Von Liebe, Mord und Alltag

Die Sammlung argentinischer Theater- und Romanzeitschriften des Ibero-Amerikanischen Instituts

Peter Altekrüger/Katja Carrillo Zeiter (Hg.)

Von Liebe, Mord und Alltag.

Die Sammlung argentinischer Theater- und Romanzeitschriften des Ibero-Amerikanischen Instituts.

Peter Altekrüger/Katja Carrillo Zeiter (Hg.)

Eine Ausstellung des Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz

Die Abbildungen im Katalog stammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, aus folgenden Sammlungen des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI): Theater- und Romanzeitschriften, Fotothek, Nachlass Lehmann-Nitsche.

Die Bildrechte liegen, wenn nicht anders gekennzeichnet, beim IAI.

Konzept und Kuratorin: Katja Carrillo Zeiter
Ausstellungsdesign: Claudia Bachmann
Satz: Patricia Schulze

1. Auflage 2014

ISBN: 978-3-935656-54-8

© Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37,10785 Berlin

Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM)

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Ibero-Amerikanisches
Institut
Preußischer Kulturbesitz

Inhalt

Vorwort 5
Peter Altekrüger/Katja Carrillo Zeiter

Jede Sammlung hat ihren Anfang, manchmal auch mehrere… 7
Peter Altekrüger

Kiosk, Straßenbahn und billiges Papier. Der Boom der Theater- und Romanzeitschriften im Kontext der Buchmarktgeschichte 13
Johanna Richter

Immigrantentheater und Theaterzeitschriften in Argentinien 1890-1920 27
Thomas Bremer

Erziehen und unterhalten: Verlagsprojekte in der Hochzeit der massenhaften Buchproduktion 41
Katja Carrillo Zeiter

Einblicke in die Sammlung argentinischer Theater- und Romanzeitschriften des Ibero-Amerikanischen Instituts 53

Autorinnen und Autoren 112

Vorwort

Peter Altekrüger/Katja Carrillo Zeiter

Steigt man morgens auf dem Weg zur Arbeit in eine der U- oder S-Bahnen in Berlin, dann trifft man auf jene glücklichen Menschen, die einen Sitzplatz ergattern konnten und aus ihren Taschen oder Rucksäcken ein Buch – inzwischen auch immer öfter einen E-Book-Reader – kramen und sich die Zeit bis zu ihrem Zielort mit Lesen vertreiben. Ein nicht viel anderes Bild müssen auch die morgendlichen Metro- oder Straßenbahnen in Buenos Aires zu Beginn des 20. Jahrhunderts geboten haben. Aus Stadtvierteln wie La Boca, Flores oder Boedo kommend zwängten sich die Arbeiter und Angestellten in die vermutlich überfüllten Wagons und versuchten das neueste Heft ihrer Lieblingszeitschrift zu lesen. Die Masse an Publikationen stellte sie, wenn sie nicht Anhänger einer ganz bestimmten Zeitschrift waren, vor die Qual der Wahl: Sollte man *El teatro nacional* oder *El teatro criollo* lesen oder sogar *La escena*? Welche der Zeitschriften druckte das Theaterstück ab, das man vielleicht in den letzten Tagen selbst gesehen, oder über das ein Kollege oder eine Kollegin berichtet hatte? Welche Zeitschrift druckte sogar ein Bild des Lieblingsschauspielers? Die Verleger der Theaterzeitschriften waren die ersten, die auf die große Nachfrage nach kurzweiliger Unterhaltung reagiert hatten und aus den zunächst wie Programmhefte konzipierten Druckerzeugnissen zu einzelnen Aufführungen regelmäßig erscheinende Publikationen machten. Um sich im heiß umkämpften Markt durchsetzen zu können, veränderten manche der Zeitschriften öfter ihr Aussehen und ihren Inhalt, so dass neben dem aktuellen Theaterstück Informationen zu Schauspielern oder Autoren ebenfalls Platz fanden. Desgleichen konnte man durch das Format aus der Masse hervorscheinen; darüber hinaus hatten großformatige Zeitschriften den Vorteil, dass sie in der Heftmitte Fotografien bekannter Schauspieler und Schauspielerinnen Platz boten. Und schließlich reagierten sogar Vertreter der sogenannten hohen Kultur auf das Phänomen und es erschienen solche Zeitschriften, die sich der Theaterkritik widmeten und zur Illustrierung der geäußerten Meinung Ausschnitte aus den besprochenen Stücken abdruckten. Der Theatermarkt war so groß, dass für jeden Geschmack etwas dabei war – sowohl auf der Bühne wie auf dem Papier.

Bald nutzte eine weitere Gattung – dem Wunsch nach leichter Unterhaltung folgend – die Publikationsart: die Erzähllliteratur. Auch hier stand der Leser vor einer schier unendlich erscheinenden Vielfalt: *La novela semanal*, *La novela de hoy*, *La novela del día* – sie alle boten auf wenigen Seiten Geschichten an, die aus dem Leben gegriffen zu sein schienen. Frau oder Mann konnte sich einem Krimi oder einer Liebesgeschichte widmen oder Figuren dabei beobachten, wie sie sich mit ähnlichen Problemen herumschlugen wie man selbst. Allerdings fand nach kurzer Zeit auch die Weltliteratur ihren Platz in diesen Heften und man konnte für wenