bei der Lektüre der *Nuova Antologia* treten vor allem zwei Gruppen von Erzähltexten hervor: solche, die in einer, vor allem aber in zwei Fortsetzungen veröffentlicht und häufig als „Racconto“ oder „Novella“ bezeichnet werden, und solche, die drei, meist jedoch vier oder fünf Fortsetzungen umfassen und häufig als „Romanzo“ bezeichnet werden.

die italienischen FS-Romane zu beschränken, die unter den in der *Nuova Antologia* veröffentlichten FS-Romanen ohnehin deutlich in der Überzahl sind.

## 1.2 Zwischen Sozialgeschichte, Kulturwissenschaft und Frame-Theorie – Wege zur Betrachtung der Kulturzeitschrift

Die vermutete Dominanz der pragmatischen Dimension legt zunächst eine sozialgeschichtliche Betrachtung der Kulturzeitschrift nahe. Eine solche Betrachtung ist einerseits diejenige, die bisher für die insgesamt nur unzureichend erforschte *Nuova Antologia* überhaupt im Ansatz geleistet worden ist,<sup>11</sup> andererseits jedoch auch diejenige, die von Seiten der Germanistik als Reaktion auf jüngere Untersuchungen zu deutschen Kulturzeitschriften verstärkt eingefordert worden ist. In einer fundierten Rezension zu Vera Viehövers 2004 erschienener Untersuchung der „Konstruktionen kultureller Identität in der Zeitschrift ‚Die neue Rundschau‘“ nach dem Ersten Weltkrieg fordert Erdmut Jost unter dem Titel „Ästhetizismus im luftleeren Raum“ die Aufhebung des ausschließlichen Primats des Ästhetischen bei der Untersuchung von ‚Rundschauzeitschriften‘ (Jost 2006, S. 25–29; S. 39–43).

Auch muss eine – unabdingbar – interdiskursanalytische Perspektive auf die diskursiven Strukturen von ‚Rundschauzeitschriften‘, wie Jost (S. 55–60) bezogen auf Viehövers Studie zu Recht anmahnt, plausible Sichtungsstrukturen für die ungeheure Materialfülle entwickeln. Insgesamt war, wie Jost feststellte, 2006 noch keine angemessene Methodik zur Untersuchung der ‚Rundschau-Formate‘ entwickelt worden. 2009 erneuerten Frank, Podewski und Scherer diesen Hinweis auf das methodische Vakuum, das allen zitierten germanistischen Untersuchungen zum Trotz im Hinblick auf die Untersuchung der Kulturzeitschrift bestand, und legten erste grundlegende methodische Überlegungen vor. Diese sind allerdings nur ganz punktuell auf das tatsächliche ‚Material‘ einer Kulturzeitschrift bezogen und berücksichtigen – ohne auch nur zu erwähnen, dass es sich um ein genuin europäisches Phänomen handelt – ausschließlich deutsche Zeitschriften sowie germanistische Arbeiten. Ist die Erforschung der deutschen Kulturzeitschriften in der Germanistik bereits in den Fokus des Interesses gerückt,<sup>12</sup> so liegen in der Romanistik für die französischen und italienischen Kulturzeitschriften – anders als z. T. für die Zeitungen<sup>13</sup> – bisher nur einzelne,

11 Die einzig einschlägigen Veröffentlichungen sind: Ricorda 1980: *La „Nuova Antologia“ 1866–1915. Letteratura e ideologia tra Ottocento e Novecento*; Spadolini 1988: *La Nuova Antologia dal risorgimento alla repubblica (1866–1988)* sowie am Rande auch Baldini 1989: *Il sor Pietro, l'Antologia e la Nuova Antologia*.

12 Vgl. Jost 2006, S. 3, sowie für Literaturangaben: ebd., S. 32.

13 Vgl. das Literaturverzeichnis (wobei im Italienischen mit „riviste“ nur selten ‚Kulturzeitschriften‘ im hier zugrunde gelegten spezifischen Sinne bezeichnet werden, sondern häufig Zeitschriften und Zeitungen der verschiedensten Art). Zu französischen Zeitungen vgl. vor allem Echte 1996, Mollier 2000 sowie Neuschäfer, Fritz-El Ahmad, Walter 1986, Türsch-

pressehistorische Untersuchungen vor.<sup>14</sup> Allen Disziplinen, die sich mit dem Medium der europäischen Kulturzeitschrift beschäftigen, stellen sich jedoch ausnahmslos dieselben Herausforderungen, die zum einen in dem vielfach noch eher intuitiv verwendeten Begriff der ‚(Kultur-)Zeitschrift‘ bestehen (Jost 2006, S. 5), zum anderen in der ungeheuren Materialfülle, die mit einer Untersuchung des Mediums einhergeht (vgl. Jost 2006, S. 6 und oben). Zudem konstatiert Jost (S. 5) zu Recht: „Als im Wesentlichen kollektiv produziertes Medium verweigert sie [i. e. die Gattung ‚Zeitschrift‘] sich sowohl einer Annäherung über den traditionellen Werk- wie auch den Autorbegriff.“

Diesen Herausforderungen kann, wie diese Untersuchung zeigen will, am ehesten durch zwei Faktoren begegnet werden: einerseits durch eine kulturwissenschaftliche Öffnung der Fragestellung und andererseits durch die vorgeschlagene phänomenologische Funktionsbestimmung des Mediums anhand der semantischen, syntaktischen und pragmatischen Dimension.

‚Semantik‘ und ‚Syntax‘ der Kulturzeitschrift werden zwar nicht für jede einzelne Aussage des ‚Textes der Kulturzeitschrift‘ durch die pragmatische Dimension der Kulturzeitschrift bestimmt, aber für die Gesamtheit dieses ‚Textes der Kulturzeitschrift‘ lassen sich deutlich pragmatische ‚Begrenzungen‘ und ‚Grenzbeziehungen‘ erkennen. Vermittelt man literatursoziologische Ansätze mit solchen, die ‚Literatur‘ als gesellschaftliches Handlungssystem und damit als ‚Sozialsystem Literatur‘ behandeln, kann die Kulturzeitschrift – und nicht nur insofern, als sie literarische Beiträge veröffentlicht – auch als ein (quasi mustergültiges) literarisches Teilsystem betrachtet werden, das wie andere „Teilsysteme [...] für die Mobilisierung literaturbezogener Ressourcen, Ausgleich konkurrierender Interessen, Sozialisation und Normvermittlung sowie die Bildung und Reproduktion literarischer Handlungsmuster“ (Holl 2005, S. 105–106) verantwortlich ist.<sup>15</sup> Der Begriff des ‚Sozialsystems Literatur‘ meint „einerseits die Texte, die in diesem System als literarisch angesehen werden, und andererseits alle gesellschaftlichen kommunikativen Handlungen, die mit diesen Texten vollzogen werden“ (von Heydebrand, Winko 1996, S. 27). Nach diesem Verständnis umfasst das Sozialsystem Literatur neben Produktion und Distribution auch die Verbreitung und die Rezeption der literarischen Texte sowie auch „die Institutionen, in denen diese Handlungen vollzogen werden“ (S. 28): und als solche kann auch die *Nuova Antologia* angesehen werden.

Um den Einfluss der pragmatischen auf die syntaktische, vor allem aber auf die semantische Dimension des in der Kulturzeitschrift – populärwissenschaft-

---

mann 2008 (mit weiterer Literatur) sowie Winterhoff 2010 und die in Friede 2005 genannte Literatur.

14 Vgl. Paatz 2001, Paatz 2003 (zur *Revue des deux mondes*). Vgl. zudem die aus dem Göttinger Akademie-Vorhaben hervorgegangenen Beiträge, so Mölk 2006 (zur *Revue des deux mondes*, dem *Mercure de France* und der *Revue franco-allemande*). Zum *Mercure de France* vgl. auch Friede 2005.

15 Siehe auch von Heydebrand, Winko 1996, S. 25–26.

lich wie literarisch – ‚Sagbaren‘ zu beschreiben und zu analysieren, soll neben die sozialgeschichtliche jedoch vor allem eine kulturwissenschaftliche Perspektive treten.

Wie sind jedoch eine sozialgeschichtliche und eine kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft zu vermitteln? Wie Martin Huber und Gerhard Lauer in einer Einleitung zum Sammelwerk *Nach der Sozialgeschichte* konstatieren,<sup>16</sup> knüpfen kulturwissenschaftliche Ansätze nicht immer an den Stand der sozialgeschichtlichen Literaturgeschichtsschreibung an, könnten jedoch durchaus zu einer tragfähigen Weiterentwicklung des sozialgeschichtlichen Konzepts beitragen (Huber, Lauer 2000a, S. X). Dies kann am Gegenstand der Kulturzeitschrift – indem, wie von Huber und Lauer (S. 5) als Desiderat eingefordert, das Verhältnis von Literatur als Symbol- und als Sozialsystem austariert wird – paradigmatisch verdeutlicht werden.

In der Kulturzeitschrift lassen sich nicht nur die verschiedensten diskursiven Formationen historisch fundiert rekonstruieren, sondern die kulturwissenschaftlich oft geforderte, aber nur selten vorgeführte Öffnung auf Kotexte (siehe Kap. II) geht neben der Analyse von Medien und Medialität automatisch mit einer Rehistorisierung einher, die zugleich die „historische Rekonstruktion literarischer Kommunikation“ (Lauer 2002, S. 934) erlaubt. Die historische Rekontextualisierung des ‚Sozialsystems Literatur‘ erbringt jedoch auch Erkenntnisse über Literatur als Symbolsystem, indem sie zu einer Neuinterpretation auch kanonisch verfestigter Texte – wie Pirandellos erstem in der *Nuova Antologia* veröffentlichten Roman *Il fu Mattia Pascal* – führt.<sup>17</sup>

Entscheidend ist für die vorliegende Untersuchung, dass Gestalt und Funktion der Literatur nun im Rahmen der ‚kulturellen Praktik‘ der Kulturzeitschrift in den Fokus rücken. Dies macht ihren wesentlichen Unterschied zu den nicht literaturwissenschaftlich fokussierten kulturwissenschaftlichen Studien zu ähnlichen Themengebieten aus: Kontrastiv ist z. B. Suzanne Stewart-Steinbergs Untersuchung *The Pinocchio Effect. On Making Italiens (1860–1920)* von 2007 zu nennen, in der nicht ein einziger literarischer Text analysiert wird. Eine Behandlung des Mediums unter Ausschluss der literarischen Texte erschiene schon deswegen auch kulturwissenschaftlich gesehen wenig sinnvoll, weil gerade die ‚Verket-

16 Alle Beiträge des Bandes haben zur Anlage dieser Studie beigetragen, genannt seien jedoch besonders: A. Assmann („Geschichte und Gedächtnis“); J. Schönert („Mentalitäten, Wissensformationen, Diskurse und Medien als dritte Ebene einer Sozialgeschichte der Literatur“); J. Fohrmann („Das Versprechen der Sozialgeschichte (der Literatur)“); C.-M. Ort („Sozialgeschichte‘ als Herausforderung der Literaturwissenschaft“); F. Jannidis („Literarisches Wissen und Cultural Studies“); M. Willems („Sozialgeschichte als Analyse kultureller Muster: Stephen Greenblatt im Kontext der Kultursoziologie“).

17 Es werden so mit der Neuinterpretation literarischer Werke, der Rekonstruktion und Konstruktion von Literaturgeschichte sowie der Analyse von Medien und Medialität alle drei von Voßkamp 1998, S. 503, für eine kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft geforderten Kernbereiche berühren.

‘ von Sach- und literarischen Beiträgen ein wesentliches Merkmal der Kulturzeitschrift darstellt.

Bei der Untersuchung der semantischen Dimension der Kulturzeitschrift und auch der FS-Romane ist an den Knotenpunkten zwischen Sozialgeschichte und Kulturwissenschaft neben einer erinnerungskulturellen Perspektive vor allem die interdiskursive Interferenz geistes- und naturwissenschaftlicher Diskurse von Bedeutung, zumal diese im untersuchten Medium (noch) nicht durch den von Percy Snow wahrgenommenen – und ohnehin in der Rezeption zu Unrecht auf diese Dichotomie verengten – „clash of cultures“ ‚auseinandergerissen‘ erscheinen; und dies, obwohl das zeitgenössische ‚kulturelle Wissen‘, auch in der populärwissenschaftlichen Vermittlung durchaus als disziplinär ‚gespeichertes‘ und vermitteltes Wissen aufzufassen ist.<sup>18</sup> Bei der Untersuchung der syntaktischen Dimension sind die Betrachtung des Zusammenhangs von Textsorte und Medium und auch die Erschließung weitgehend unbekannter (bzw. unbekannt gewordener) Populärliteratur sozialgeschichtlich, aber auch medienkulturwissenschaftlich<sup>19</sup> zu verorten. Im Wesentlichen soll die Untersuchung dieser Dimension jedoch auf methodischen Zugriffen basieren, die von der russischen formalen Schule und später von der Frame-Theorie entwickelt wurden. Die Untersuchung der pragmatischen Dimension der Kulturzeitschrift greift mit der Berücksichtigung von Feldanalyse und Pressegeschichte u. a. einschlägige Elemente der Sozialgeschichte auf.

### 1.3 Das ‚verschobene‘ Jahrzehnt: Italienische Fortsetzungsromane der *Nuova Antologia* zwischen 1899 und 1908

In seiner bahnbrechenden Untersuchung *La fabbrica del romanzo (1861–1914)* von 1984 bezeichnet Giuseppe Zaccaria die 15 Jahre von 1898 bis 1913 als das ‚goldene Zeitalter‘ in der Entwicklung des italienischen Zeitschriften- und Buchmarktes vor der Krise des Ersten Weltkriegs (Zaccaria 1984, S. 17–19). Profitierend vom Erfolg der französischen Feuilletonromane der 80er Jahre – italienisch bezeichnet als *romanzi d'appendice* –, die durch ihre Veröffentlichung in den Tageszeitungen oft die eigene Buchveröffentlichung vorfinanzieren und so die Entwicklung des Marktes national und über die Grenzen hinaus befördern konnten (Zaccaria 1984, S. 20), hatte sich auch der italienische Zeitschriften- und Buchmarkt für die von der hohen Analphabetismusrate begrenzten italienischen Verhältnisse außerordentlich positiv entwickelt.

18 Vgl. für diesen Zusammenhang von kulturellem Wissen und (populär)wissenschaftlichen Disziplinen Winko 2003, S. 59; zur Multidisziplinarität der Kulturzeitschrift siehe Albrecht, Friede 2004 und 2004a; zum diskursanalytischen Begriff der „Disziplin(en)“ auch Ruoff 2007, S. 102–105.

19 Siehe zu diesem Begriff, der zunächst bezogen auf die zeitgenössische Gesellschaft Anfang der 90er Jahre entwickelt wurde, sich aber auch rückbeziehen lässt, den gleichnamigen Artikel von Siegfried J. Schmidt in Nünning 2005, sowie Schmidt 2003.

Innerhalb des von Zaccaria ausgezeichneten Zeitraums wird mit den Jahren von 1899 bis 1908 ein Jahrzehnt behandelt, das sich im Vergleich zum ‚regulären‘ ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts um zwei Jahre ‚nach vorn verschiebt‘. Diese ‚Verschiebung‘ ist durch eine Vielzahl von Gründen bestimmt, die alle drei Dimensionen der Kulturzeitschrift betreffen. Ungefähr ab 1899 wird die neue inhaltliche Positionierung der *Nuova Antologia*, die durch ihre Übernahme durch Maggiorino Ferraris zum Juli 1897 initiiert worden war,<sup>20</sup> jedoch einen gewissen organisatorischen Vorlauf erfordert hatte, in den Sach- wie auch in den literarischen Beiträgen tatsächlich greifbar. Sie ist erst mit der Verpflichtung von Giovanni Cena als vor allem für den literarischen Bereich verantwortlichen Chefredakteur, die Ferraris nach zähen Verhandlungen<sup>21</sup> zum November des Jahres 1901 erreichen konnte, abgeschlossen.<sup>22</sup> Cenas Tätigkeit in der Redaktion der *Nuova Antologia* wurde in den Jahren von 1902 bis ca. 1909 – also in etwa im hier untersuchten Zeitraum – auch durch seine Beziehung zu Sibilla Aleramo (recte Rina Pierangeli Faccio), der Verfasserin von *Una donna* (1906), beeinflusst, die an seiner Stelle zahlreiche Beiträge zu den von ihm verantworteten Rubriken der *Nuova Antologia* abfasste.<sup>23</sup> In den Jahren nach 1899 konnte die *Nuova Antologia* ihre Position als wichtigste Kulturzeitschrift Italiens entscheidend festigen und so auch im kulturellen Feld die dominante Position verteidigen, die Pirandello bereits 1897 umrissen hatte.<sup>24</sup> Auf dieser pragmatischen Achse wird das ‚verschobene‘ Jahrzehnt dadurch begrenzt, dass 1908 mit der Gründung der Florentiner Wochenzeitschrift *La Voce*, aus dem „nodo culturale Papini-Prezzolini“ (Invitto 1980, S. 34) heraus, das Format der deutlich ethisch-politisch inspirierten ‚offensiven Programmzeitschriften‘, die dem Typus der Kulturzeitschrift mit einem grundlegend anderen ‚Kulturprogramm‘ entgegentraten, eine neue Qualität erreichte.<sup>25</sup> Die um die Mitte des untersuchten Jahrzehnts gegründeten ‚Pro-

20 Vgl. Spadolini 1988, S. 26, sowie die dort (S. 45) abgedruckte kurze Widmung Ferraris’ „Agli scrittori ed ai lettori della *Nuova Antologia*“, die im Heft vom 1. Juli 1897 erschien.

21 Vgl. hierzu die über mehr als ein Jahr reichenden Äußerungen Cenas in seinen Briefen an Freunde: Cena 1968, Bd. 3, besonders Nr. 56 (vom 22.10.1900 an Eugenia Balegno), S. 61, sowie Nr. 73 und 74 (vom 5.12.1901 an Eugenia Balegno und Anton Maria Mucchi), S. 75–77.

22 Vgl. hierzu Ricorda 1980, S. 79, S. 119–120, sowie Cena 1968, Bd. 3, Nr. 70 (vom 17.10.1901 an Édouard Rod), S. 73.

23 Siehe Folli 2000, S. 214–215. Vgl. auch Kap. III 1.1, Anm. 2.

24 Vgl. hierzu Cenas und Ferraris’ eigene Aussagen in den Grußwörtern an die Leser zum 40-jährigen Bestehen der Zeitschrift (Nemi [i. e. Cena, siehe Friede 2006, S. 36], „I nostri quarant’anni“, in: NA, Bd. 205, H. 817, JanI, 1906, *Tra libri e riviste*, S. 171); vgl. auch Ricorda 1980, S. 78, Anm. 1, und zum 50-jährigen Bestehen (Ferraris, „I primi cinquant’anni della ‚Nuova Antologia‘“, aus dem ersten Heft von 1916, abgedruckt in Spadolini 1988, S. 47–53). Vgl. weitergehend Kap. IV 1.4.

25 Die umfangreiche Forschungsliteratur zu *La Voce* (durch deren Umfang auch das Desiderat der Beschäftigung mit der ‚vernachlässigten‘ *Nuova Antologia* noch deutlicher hervortritt) kann an dieser Stelle nicht eingebracht werden. Für die ‚neue Qualität‘ der *Voce* im hier als ‚offensive Programmzeitschrift‘ bezeichneten Format vgl. jedoch exemplarisch Vettori 1958, S. 22–25; Invitto 1980, Ferrata 1994, vor allem jedoch Garin 1994.

grammzeitschriften' legten den Schwerpunkt – nachdem die Jahrhundertwende eine ‚Bilanz‘ dessen, was ins ‚neue Jahrhundert‘ übertragen werden sollte, befördert hatte – auf die Erneuerung sowohl der Inhalte als auch des medialen ‚Formats‘. Im Unterschied dazu musste die *Nuova Antologia* – deren ‚neue Blütezeit‘ mit ihrer Neubegründung 1866 in die Zeit des *Risorgimento* fiel – als inzwischen wichtigste italienische Kulturzeitschrift mit langer Geschichte die ‚Schwellenzeit‘ eher ‚überwinden‘, um dauerhaft Tradition und Erneuerung miteinander zu verbinden.

Auf der syntaktischen Achse wird die Verschiebung dadurch initiiert, dass 1899 mit *Il vecchio della montagna* der erste in einer langen Reihe von FS-Romanen Grazia Deleddas – die erst mit der Veröffentlichung von *Cosima quasi Grazia* im Jahr 1937, nach dem Tode Deleddas, endet – in der *Nuova Antologia* erscheint. Das Korpus der italienischen FS-Romane wird – bis zur Veröffentlichung von *L'edera* im Jahre 1908 – in diesem ‚verschobenen‘ Jahrzehnt durch insgesamt sechs von Deledda verfasste Romane geprägt.<sup>26</sup> Insgesamt erscheinen im untersuchten Jahrzehnt 26 italienische FS-Romane in der *Nuova Antologia*. Sie bilden das zugrunde gelegte Textkorpus.

Auf der semantischen Achse kann durch die ‚Verschiebung nach vorn‘ auch der Diskurs um die Epochenschwelle integriert werden, der die Jahre unmittelbar nach der Jahrhundertwende bestimmt, aber auch die diskursive Anbindung an die 80er und 90er Jahre des 19. Jahrhunderts gewährleistet (vgl. Friede 2010). Das ‚verschobene Jahrzehnt‘ endet im ‚kulturellen Außen‘ mit dem von Marinetti im Februar 1909 veröffentlichten (jedoch auf 1908 zurückdatierten) *Manifesto del Futurismo*.<sup>27</sup> Im Gegensatz beispielsweise zu den 1880er Jahren wurde es jedoch bisher nicht als literaturgeschichtlich konsistenter Zeitabschnitt wahrgenommen und daher auch nicht zusammenhängend untersucht. Dies mag durch die eher heterogene und in sich hybride Literaturproduktion bedingt sein. Ihre Heterogenität, in der weder eine einzelne Literaturströmung das literarische Feld dominiert noch signifikante neue Strömungen entstehen, sondern ‚Altes‘ vielfach variierend und fragmentarisierend ‚fortgeschrieben‘ wird, erklärt wohl auch die ‚Lücke‘, die sich bezüglich dieses Jahrzehnts in den deutschen Überblickswerken zur italienischen Literaturgeschichte auftut.<sup>28</sup> Trotz dieser ‚Vernachlässigung‘

26 Das untersuchte Korpus umfasst so (mit Ausnahme vielleicht von *Dopo il divorzio*, 1902) alle wichtigen Romane aus Deleddas ‚erster Schaffensphase‘; vgl. Miccinesi 1981, S. 109–110, der diese von 1900 bis 1912 ansetzt, wobei er offenbar von der Buchveröffentlichung von *Il vecchio della montagna* ausgeht.

27 Das *Manifesto del Futurismo* erschien am 20.2.1909 im *Figaro*, als Entstehungsdatum wurde der 11.10.1908 angegeben. Zur Rückdatierung siehe Mathy 1994, S. 90.

28 Siehe z. B. die von Volker Kapp herausgegebene *Italienische Literaturgeschichte* in der dritten Auflage von 2007 (Kapp 2007). Die Lücke klappt deutlich zwischen den unvermittelten Abschnitten „Dekadenzbewußtsein und Überhöhungswille im Fin de Siècle“, S. 308–313 (behandelt werden darin aus dem hier interessierenden Jahrzehnt auf ca. 10 Zeilen die zwischen 1901 und 1910 entstandenen Romane Fogazzaros von *Piccolo mondo moderno* bis *Leila*, die hier eine zentrale Rolle spielen werden, vgl. u. a. Kap. IV, D'Annunzios „weitere Prosa-

kann das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts durchaus als eine ‚Blütezeit‘ der italienischen Literatur angesehen werden, die eine genauere Untersuchung – gerade wegen der herrschenden Vielfalt an literarischen Ausdrucksmöglichkeiten – verdient. Die charakteristische hybride Literaturproduktion spiegelt sich auch in den in der *Nuova Antologia* veröffentlichten FS-Romanen des untersuchten Zeitraums. Während erfolgreiche und bereits kanonisierte Autoren wie Rovetta, De Amicis, Fogazzaro, Verga, D’Annunzio und Matilde Serao ihre literarische Produktion, auch durch Veröffentlichungen in der *Nuova Antologia*, fortsetzten,<sup>29</sup> publizierten andere, noch nicht bekannte Autoren wie Pirandello oder Deledda im untersuchten Jahrzehnt dort ihre ersten wirklich erfolgreichen Romane.

Durch den Mangel gerade an literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zur *Nuova Antologia*, aber auch bedingt durch die erst allmählich erfolgende Berücksichtigung medienkulturwissenschaftlicher Perspektiven, sind die in der Kulturzeitschrift veröffentlichten Texte zudem nie als Gruppe oder gar als syntagmatisch aufeinander bezogene ‚Serie‘ oder ‚literarische Reihe‘ erkannt worden.<sup>30</sup> Hinweise auf die Erstveröffentlichung eines Romans in der *Nuova Antologia* fehlen häufig in den heute als Taschenbuch greifbaren Ausgaben kanonisierter Autoren oder beschränken sich, abgesehen von einigen kurzen Erwähnungen in der Forschungsliteratur zum Werk einzelner Autoren, auf nicht oder falsch kommentierte Hinweise in den Einleitungen.<sup>31</sup> Ebenso wenig besteht Kenntnis von

---

produktion“ zwischen 1895 und 1910 wird in drei Zeilen abgehandelt; einzig Pascolis lyrischen Texten von 1891 bis 1911 wird eine knappe Seite gewidmet) und „Zeitflucht und Bildersturm: Crepuscolarismo und Futurismus“, S. 313–316. Der Abschnitt „Auf dem Weg zur literarischen Moderne: Italo Svevo, Luigi Pirandello, Federigo Tozzi“, der immerhin zehn Seiten (S. 319–328) umfasst, behandelt aus dem uns interessierenden Jahrzehnt nur Pirandellos *L’Esclusa* und *Il fu Mattia Pascal* auf ca. 20 Zeilen. Proportional ganz ähnlich verhält es sich in Manfred Hardts *Geschichte der italienischen Literatur* von 1996 (Hardt 1996). In der neuesten Ausgabe von Kindlers *Literaturlexikon* vom September 2009 findet mit Pirandellos *Il fu Mattia Pascal* nur noch ein Text des hier behandelten Korpus Berücksichtigung. Von den für Deledda behandelten Texten ist mit *Elias Portolù* derjenige aus dem hier behandelten Jahrzehnt getilgt worden. Matilde Serao fehlt im Unterschied zur vorhergehenden Ausgabe nun ganz; vorher waren – wenn auch nicht aus dem hier interessierenden Jahrzehnt – noch *Il paese di cuccagna* (1891) und *La virtù di Checchina* (1884) verzeichnet gewesen.

- 29 D’Annunzio hat in der *Nuova Antologia* keine FS-Romane, im untersuchten Jahrzehnt jedoch mehrfach lyrische Texte publiziert.
- 30 So auch nicht in der einzigen in unserem Sinne einschlägigen Veröffentlichung von Ricorda 1980. Dort wird vielmehr versucht, der heterogenen Literaturproduktion durch klare Gruppenbildungen Herr zu werden (ohne dass dies explizit gesagt würde), wovon die Abschnitte zu Arturo Graf (S. 110–117), Cenas Redaktionstätigkeit (S. 118–124), der Opposition von „antidannunzianesimo e carduccianesimo“ (S. 124–132), dem „romanzo realista“ (S. 132–138) und schließlich zu Pirandellos *Il fu Mattia Pascal* und einer Serie von „autori ‚minimi‘“ (S. 139–141) zeugen. Die Hybridität der einzelnen Romane wird nicht angesprochen.
- 31 So verzeichnet keine der Mondadori-Taschenbuchausgaben in der „Collezione Oscar“ von *Il vecchio della montagna*, *Elias Portolù*, *Cenere* und *L’edera* die Erstveröffentlichung in der *Nuova Antologia*. In Pirandello 1993 (Hg. von Giancarlo Mazzacurati) wird in Anm. 3 auf S. 9 vermerkt: „Nella prima edizione (1904) si trova un lungo capoverso intermedio, prima di

den oftmals frappierenden Änderungen, die in vielen Fällen zwischen dem als FS-Roman veröffentlichten Text und der Buchversion vorgenommen wurden.<sup>32</sup> Insgesamt verweist in der Zeitschrift vieles literaturgeschichtlich eher auf das fortschreitende ‚Verschwinden‘<sup>33</sup> vieler Texte des Korpus aus dem ‚literarischen Gedächtnis‘ ihres Ursprungslandes,<sup>34</sup> während die literaturwissenschaftliche Forschung sich – vielleicht auch, um in der Gestalt der ‚letzten Leser‘ den ‚Abschluss‘ eines Lektüreprozesses zu dokumentieren – eher verstärkt um das Werk der hier untersuchten *autori minori* kümmert.<sup>35</sup>

---

questo [...], una versione più edificante [...]. A partire dall'edizione successiva (Treves, Milano 1910, in 2 voll. [siehe Anhang]) il gioco di opinioni a confronto è stato eliminato.“ Diese Angaben sind mehr als fehlerhaft. Tatsächlich muss präzisiert werden, dass die genannte „prima edizione“ die Veröffentlichung als FS-Roman in der *Nuova Antologia* ist, denn schon in der Buchausgabe in der Reihe der *Nuova Antologia* von 1904, nicht erst in der Treves-Ausgabe von 1910, waren die genannten Passagen getilgt. Vgl. Kap. III 4.3.1 und 4.3.2.

- 32 So wird in der Mondadori-Taschenbuchausgabe der „Collezione Oscar“ von Grazia Deledda *Elias Portolù*, die auf die Erstausgabe bei Mondadori von 1941 zurückgeht, auf der den Text vom Paratext abgrenzenden Titelseite (S. 27) mit „1900“ zwar das Jahr der Erstveröffentlichung in der *Nuova Antologia* angegeben, es folgt jedoch der revidierte Text der Buchausgabe von 1903 (vgl. für die verschiedenen Ausgaben den Anhang). Vgl. zur revidierten Textgestalt Kap. IV 1.5. Ähnliche Fehler unterlaufen auch in der von Monika Redlin (2005) vorgelegten Studie zu den deutschen Übersetzungen einiger Werke Deleddas. Vorbildhaft sind hingegen diesbezüglich, wenn auch am Beispiel von Texten, die nicht in der *Nuova Antologia* erschienen sind, einige Studien in Collu 1992, Bd. 2, so Bruno Rombi, „Sviluppi della narrativa deleddiana: da *La Riviera ligure* a romanzi e racconti in volume“ (S. 201–224) und Patrizia Zambon, Pier Luigi Renai, „La collaborazione di Grazia Deledda al *Corriere della sera* e le varianti delle novelle dall'edizione in quotidiano all'edizione in volume“ (S. 225–266).
- 33 Der Begriff des ‚Verschwindens‘ trifft eher zu als der des ‚Vergessens‘, da es sich nicht um einen aktiven Prozess der Dekanonisierung handelt, sondern wohl eher um den schleichen den Verlust ‚literarischen Wissens‘, vgl. von Heydebrand 1998, S. 614. Vgl. für das Phänomen des Kanonverlustes das dort im Rahmen der Untersuchung von *Kanon Macht Kultur* (hg. von Heydebrand 1998) formulierte Desiderat: „Eben weil sie zumeist geräuschlos vonstatten gehen, hätten die Vorgänge von Kanonverlusten folglich mehr an wissenschaftlicher Aufmerksamkeit verdient, als ihnen in der Regel zuteilwird. Das Desiderat gilt für eine Literaturwissenschaft, die zur Kulturwissenschaft expandieren möchte, umso mehr, als die Kanonverluste sich gewöhnlich nicht punktuell auf einzelne Autoren fixieren lassen, sondern breitere Formationen von Epochen, Gattungen und insbesondere Sprachräumen betreffen.“ (Schulz-Buschhaus 1998, S. 154)
- 34 Dies gilt offenbar auch für Deutschland, vgl. Anm. 28.
- 35 Vgl. für einige jüngere Ausgaben der bis heute kanonisierten Autoren die Literaturliste und den Anhang. Die Forschungsliteratur zu den Romanen von Deledda, Serao, Fogazzaro und Pirandello kann aufgrund der Fülle der jährlich neu erscheinenden Literatur im Verlauf der Untersuchung nur stichprobenartig bei der Diskussion einzelner Fragen einbezogen werden. Für die Forschungsliteratur zu den vormals beliebten, heute jedoch kaum mehr gelesenen Autoren (wovon wiederum fehlende Neuausgaben oder Neuauflagen der Primärtexte zeugen) vgl. z. B. zu Carlo Del Balzo: Villani 2001; zu Arturo Graf: De Liguori 1986 und Graf 1992 (a cura di Stefania Signorini); zu De Amicis: Traversetti 1991; zu Neera: die Kapitel in Arslan 1998, S. 85–135, sowie in Folli 2000, S. 61–110.

#### 1.4 Diesseits der Kanonisierung: Hochliteratur, Populärliteratur und ‚Archiv‘

Der Reiz des in der *Nuova Antologia* von 1899 bis 1908 veröffentlichten Korpus italienischer Romane liegt gerade darin, dass es zwar die Heterogenität der Literaturproduktion abbildet – die sich bis heute auch an der graduell ganz unterschiedlichen Kanonisiertheit der Texte festmachen lässt –, aber auch von ihrer erstaunlichen Homogenität zeugt, wie sie sich in Äquivalenzbeziehungen der verwendeten Textstrategien, narrativen Strukturen und Versatzstücken sowie in der Integration wiederkehrender diskursiver Versatzstücke im literarischen Interdiskurs manifestiert.

Diese Feststellung berührt zwei zentrale Gesichtspunkte dieser Untersuchung: die Frage nach dem ‚qualitativen‘ Status der untersuchten Literatur und die nach ihrer Kanonisierung und damit indirekt auch die Frage der Rechtfertigung dessen, dass ein solch heterogenes Korpus überhaupt zum Gegenstand wird. Viele der untersuchten Texte, zumal diejenigen, die keine oder nur eine einfach aufgelegte und offenbar nur wenig verbreitete Buchausgabe erlebt haben (vgl. Anhang), wären in früheren Studien wohl als „Trivialliteratur“<sup>36</sup> bezeichnet worden, andere hingegen, die auch heute in zahlreichen Ausgaben gelesen und vielfach literaturwissenschaftlich untersucht werden, als „Weltliteratur“<sup>37</sup>. Die post festum erfolgten Wertungs- und Kanonisierungsprozesse, die zu dieser ganz unterschiedlichen Situation für die einzelnen Texte der untersuchten ‚Textreihe‘ geführt haben, sollen hier jedoch zunächst keine Rolle spielen – auch wenn im Rahmen der Untersuchung Erklärungsversuche für einzelne Kanonisierungsprozesse unternommen werden. Im historischen Kontext der Veröffentlichung in der Kulturzeitschrift erweist sich die Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärliteratur als unzureichend, denn die FS-Romane können im Prinzip ebenso als Populärliteratur qualifiziert werden wie als Hochliteratur.

Sie können insofern als Populärliteratur angesehen werden, als sie meistens in Emotionen und Werten leicht zugänglich sind, gerade innerhalb der Veröffentlichung des Mediums der Kulturzeitschrift eine gemeinschaftsstiftende Wirkung entfalten, Unterhaltung vermitteln und dabei historisch relativ stabile ästhetisch-formale Kennzeichen – und zudem das der Serialität – aufweisen.<sup>38</sup> Im Übrigen lässt sich am Korpus der FS-Romane besonders bei der Betrachtung der syntaktischen Dimension zeigen, dass die Rezeption der Populärliteratur ebenso viel spezifische Medienkompetenz in der Gestalt von kulturellem Wissen, Gattungswissen und ‚narrativem‘ Wissen erfordert wie die der Hochliteratur. Die FS-Romane können literatursoziologisch im Rahmen der Untersuchung der

36 Vgl. zu dieser seit den 70er Jahren verwendeten Kategorie Hienger 1976, Klein, Hecker 1977 und Nusser 1991. Vgl. auch Laurenz Volkmann, s. v. Trivialliteratur in Nünning 2005.

37 Vgl. jedoch für eine neue Auffassung von ‚Weltliteratur‘ Casanovas 1999.

38 Diese Definition der Populärliteratur (und -kultur) folgt dem Vortrag von Frank Kelleter, „What makes culture(s) popular? On the state of research in Popular Culture Studies“, Göttingen, 15.7.2005 (im Rahmen der Tagung *New trends in literary studies*). Vgl. auch Ruth Mayer, s. v. Populärkultur in Nünning 2005.

Funktionsweise der Kulturzeitschrift jedoch insofern auch als ‚Hochliteratur‘<sup>39</sup> angesehen werden, als die *Nuova Antologia* von den Produzenten und Beiträgern – und wohl auch von den Rezipienten – als ‚Elitemedium‘ konstituiert und wahrgenommen wurde und der veröffentlichten Literatur generell ein wichtiger Anteil an der Profilbildung des Mediums zugesprochen wurde.<sup>40</sup>

Alle Texte des Korpus wurden als Teil der ‚literarischen Reihe‘ der FS-Romane in der *Nuova Antologia*, und daher als Teil einer standardisierten und regelmäßig in diesem Medium verfügbaren Textsorte rezipiert. Keiner der Texte ist dabei zum Zeitpunkt seines Erscheinens bereits ein ‚kultureller Text‘, der über normative oder formale Verbindlichkeit verfügt. Alle Texte orientieren sich jedoch durch ihre Veröffentlichung im Medium der Kulturzeitschrift an bestimmten standardisierten Bedingungen: z. B. in ihrer Länge, dem Erscheinungsverlauf und der Zahl der Fortsetzungen. Deswegen sollen die FS-Romane in ihrer Eigenschaft als Schemaliteratur und weniger in ihrer Eigenschaft als Populär- (oder Hoch-) Literatur untersucht werden. Dabei steht im Mittelpunkt der Studie die Frage, wie sich das Korpus über die Gegensatzpaare von ‚Schema‘ und ‚Verfremdung‘ oder ‚Schemagebundenheit‘ und ‚Abweichung‘ konstituiert und wie die sich aus der Schemagebundenheit ergebenden Funktionen charakterisiert werden können.

Der ‚Mehrwert‘, den die schemagebundene Literatur der Kulturzeitschrift für eine kulturwissenschaftlich orientierte Untersuchung bietet, liegt – rückbezogen auf die Frage nach der Kanonisierung – jedoch auch darin, dass nicht ‚rückwärts‘ von der heutigen Literaturgeschichtsschreibung aus ein bereits kanonisierter und damit häufig auch entkontextualisierter Gegenstand erforscht wird. Über die untersuchte ‚literarische Reihe‘ können im Gegenteil – auch indem in Bibliotheken und Archiven frühe Ausgaben gesichtet und im Anhang verzeichnet wurden – inzwischen aus dem literarischen Gedächtnis verschwundene Texte, bis mindestens zum Ersten Weltkrieg jedoch dem ‚akuten Kanon‘<sup>41</sup> zuzurechnende Texte neu zugänglich gemacht und für die italianistische Literaturwissenschaft erschlossen werden. Kanonisierte Texte werden demgegenüber wieder in ihrem Ausgangskontext verortet und dadurch neu lesbar. Anhand der FS-Romane der Kulturzeitschrift lässt sich so zu einer materiell ausgerichteten Literaturgeschichte zurückkehren, die sich zunächst am kulturellen Gebrauchswert der Texte in ihrem unmittelbaren Kontext orientiert und diese auf ihre Integrationsleistung hin befragt.<sup>42</sup> Auch wenn die Rezeptionspraxis z. B. über die Darstellung von le-

39 Dieses Verständnis von ‚Hochliteratur‘ entspricht natürlich nicht der gängigen, auf Wertungs- und Kanonisierungsprozessen beruhenden Verwendung des Begriffs, vgl. Raimund Borgmeier, s. v. Hochliteratur in Nünning 2005.

40 Vgl. Ferraris‘ Aussage im Grußwort von 1897 (siehe Anm. 20): „la ‚Nuova Antologia‘ aspira solo a riflettere il pensiero nazionale; specialmente nelle Lettere nelle Arti, che sono tanta parte dell’Italia nostra.“

41 Vgl. Anz 1998, S. 4.

42 Vgl. Zaccaria 1984, S. 27, zur identitätsstiftenden Integrationsleistung des „romanzo di consumo“.

senden Figuren z. T. in die Texte selbst eingeschrieben ist, kann deren kultureller Gebrauchswert nicht innerliterarisch bestimmt werden, sondern nur im Kontext einer Untersuchung des ‚Textes der Kulturzeitschrift‘.

In diesem Zusammenhang ist der Begriff des ‚Archivs‘, wie ihn Moritz Baßler (*Die kulturpoetische Funktion und das Archiv*, 2005) vorgestellt hat, von Bedeutung.<sup>43</sup> Baßler definiert das Archiv anders als Foucault nicht als entmaterialisierte, allumfassende metaphorische Referenzgröße,<sup>44</sup> sondern als durch und durch materiale Größe, als real existierende, begrenzte und von Zerstörung bedrohte „Summe aller Texte einer Kultur, deren Ort sich angeben lässt, weil sie – als Texte – irgendwo auf einem konkreten Datenträger gespeichert sind.“ (Baßler 2005, S. 178) Baßlers Feststellung, dass zugängliche Kontexte – auch im Rahmen des von ihm vertretenen und auch hier zugrunde gelegten textuellen Kulturbegriffs – immer textuell sind,<sup>45</sup> gilt für die Kulturzeitschrift insofern in besonderer Weise, als sie selbst ein Text-Kontext-Korrelat darstellt. Die Kulturzeitschrift wird so immanent zum Ort einer vergleichenden Betrachtungsweise, wie sie in Baßlers „archivimmanentem Strukturalismus“ (S. 361) immer dort wirksam wird, wo die Kontextualisierung untersuchte literarische ‚Daten‘ mit der als ‚ursprünglich in [literarischen] Werken codierten Energie‘ neu ‚auflädt‘ (S. 46, S. 48) und so in – z. T. auch fremdartiges – kulturelles Wissen zurückverwandelt. Die literaturwissenschaftliche Arbeit am ‚Archiv‘ kann also hervorragend am ‚Archiv der Kulturzeitschrift‘ erfolgen,<sup>46</sup> in dem Kontexte nicht durch ‚Suchbefehle‘ (S. 206) aufgespürt und letztlich gesetzt

43 Seit einem von Moritz Baßler im Januar 2006 gestalteten Göttinger Workshop zur Literaturtheorie und der Diskussion seines Vortrags „Was nicht ins Archiv kommt. Zur Analysierbarkeit kultureller Sektion“ verwendet diese Studie den Begriff des Archivs für die Kulturzeitschrift. Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 41–43, bezeichnen „Literatur- und Kulturzeitschriften als ‚kleine Archive‘“, deren „Kleinheit“ vom Medium produziert sei (S. 41 für beide Zitate), und betonen die spezifischen Grenzen dieses ‚kleinen Archivs‘. Die Anwendung des Konzeptes auf Literaturzeitschriften und die Eingrenzung als ‚klein‘ erscheint mir aufgrund der komplexen Anlage der Kulturzeitschrift einerseits und ihrer Durchlässigkeit für das ‚Außen‘ der Kultur andererseits nicht notwendig.

44 Siehe zu Foucaults Archivbegriff Ruoff 2007, S. 71–72; Harald Neumeyer, s. v. Archiv in Nünning 2005; Mills 2007 [1997], S. 67, sowie Baßler 2005, S. 175–177.

45 Siehe Baßler 2005, S. 245: „Textualität ist eben das Medium nicht nur des Einzeltextes, sondern auch des Archivs [...]“ Vgl. auch dort, Kap. 3 („Kultur: System oder Text“), S. 141–175.

46 Hierin liegt auch die Bedeutung des ‚Archivs der Kulturzeitschrift‘ in erinnerungskultureller Hinsicht. Siehe Zierold 2006, S. 130–131, zur Unterscheidung von „Archiv“ und „Fundus“. Vgl. auch Esposito 2002, S. 42–43, zur Unterscheidung einer bloßen Sammlung von Gegenständen in einem Speicher (charakteristisch für die Form des rhetorischen Gedächtnisses) und dem „Archiv“, dem ein Ordnungsprinzip zugrunde liegt (charakteristisch für die Form des Gedächtnisses als Kultur, das mit dem Buchdruck und den Massenmedien einhergeht). Vgl. des Weiteren Sandl 2005, S. 99–101, zur Historizität und Diskursivität der Erinnerung und zu den verschiedenen Modi ihrer Konstitution. Zu den Auswahlprozessen des Archivs vgl. auch A. Assmann 1999, S. 343–347, auch in Abgrenzung zu Foucaults Archiv-Begriff, wobei die Kulturzeitschrift nur eines unter vielen, hierarchisierten Archiven darstellt. Zur Abgrenzung des materiellen und institutionellen Archivs von Foucaults Begriff des Archivs in erinnerungskultureller Hinsicht s. auch Erll 2005, S. 49.

werden müssen, sondern den literarischen Texten in den synchron veröffentlichten Sachtexten beigegeben sind.

## 2. Die Kulturzeitschrift als Formationssystem

Für die Betrachtung der semantischen Dimension der Kulturzeitschrift ist die Opposition zwischen einer ‚Pluralität der Meinungen‘ und der klar umgrenzten Position der ‚Stimme der Kulturzeitschrift‘ ausschlaggebend.<sup>47</sup> Eine in ganz Europa erfolgreiche Kulturzeitschrift wie die *Nuova Antologia* verleiht als Medium exemplarisch der Verwobenheit von materialer, mentaler und sozialer Dimension einer Kultur Ausdruck und besteht zugleich die Gratwanderung, die viele andere kulturelle Ausdrucksformen des europäischen Fin de siècle nicht leisten konnten: Einerseits transportiert sie die Pluralität und Konkurrenz von unterschiedlichen Wissensformen, andererseits innerhalb dieser Pluralität – sicht- und lesbar besonders in den durch Kontexte aufgeladenen literarischen Texten – durchaus vereindeutigend kommentierende Positionen, und dies besonders bei Themen, die an den ‚Knotenpunkten‘ synchron verlaufender Diskurse und Disziplinen liegen.

‚Archivimmanente‘ Text-Kontext-Relationen bestimmen dabei wesentlich die ‚Semantik der Kulturzeitschrift‘.<sup>48</sup> Bei der Betrachtung von Text-Kontext-Relationen lassen sich – als spezifische Strategien innerhalb des ‚Pools‘ unterschiedlicher Kontextualisierungen<sup>49</sup> – semantische Kontextualisierungsverfahren als Ausdruck der Tiefenstruktur in der ‚Grammatik der Kulturzeitschrift‘ freilegen. Dies kann geschehen, indem durch die Einbeziehung der ‚umliegenden‘ ‚Ko-Texte‘ im ‚Text der Kulturzeitschrift‘ – aus der Warte der literarischen Texte – eine Öffnung und Verlagerung des Untersuchungsfeldes auf vielfältige,

47 Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 8, sprechen in ihrem programmatisch intendierten Artikel („Kultur – Zeit – Schrift“) davon, dass „mit qualitativen Analysen [...] eine Art Synthese von Mediensozialgeschichte und semiotisch informierter Philologie angestrebt werden sollte, die u. a. Schreibweisen, Stile, Textsorten, aber auch Formate und Design von Zeitschriften als Positionierungskalküle in einem Feld interpretiert“. Der hier eingeführte Begriff der ‚Stimme der Kulturzeitschrift‘ (vgl. im Detail Kap. II) hebt nicht die Intentionalität eines Kalküls (das letztlich einer klar zu benennenden Instanz zuzuschreiben wäre), sondern vielmehr die sich aus der Lektüre des ‚Textes der Kulturzeitschrift‘ ergebende, historisch verortete Aussageformation eines textuell verfassten Gebildes (die immer über die intentionale Praxis einzelner Instanzen und Akteure hinausgeht) hervor.

48 Hier wie in den folgenden zwei Abschnitten sollen methodische und theoretische Aspekte nur insoweit aufgeworfen werden, als sie einer ersten Einschätzung der Phänomenologie der Kulturzeitschrift dienen. Eine intensivere Auseinandersetzung, die die einzelne Dimension betrifft – so mit der Interdiskursanalyse für die Semantik, der Frame-Theorie für die Syntax und der Bourdieu’schen Feldtheorie für die Pragmatik – bleibt jeweils den einzelnen Kapiteln vorbehalten.

49 Siehe allgemein zu Kontext und Kontextualisierung Sexl 2004, S. 298; Baßler 2007; Köppe, Winko 2007; Jannidis 2007; Klaus Peter Müller, s. v. Kontext in Nünning 2005.

auch unerwartete ‚Kon-Texte‘ erreicht wird. Die Auswahl der relevanten Kontexte wird dabei mit einer gewissen Regelmäßigkeit weitgehend durch die literarischen Texte selbst und ihre diskursiven ‚Anschlussstellen‘ vorgegeben, wobei durch den ‚Text der Kulturzeitschrift‘ die Öffnung zwar ermöglicht, gleichzeitig jedoch auch begrenzt wird und so der Rahmen historisch begründbarer Bezüge gewahrt bleibt.<sup>50</sup> Die Kontextualisierung erzeugt dabei keine Referenz der literarischen Texte auf ‚die Realität‘, sondern eine Referenz auf kulturelles Wissen<sup>51</sup> der untersuchten Epoche und damit auf Annahmen der Gesellschaft oder einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe über ihre realen Strukturen.

Unter dem ‚Text der Kulturzeitschrift‘ wird in dieser Untersuchung heuristisch der in den Jahrgängen 1899 bis 1908 veröffentlichte Gesamttext der Jahrgänge der *Nuova Antologia* verstanden, der auch die literarischen Texte selbst mit einschließt. Potenziell – und je nach Untersuchungszuschnitt – umfasst der ‚Text der Kulturzeitschrift‘ natürlich noch wesentlich größere Zeichenmengen: so wären z. B. auf der Basis einer Volltextdatenbank, wenn auch im Einzelnen sicher wenig sinnvoll, Untersuchungen denkbar, die den jeweils verfügbaren Gesamttext aller veröffentlichten Hefte der *Nuova Antologia* von ihrem ersten Erscheinen 1866 bis zum jeweils aktuell verfügbaren Heft<sup>52</sup> zugrunde legen.

Der große Umfang bereits des hier zugrunde gelegten ‚Textes der Kulturzeitschrift‘ erfüllt zwar die von Manfred Titzmann angemahnte Bedingung für die Rekonstruierbarkeit des kulturellen Wissens „nur auf der Basis umfangreicher Textmengen“,<sup>53</sup> zwingt jedoch auch zu einem exemplarischen Vorgehen bei der Analyse von Text-Kontext-Relationen. Das im ‚Text der Kulturzeitschrift‘ Gesagte kann als das ‚Innen‘ der Kulturzeitschrift definiert werden, in dem sich kohärente Aussagen und Positionen auch über den Einzelbeitrag oder die Einzelmeldung hinaus beschreiben lassen. Als kulturelles ‚Außen‘ der Kulturzeitschrift ist der ‚Text der Kultur‘ anzusehen, innerhalb dessen der ‚Text der Kulturzeitschrift‘ entsteht und in den die Kulturzeitschrift ‚eingebettet‘ ist. Dieser umfasst alle Texte und Diskurse der jeweiligen historischen Gegenwart, auch solche Diskurse, die nicht oder nur marginal in der Kulturzeitschrift repräsentiert sind, und mit der alle Texte und Diskurse der Kulturzeitschrift durch Verbindungslini-

50 Vgl. Titzmann 2003, bes. S. 3034, insofern, als der Text „semiotische Praktiken der dargestellten Welt abbilden kann“, die die Anschlussstellen schaffen, wobei Titzmann (S. 3039) scharf zwischen der Nutzung von Texten als „Quellenmaterial“ und der als „semiotisches Objekt“, wie sie hier geschehen soll, unterscheidet. Siehe auch dort, S. 3040, zur Funktion eines literarischen Texts im synchronen Kultursystem.

51 Siehe zum Begriff des ‚kulturellen Wissens‘ Titzmann 2003, S. 3057; Winko 2003, S. 61–64 (mit überzeugender Kritik an Titzmanns zu kognitivem Verständnis des Begriffs).

52 Die *Nuova Antologia* erscheint heute jährlich in vier Heften unter Beteiligung der *Fondazione Spadolini Nuova Antologia* im Verlag Le Monnier in Florenz.

53 Siehe Titzmann 2003, S. 3088–3091, für die Bildung eines – auch zahlenmäßig – relevanten Korpus von Kontexten.

en verknüpft sind. In einem erweiterten Verständnis des Paratext-Begriffs<sup>54</sup> kann im ‚Text der Kulturzeitschrift‘ faktisch jeder Text als Paratext (vgl. Genette 1987), und dabei funktional vor allem als Epitext eines anderen Textes, gelten.

Diskursanalytisch muss der ‚Text der Kulturzeitschrift‘ als ein Formationssystem von Diskursen aufgefasst werden, das seinerseits wiederum epochenspezifische Diskursformationen zum Ausdruck bringt.<sup>55</sup> Unter einem ‚Formationssystem‘ versteht Michel Foucault „ein komplexes Bündel von Beziehungen [...], die als Regel funktionieren“ und die „vorschreiben, was in einer diskursiven Praxis in Beziehung gesetzt werden mußte“.<sup>56</sup> Das spezifische Formationssystem der *Nuova Antologia* lässt sich wie andere Formationssysteme in seiner besonderen Individualität „durch die Regelmäßigkeit einer Praxis charakterisieren“ (ebd.). Hierin überschneiden sich die semantische, syntaktische und pragmatische Dimension der Kulturzeitschrift, weil die Position der Kulturzeitschrift im literarischen, im kulturellen und auch im ‚Feld der Macht‘ ebenso durch diese „Regelmäßigkeit einer Praxis“ bestimmt wird wie die Diskursstruktur, die die Semantik der Kulturzeitschrift prägt, und wie die Framestruktur, die die Syntax der literarischen Texte (und in geringerem Maße auch der Sachbeiträge) prägt.

Im Zusammenhang mit dieser Auffassung der Kulturzeitschrift als Formationssystem ist davon auszugehen, dass die in der *Nuova Antologia* abgedruckten Beiträge von den Produzenten wie auch von den Lesern in besonderem Maße als repräsentativ und argumentativ bedeutsam für die jeweils aktuellen Diskurse empfunden wurden. Auf diesem ‚Pakt‘ zwischen Produzenten und Rezipienten beruht letztlich der Erfolg des Mediums ‚Kulturzeitschrift‘. Dass diese Einschätzung von den Rezipienten geteilt wurde – wobei auch die beitragenden Autoren zunächst Leser der Kulturzeitschrift sind, wie Pirandellos Brief an Orvieto zeigt –, wird durch die Tatsache belegt, dass ein Großteil der Rezipienten durch ein Abonnement den Willen zur regelmäßigen Lektüre des Mediums demonstrierte.

Die diskursive Praxis der Kulturzeitschrift lässt sich als eine vermittelnde charakterisieren, auch insofern als sie eine Mittlerposition zwischen zwei sich zunehmend auseinander entwickelnden Ebenen des Zugriffs auf die Spezialdiskurse einnimmt: einer fortschreitend spezifizierenden, die z. B. in Fachzeitschriften Ausdruck findet, und einer die Spezialdiskurse ignorierenden oder bis zur Unkenntlichkeit nivellierenden oder funktionalisierenden, die z. B. in Tageszeitungen oder Familienblättern auftritt. Anders als in den Tageszeitungen, die wegen ihrer Marktorientierung zum Großteil z. B. keine intensiv geführten politischen Diskurse vermittelten, kreuzen sich in der Kulturzeitschrift Politik und Kultur sowie Wissenschaft und Kultur ‚auf Augenhöhe‘ (vgl. Seethaler 2006).

54 Ein vergleichbares erweitertes Verständnis des Paratextes legt – in anderem Kontext als für die Kulturzeitschrift – bereits Dembeck 2007 zugrunde.

55 Vgl. auch Utz 2006 für die Schweizer Kulturzeitschrift *Wissen und Leben*.

56 Siehe Ruoff 2007, s. v. Formationssystem, S. 120, zitiert wird aus *L'archéologie du savoir* [S. 108 der dt. Ausgabe]. Zum Diskursbegriff vgl. dort, s. v. Diskurs, S. 91–100, zur Diskursanalyse Köpfe, Winko 2007, S. 348–354. Siehe für ausführlichere Reflexionen Kap. II 1.2.

Wenn wie hier literarische Texte im Zentrum stehen, erweisen sich diese – auch wenn Literatur als spezifischer Diskurs angesehen werden kann – im ‚Text der Kulturzeitschrift‘ als hochgradig interdiskursiv. Die Konkurrenz oder auch das ‚Zusammenspiel‘ der Diskurse, die das Formationssystem der Kulturzeitschrift kennzeichnen, können im reintegrierenden Interdiskurs<sup>57</sup> der Literatur ‚aufgelöst‘ oder auch ‚im Zeichen der Abweichung‘ vermittelt werden. Dem Leser der Kulturzeitschrift fällt dabei die entscheidende Rolle zu, bei seiner Lektüre des ‚Textes der Kulturzeitschrift‘ die interdiskursive Integrationsleistung zu erbringen und dabei auch die im ‚Innen‘ der Kulturzeitschrift aufbereiteten Diskurse mit der im ‚Außen‘ bestehenden Diskurskonstellation in Beziehung zu setzen.

In diesem Zusammenhang lässt sich in der Kulturzeitschrift eine spezifische ‚Dialogizität‘ konstatieren, die sich weniger innerhalb des literarischen Textes (im Sinne Bachtins) als zwischen dem durchaus monologischen ‚Text der literarischen Reihe‘ und der ‚Stimme der Kulturzeitschrift‘ entwickeln kann. Dem literarischen Text wird durch diese Feststellung ein Stück weit seine kommunikative Offenheit wiedergegeben. Die ‚Stimme der Kulturzeitschrift‘ kann definiert werden als die (immer nur näherungsweise zu formulierende) Abstraktion der Gesamtheit der Leitpositionen und Grundannahmen, die die Zeitschrift in der pragmatischen Dimension über ihre Akteure und deren Beiträge sowie in der semantischen Dimension über das, was in den Beiträgen ‚gesagt‘ wird, vertritt. Diese Instanz kategoriell und terminologisch einzuführen, ist für die Untersuchung des Mediums deshalb wichtig, weil sich dem Mangel von expliziten Aussagen zum Zeitschriftenprofil nur durch die Ableitung, ja ‚Extrahierung‘ dieser ‚Stimme der Kulturzeitschrift‘ aus dem ‚Text der Kulturzeitschrift‘ als einem spezifischen kulturellen Archiv beikommen lässt. Die ‚Stimme der Kulturzeitschrift‘ integriert als idealiter anzunehmende Instanz zwar auch unterschiedliche Positionen der Kulturzeitschrift, jedoch im Unterschied zum literarischen Interdiskurs nicht durch eine intensive interdiskursive Integration, sondern vor allem extensiv durch die Verfahren der Inklusion, der Exklusion oder der Marginalisierung, also durch eine Begrenzung dessen, was im Medium ‚sagbar‘ ist und wie oft etwas im Vergleich zu anderem tatsächlich gesagt wird. Als zentrale Instanz auf der Tiefenstrukturebene steht sie metonymisch für die Regelmäßigkeit, die der „Regelmäßigkeit einer Praxis“ vorsteht.

---

57 Zur Interdiskursanalyse und dem Begriff des Interdiskurses vgl. einführend Ute Gerhard, Jürgen Link, Rolf Pfarr s. v. Interdiskurs, reintegrierender in Nünning 2005, vor allem jedoch Kap. II 1.3 mit weiteren Angaben.

### 3. Der Modell-Leser und der Frame des Fortsetzungsromans

Die syntaktische Dimension der Kulturzeitschrift bestimmt zwar den ‚Text der Kulturzeitschrift‘ als Ganzen, soll jedoch vor allem anhand der literarischen Texte, speziell der FS-Romane, herausgearbeitet werden. Diese Textsorte ist im Unterschied zur Textsorte des Feuilletonromans<sup>58</sup> bisher nicht als solche benannt oder beschrieben worden (so wird in der italienischen Forschungsliteratur z. B. beides unterschiedslos als *romanzo d'appendice* bezeichnet).

Das methodische Vorgehen basiert hier auf den zentralen Kategorien des ‚Modell-Lesers‘ und des ‚Frames des FS-Romans‘. Unter dem Modell-Leser versteht Fotis Jannidis:

„[...] ein anthropomorphes Konstrukt, das gekennzeichnet ist durch die Kenntnis aller einschlägigen Codes und auch über alle notwendigen Kompetenzen verfügt, um die vom Text erforderten Operationen erfolgreich durchzuführen. [...] gehört zu diesen Kompetenzen auch ein Gedächtnis, um das textspezifische Wissen aufbauen zu können, sowie die Fähigkeit, Inferenzen zu bilden. In diesem Sinne ist der Modell-Leser keineswegs ein Textkonstrukt, sondern ein *textbasiertes* Konstrukt. Aus Sicht des beobachtenden Literaturwissenschaftlers handelt es sich um eine Leserfunktion, die zur Rekonstruktion der narrativen Kommunikation notwendig ist.“ (Jannidis 2004, S. 31)

Der Modell-Leser als anthropomorphes Konstrukt<sup>59</sup> ist nicht mit dem realen Leser – zumeist dem Abonnenten – der Kulturzeitschrift auf der pragmatisch-empirischen Seite gleichzusetzen, sondern als dasjenige Konstrukt zu verstehen, dem „alle für die Verstehensoperationen notwendigen Voraussetzungen“ (ebd.) in Bezug auf den ‚Text der Kulturzeitschrift‘ zugeschrieben werden können. Er ist bei der Untersuchung dieses Textes ein regulatives Ideal, dem auf der empirischen Seite eine zwar hypothetische, aber doch historisch zu verortende ‚Leserfigur‘ gegenübersteht, deren Sozialisation im Ansatz rekonstruiert werden kann.

Diese ‚Rekonstruktion‘ erfolgt aus dem Text selbst, und hier liegt der Vorteil des Gegenstands darin, dass eben nicht nur ein isolierter literarischer Text, sondern der ‚Text der Kulturzeitschrift‘ als Basis für die Rekonstruktion zur Ver-

58 Vgl. Kap. III 3.1.3 und Kap. IV 1.6 zur Textsorte des Feuilletonromans und zu einzelnen – durch das Medium gestützten – Abgrenzungsstrategien des FS-Romans der Kulturzeitschrift von dieser Textsorte. Zum Feuilletonroman in Europa liegen zahlreiche Untersuchungen vor, vgl. Bachleitner 1999, Cachin et al. 2007, für Italien sind immer noch weitgehend Zaccharia 1984 u. Bianchini 1988, vgl. auch die Bibliographie von Arslan, Zambon 1983.

59 Dieses Element der Kategorie des ‚Modell-Lesers‘ unterscheidet die Konzeption z. B. von der Orientierung an Textverarbeitungsprozessen, wie sie seit den 70er Jahren in der Rezeptionsforschung verwendet werden, aber auch von Umberto Eco's ‚Modell-Leser‘ (siehe Eco 1979), für den er in der ‚Textstrategie‘ aufgeht. Vgl. Jannidis 2004, S. 28–30. Vgl. Kap III 1.2.

fügung steht. Zudem fließen Erkenntnisse über das historische kulturelle und literarische Wissen und die Lesemodi der Zeit ein; und beides spiegelt sich eben auch im ‚Text der Kulturzeitschrift‘ durch die Kombination der literarischen Texte mit einer Vielzahl von Sachbeiträgen und Rubriken in besonderer Weise.

Der Modell-Leser entspricht zunächst einem vom Autor intendierten ‚idealen‘ Leser<sup>60</sup>, dem auf der Produzentenseite des Textes der ‚implizite Autor‘<sup>61</sup> gegenübersteht. Der Modell-Leser weiß aufgrund seiner idealen Bündelung von Kompetenzen und kulturellem Wissen oft mehr als ein bloß ‚narrativer Leser‘ (so Jannidis), der – als Gegenstück zum Erzähler – als Empfänger der narrativen Kommunikation selbst Teil der fiktionalen Welt ist und den Text daher nicht als ästhetisches Objekt wahrnimmt.<sup>62</sup>

Die spezifische Textsorte des FS-Romans wird auch durch verschiedene ‚äußere‘ Konstanten bestimmt, zu denen als wichtigste die Serialität und damit verbundene Merkmale (wie Fragmentarisierung, Position im einzelnen Heft) sowie die sich verfestigende Etikettierung als „romanzo“ gehören. Bereits diese Konstanten verweisen auf die starke Einbindung der Textsorte in Produktionszusammenhänge, aber auch auf die Orientierung an Rezeptionszusammenhängen. Es wird die Erwartungshaltung der ‚Lesefigur‘ erkennbar, dass eine bestimmte (Leer-)stelle der Zeitschrift regelmäßig mit einem bestimmten inhaltlich wie formal ‚angemessenen Versatzstück‘ adäquat besetzt werden muss.

Diese Erwartungshaltung und die Tatsache, dass diese offenbar erfüllt wurde – wofür in der pragmatischen Dimension die konstanten Abonnentenzahlen und die werbende Ankündigung demnächst erscheinender FS-Romane sprechen –, verweist auf eine theoretisch abstrahierbare Komponente auf der Seite des textuellen Artefaktes, die eben diese ‚Adäquatheit‘ des einzelnen FS-Romans sowohl gewährleisten konnte als auch beschreibbar macht: sie soll mit dem Begriff ‚Frame des FS-Romans‘ belegt werden.<sup>63</sup> Der Frame des FS-Romans verhält sich

60 Der von Jannidis an dieser Stelle verwendete Begriff des ‚auktorialen Lesers‘ erscheint mir aufgrund der automatisch assoziierten Interferenzen mit Stanzels Erzähltheorie problematisch.

61 Zum Begriff des ‚impliziten Autors‘ siehe Kindt, Müller 2006, die die historische Prägung des Begriffs durch Booth sowie seine Rezeption untersuchen und eine neue Explikation als Attributionsinstanz vornehmen (die nicht in allen Einzelheiten mit einer textbasierten Konstruktion von Modell-Leser und implizitem Autor konform geht). Dem textbasierten Konstrukt eines Modell-Lesers und damit auch des impliziten Autors widerspricht auch implizit Bauer 2005, S. 78: „Und so, wie der Modell-Leser ein Konstrukt ist, auf das sich der Verfasser im Akt des Schreibens imaginär bezieht, ist auch der implizite Autor nur eine Implikatur des Textes, die der Interpret im Akt des Lesens entfaltet.“

62 Siehe Jannidis 2004, S. 32–33, in Anlehnung an Peter Rabinowitz. Jannidis betont die ästhetischen Effekte, die durch Unterschiede im Wissen von Modell-Leser und narrativem Leser erzielt werden können: „Und nicht nur das Wissen, sondern auch alle Kompetenzen des Modell-Lesers können auf beiden Ebenen differieren, zumindest können Texte solche Unterschiede als Teil ihrer Textstrategie voraussetzen.“ (S. 33)

63 Zur Frametheorie siehe Kap. III 1.2. Vgl. zunächst für die Grundbedeutung der ‚Rahmen‘ als konventionalisierte Kombinationen Baßler 2007, S. 361.

also zum Modell-Leser, wie sich der einzelne FS-Roman zu einer rekonstruierbaren ‚Leserfigur‘, dem typischen Abonnenten der *Nuova Antologia*, verhält.

Für die Konstruktion des Frames des FS-Romans gelten mithin dieselben Bedingungen wie für die Konstruktion des Modell-Lesers: er lässt sich – mit Bezug auf den ‚Text der Kulturzeitschrift‘ – aus dem Korpus der FS-Romane rekonstruieren, wobei ebenfalls das historische kulturelle und literarische Wissen und die Lesemodi der Zeit vorausgesetzt werden müssen. Beiden Kategorien ist ihre ‚Gemachtheit‘ und ‚Modellhaftigkeit‘ gemein. Der Blick auf den Frame des FS-Romans kann Hinweise darauf geben, dass und wie sich die untersuchte ‚literarische Reihe‘ nicht nur in das Gedächtnis des Lesers, sondern auch in das des Autors der Kulturzeitschrift einschreibt (vgl. Humphrey 2005, S. 91–92) und so auch auf den eigenen Produktionsprozess zurückwirkt.<sup>64</sup>

Die Kulturzeitschrift kann als ein Knotenpunkt von „conceptual frameworks“ (De Wet 2000) verstanden werden, in denen die Produktion und Rezeption der literarischen Texte stattfinden. Diese ‚konzeptionellen Rahmen‘, die schon die eingangs gewählte Äußerung Pirandellos in den Blick nimmt, betreffen z. B. die Normen für die Auswahl und die Betreuung der Autoren, die Auswahl der einzelnen Texte und den Produktionsprozess der FS-Romane (vgl. de Wet 2000, S. 10–11). Sie werden daher weitgehend durch die pragmatische Dimension geprägt; auf der syntaktischen Ebene ist jedoch der Frame des FS-Romans mit ihnen verschränkt. Die wichtigste Scharnierstelle ist auch in diesem Zusammenhang die Serialität, die sowohl in der pragmatischen Dimension die Produktion bestimmt als auch in der syntaktischen Dimension die durch das skandierte Erscheinen institutionalisierte Lesesituation in den Frame des FS-Romans einschreibt und im Übrigen auch durch wiederkehrende diskursive Versatzstücke die semantische Dimension berührt.

Der Frame des FS-Romans manifestiert sich auf der syntaktischen Ebene in einem Inventar von wiederkehrenden und gleichzeitig variierten ‚narrativen Versatzstücken‘ und deren Komposition. Dieses Inventar gipfelt letztlich in der Bestimmung, welche fiktionale Welt auf welche Weise und mit welchen Mitteln narrativ konstruiert werden kann.

Bei der und für die Rezeption der Textsorte des FS-Romans entwickelt der Modell-Leser – zumal durch die institutionalisierte Lesesituation, die die Kulturzeitschrift vorgibt – ein spezifisches Gattungswissen, das letztlich aus der Schemagebundenheit des FS-Romans resultiert.<sup>65</sup> Der ‚Frame des FS-Romans‘ ist wesentlicher Teil dieses ‚Gattungswissens‘. Er lässt sich daher als schemabasierte ästhetische Produktions- und Wirkungsstrategie definieren, die sich in bestimmten Textstrategien – im Einzelnen z. B. in Plotstrukturen, Figurentypen und der Verwendung von Episoden, Erzählmustern und narrativen Versatzstücken – so-

64 So ist es im Falle von Pirandello sicher, wohl aber auch für andere Autoren anzunehmen, dass die veröffentlichenden Autoren selbst zu den Lesern der Kulturzeitschrift gehörten.

65 Siehe auch Claudia Riehl, s. v. Schema und Schematheorie in Nünning 2005.

wie in den Regeln äußert, die diese Strategien bestimmen und so die Grenzen des Frames festsetzen.

Der Frame des FS-Romans kann hier aus der Betrachtung des gewählten Korpus – eines spezifischen Archivs in Anlehnung an Baßler – abgeleitet werden. Indizien für den Frame des FS-Romans lassen sich immer dann finden, wenn schemagebundene, sich wiederholende oder auch variierte Gemeinsamkeiten in den Texten auftreten, denn schließlich hätte – wie literatursemiotisch immer wieder betont wird – jedes einzelne narrative Versatzstück eines Textes immer auch anders gewählt werden können.<sup>66</sup> Gerade die Begrenzungen des Frames des FS-Romans lassen sich nur mit Hilfe der aus den Texten selbst gewonnenen ‚Archivdaten‘ erkennen. Der Frame des FS-Romans umfasst dabei jedoch – anders als das Archiv – nicht nur die tatsächlichen, sondern auch alle in seinen Begrenzungen ‚möglichen FS-Romane‘. Er kann also auch beschrieben werden als ein innerhalb der syntaktischen Dimension der Kulturzeitschrift ausgebildetes literarisches Handlungsmuster (Holl 2005, S. 105–106), das auf den Skripts basiert, auf die der Modell-Leser aufgrund seiner Erfahrungswelt, seines kulturellen Wissens und seiner Kenntnis literarischer Skripts zurückgreifen kann. Nur wenn das Referenzsystem – das Archiv – bekannt ist, in das der Text sich einschreibt, kann jeder zugehörige Text ‚richtig‘ gelesen werden. Schemagebundenheit und Art der ‚Abweichung‘ im einzelnen FS-Roman, aber auch in der ‚literarischen Reihe‘ im Allgemeinen geben Aufschluss über deren Funktion sowie über Begrenzungen und Grenzüberschreitungen im ‚Text der Kulturzeitschrift‘.

Das Kapitel zur Syntax der Kulturzeitschrift untersucht anhand verschiedener narrativer Versatzstücke exemplarisch Konventionen, Sinnstiftungsverfahren und dominant gesetzte ‚Regeln‘ und Charakteristika des Frames des FS-Romans. Graduelle oder auch weitreichende ‚Abweichungen‘ einzelner Texte vom Frame des FS-Romans können zunächst innerhalb der Syntax interpretiert werden – der FS-Roman ist schließlich gedruckt worden –, bevor auch Erklärungen auf der Ebene der pragmatischen Dimension gesucht werden.

---

66 Siehe Titzmann 2003, S. 3045–3050 (4.2. „Der Text als Resultat von Entscheidungen“), bes. S. 3049–3050 zur Definition von Paradigma und Syntagma; Baßler 2007, S. 359–360, sowie Baßler 2005, S. 178 (zur Ansiedlung der paradigmatischen Achse innerhalb des Archivs selbst).

#### 4. Die *Nuova Antologia* im kulturellen Feld

Auf der Ebene der pragmatischen Dimension der Kulturzeitschrift sind drei Komponenten gleichermaßen für die Position und die Positionierungsstrategien der *Nuova Antologia* im kulturellen Feld<sup>67</sup> von Bedeutung: die Produzenten, die Leser und die Gestalt(ung) des Mediums selbst, wie sie im ‚Text der Kulturzeitschrift‘ zutage tritt. Hinter dieser vermeintlich übersichtlichen Trias verbergen sich bei näherem Hinsehen vielfältige Wechselbeziehungen, die gleichermaßen für die Untersuchung von Interesse sind. Die pragmatische Dimension ist dabei – schon aufgrund der bestehenden semantischen und syntaktischen Dimension der Kulturzeitschrift, d. h. der mehrstimmigen, ästhetischen Gestalt(ung) des Mediums – nicht mit der tatsächlichen Publikationspolitik der Produzenten gleichzusetzen.<sup>68</sup>

Fragen lässt sich z. B. nach dem Verhältnis von Autor und Medium und auch nach den Beziehungen der Autoren untereinander; nach dem Verhältnis von Medium und Leser; nach dem Verhältnis der *Nuova Antologia* zu anderen im kulturellen Feld vertretenen Medien und nach dem Verhältnis von ‚literarischer Reihe‘ und Medium. Für die drei übergeordneten Konstituenten der einzelnen Wechselbeziehungen – Autor, Leser und Medium – sind bestimmte Voraussetzungen entscheidend, um die Fragestellung im Einzelnen zu definieren:

Auf der Ebene der Produzenten muss zwischen der Direktion, d. h. dem Direktor und Eigentümer der Zeitschrift, Maggiorino Ferraris, und dem ihm unmittelbar unterstellten Chefredakteur Giovanni Cena einerseits, und den Autoren der Zeitschrift („i collaboratori“) andererseits unterschieden werden; nur so kann später zwischen ‚Medium‘ und ‚Autor‘ differenziert werden. Ferraris agierte, anders als fast alle Autoren, nicht nur im kulturellen Feld, sondern auch im ‚Feld der Macht‘. Die Autoren, die zumeist regelmäßig für die *Nuova Antologia* schrieben, agierten demgegenüber zwar in aller Regel ausschließlich im literarischen Feld, dies jedoch zumeist, indem sie für mehrere Zeitschriften und zugleich für den Buchmarkt schrieben. Ihre literarische und z. T. auch journalistische Arbeit war dabei häufig kaum voneinander zu trennen, zumal – wie das Beispiel zahlreicher Autoren der *Nuova Antologia* zeigt – die Veröffentlichung zumindest von literarischen Kurzbeiträgen in Zeitschriften, zumeist aber eine umfangreichere

---

67 Zu Pierre Bourdieus Feldtheorie, auf der die Analyse der pragmatischen Dimension im Grundsatz beruht (siehe Kap. IV 1.1), vgl. Bourdieu 1992 sowie u. a. Barlösius 2006; Schwिंगel 2005; Dörner, Vogt 2005 [1996] sowie für das ‚literarische Feld‘ Jurt 1995. Zur Abgrenzung von Foucaults Feldbegriff siehe Ruoff 2007, S. 114–115.

68 Vgl. in diesem Zusammenhang unbedingt Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 12–13, die bei der Kritik bisheriger Untersuchungen (berücksichtigt werden, wie bereits kritisiert, insgesamt ausschließlich germanistische Beiträge) zurecht anmahnen: „Zu bemerken ist dabei häufig die Beschränkung auf ausgewählte Nummern und Autoren, daneben auf Programmartikel, die deskriptiv nachgeschrieben und damit als Stellungnahme über Intention und Selbstverständnis einer Zeitschrift zu wörtlich genommen werden, als entspräche die programmatische Stellungnahme notwendig der tatsächlichen Praxis.“

journalistische Tätigkeit, überhaupt die Voraussetzung für eine dauerhafte Etablierung als Schriftsteller im literarischen Feld darstellte. Dieser ‚Doppelberuf‘ verfestigte durch die Gegebenheiten des kulturellen und des literarischen Feldes den Typus des ‚Autor-Journalisten‘. Während in der syntaktischen Dimension so auch Merkmale einer journalistischen *écriture* die Textgestalt beeinflussen, resultierte daraus in der pragmatischen Dimension vor allem der ‚Kampf‘ der Direktion der Kulturzeitschrift zum einen um die Exklusivität der Zusammenarbeit mit den Autoren, zum anderen um den Exklusivabdruck der einzelnen Beiträge.

Die ‚typischen‘ Leser lassen sich im Falle der *Nuova Antologia* über ihre Eigenschaft als Abonnenten als Stammpublikum charakterisieren. Diese Ausgangssituation bestimmt die Beziehung zwischen ‚Medium‘ und ‚Leser‘ und natürlich auch zwischen ‚Leser‘ und ‚literarischer Reihe‘. Obwohl generell nur wenige Informationen über Abonnenten- oder gar Leserszahlen und die ökonomische Produktions- und Distributionssituation der *Nuova Antologia* bekannt sind, liegt uns zumindest für den zeitlichen Ausgangspunkt dieser Untersuchung eine Art ‚Bilanz‘ der Zeitschrift vor, die Luigi Pirandello im Rahmen seiner Kaufabsichten der *Nuova Antologia* im März des Jahres 1897 für den Schwiegervater anfertigte – er muss sie vom damaligen interimistischen Direktor Gnoli erhalten haben. Pirandello verzeichnet darin 2200 Abonnements sowie 250 separat verkaufte Exemplare pro Heft<sup>69</sup> (Pirandello 1986, S. 65). Wenn man berücksichtigt, dass Pirandello die Abonnenten als „quasi tutti o istituti d’arte, o biblioteche, o università, o scuole secondarie, o circoli di compagnia“ (ebd.) einschätzt,<sup>70</sup> kann man die Zahl der Leser sicher in etwa vervierfachen und von etwa 10 000 Lesern pro Heft im Jahr 1897 ausgehen. Welche Folgerungen sich aus diesen zunächst eher gering wirkenden Zahlen, die sich im Übrigen nach der Übernahme der Zeitschrift durch Ferraris deutlich erhöht haben dürften, ergeben, ist zu erörtern.

Über einzelne programmatische Äußerungen Ferraris‘ hinaus lassen sich für die pragmatische Dimension nur wenige ‚gesicherte‘ Aussagen zum Kreis der Rezipienten machen. Das Publikum muss daher auch sozialhistorisch gesehen weitgehend aus dem ‚Text der Kulturzeitschrift‘ selbst erschlossen werden. Auffällig ist z. B., dass die *Nuova Antologia* sich als ‚konservatives Medium‘ – hierzu passt auch, dass Ferraris mehrfach die dauerhafte Treue der ‚alten Abonnenten‘ betont – präsentiert.

69 Letzteres ergibt sich aus dem Erlös von 500 Lire bei einem Preis von 2 Lire für das einzelne Heft.

70 Dies muss nicht der Wahrheit entsprechen, sondern kann auch der Textstrategie der Betonung der soliden Einkommensbasis der Zeitschrift geschuldet sein. Es wird 1897 schwerlich insgesamt 2200 Bibliotheken, Kunstinstitute, Universitäten und höhere Schulen in Italien gegeben haben. Man vgl. Pirandellos Ausführungen: „che avendo nei loro bilanci stanziato una data cifra per gli abbonamenti dei giornali, non sogliono mai venir meno agli impegni.“ (Pirandello 1986, S. 65).

Hervorgehoben wird von Ferraris anlässlich des vierzigjährigen Bestehens der *Nuova Antologia* im Jahre 1906,<sup>71</sup> dass der Anteil der weiblichen Leser zugenommen habe. Zumindest in den „*circoli di compagni*“ und den „*scuole secondarie*“, aber auch durch privat gehaltene Abonnements, dürfte er auch um die Jahrhundertwende bereits signifikant gewesen sein. Ihm entspricht auf der Seite der Produzenten die Tatsache, dass von den 26 FS-Romanen des Korpus 15 von weiblichen und nur elf von männlichen Autoren verfasst wurden. Obgleich in der semantischen und syntaktischen Dimension keine genderspezifische Erzähltextanalyse vorgenommen wird – weil Teilen des Korpus gerade (und nur) in dieser Hinsicht in den letzten 20 Jahren verstärkt Aufmerksamkeit gezollt wurde –,<sup>72</sup> kann davon ausgegangen werden, dass der Gender-Aspekt für die pragmatische Dimension von Bedeutung war.

Als Konstituente der pragmatischen Dimension ist das Medium vor allem durch die Vagheit seiner, wenn überhaupt explizit formulierten, programmatischen Aussagen gekennzeichnet. Dies wird historisch auch gerade im Vergleich mit den Zeitschriften der italienischen Aufklärung oder auch der Romantik deutlich, die aus ihrem jeweiligen Programm heraus auch ein dezidiertes Literaturverständnis vertraten.<sup>73</sup> Dieser Unbestimmtheit im ‚Expliziten‘ stehen jedoch durchaus programmatische Strategien gegenüber, die im ‚Text der Kulturzeitschrift‘ und auch bei dessen Produktion – soweit sie für uns in Spuren greifbar und damit nachvollziehbar ist – wirken. Es lässt sich implizit eine Wertungsinstanz rekonstruieren, für die bereits der Begriff der ‚Stimme der Kulturzeitschrift‘ eingeführt wurde. Zu klären ist, wie diese Textstrategie in pragmatischer Hinsicht ‚erzeugt‘ wird und wie die ‚Stimme der Kulturzeitschrift‘ in unterschiedlichen semantischen und syntaktischen ‚Konstruktions-Zusammenhängen‘ zum Ausdruck kommt.

In wenigen expliziten Äußerungen werden, zumindest von Maggiorino Ferraris, der liberale Zuschnitt und der Forumscharakter der Zeitschrift betont. Diese Betonung der liberalen Offenheit für Neues aus allen politischen und literarischen Richtungen, die auch Giovanni Cena als Voraussetzung für seine Tätigkeit als Chefredakteur ansah,<sup>74</sup> stand jedoch in der Realität durchaus im Kontrast

71 Siehe „I nostri quarant’anni“, in: *NA*, Bd. 205, H. 817, Jan1, 1906, *Tra libri e riviste*, S. 170–171. Vgl. auch Kap. IV 1.4.

72 Vgl. zur pragmatischen Dimension im ‚Außen‘ der Kulturzeitschrift zuletzt von Kulesa 2011. Zu den Fortsetzungsromanen von Deledda, Serao und Neera vgl. die jeweiligen Angaben in Kap. III und IV.

73 Vgl. z. B. *Il Caffè* für die Aufklärung (siehe Jacobs et al. 2003) und *Il Conciliatore* für die Romantik.

74 In zahlreichen Briefen erklärt Cena vor seinem Antritt des Postens als Chefredakteur sein Ziel, eine größere Bandbreite an Literatur abzdrukken als bisher geschehen, vgl. Cena 1968, Bd. 3, Nr. 69, 29.8.1901, S. 73 („e se ho speranza di poter far cosa *profondamente utile* collo spargere buone idee, potegger il lavoro onesto, diffondere l’amor dell’arte, ridestare l’Italia che, specialmente qui [i. e. London], vedo non poco addormentata, allora *all right!*“), vgl. auch Ricorda 1980, S. 119–120, zu dieser Stelle; Nr. 73, 5.12.1901, S. 75 („la produzione supe-

zum ‚Text der Kulturzeitschrift‘. So wird auf der Ebene der semantischen Dimension vor allem eine dezidierte Orientierung an der Leitfigur des Positivismus erkennbar, auch im Widerstreit mit ‚Gegendiskursen‘. Sie reicht auch in die pragmatische Dimension hinein, weil über die Leitfigur des Positivismus und den damit verbundenen Popularisierungsdiskurs ein bestimmtes Zielpublikum anvisiert wird, das eine integrative Funktion im ‚Neuen Italien‘ übernehmen sollte.<sup>75</sup> Die Gruppen der Produzenten und der Leser können in der semantischen und syntaktischen Dimension als Interpretationsgemeinschaft angesehen werden, in der pragmatischen Dimension müssen sie jedoch vor allem als Vermarktungsgemeinschaft verstanden werden.<sup>76</sup> In diesem Zusammenhang ist auch die Profilierung der *Nuova Antologia* als ‚Elitemedium‘ von Bedeutung (vgl. Friede 2010).

Die programmatischen Strategien des Mediums sollen auch daraufhin untersucht werden, wie sie den ‚explizit verkündeten‘ liberalen Zuschnitt der Zeitschrift unterstützen oder ihm widersprechen. Im Einzelnen geschieht dies z. B. anhand des Umgangs der *Nuova Antologia* mit ihren Autoren oder auch anhand von Reaktionen auf die im kulturellen Feld herrschende Medienkonkurrenz, mit der sich die Kulturzeitschrift auseinandersetzen musste und die bis in den Text der FS-Romane hineinwirkt. Neben der Konkurrenz zur Tageszeitung bestand auch eine gewisse Konkurrenz zum Buchmarkt, der die *Nuova Antologia* seit 1904 durch die Lancierung einer eigenen Buchreihe (der *Biblioteca della ‚Nuova Antologia‘*, später auch: *Biblioteca romantica della ‚Nuova Antologia‘*) entgegentrat. Durch die Bindung der Texte an die Zeitschrift entsteht eine Art Serialität zweiter Ordnung, mit der auch eine Verfestigung von Kanonisierungsprozessen einhergeht, die in der Inklusion bzw. Exklusion von FS-Romanen für die Zeitschrift ihren Anfang nimmt.

Die *Nuova Antologia* wird sich als eine institutionelle Ordnung (vgl. dazu Schönert 1998, S. 315, S. 321) erweisen, die literarische Wertungs- und Kanonisierungsprozesse vornimmt und sich, wenn auch im ‚Text der Kulturzeitschrift‘ eher verdeckt, in der pragmatischen Dimension durchaus als ein Ort von ‚Kanonkämpfen‘ darstellt.<sup>77</sup> Welche Regulierungsstrategien literarische Texte betreffen und wie sie umgesetzt werden, soll in den Blick genommen werden. Wie bereits Pirandello darlegte, garantierten die Produktionsbedingungen des Mediums in aller Regel, dass eine syntaktisch-pragmatische Überschreitung des Frames bereits vor der Veröffentlichung erkannt wurde und zur Exklusion aus dem ‚Text der Kulturzeitschrift‘ führte. Es sollen allerdings exemplarisch zwei FS-Romane

---

riore è rara: credo che in verità non ci sarebbe da riempir nell'anno i numeri della Rivista. Se io potrò *promuovere* delle idee e delle opere!“).

75 Vgl. zunächst Govoni 2002, S. 29 (für das Zielpublikum des Positivismus), und Santucci 1986, S. 34–44 (für die Einschätzung der *Nuova Antologia* als der Zeitschrift des Positivismus).

76 Vgl. zu diesen Begriffen in anderem Zusammenhang auch Erll, Nünning 2005a, S. 190.

77 Vgl. dazu Hahn 1998, S. 461: „Empirisch ist es so, daß jeder literarische Kanon, selbst wenn er sich selbst rein intraästhetisch beschreibt, Werten und Interessen bestimmter Gruppen stärker oder schwächer affin ist und andere implizit oder explizit ausschließt.“

behandelt werden, von denen einer – aus noch zu erörternden Gründen – trotz seiner Überschreitung des Frames gedruckt wurde, der andere, obwohl er eben nicht gedruckt wurde, dennoch aus dem kulturellen ‚Außen‘ Eingang in den ‚Text der Kulturzeitschrift‘ fand.



## II. Text-Kontext-Relationen und die Semantik der Kulturzeitschrift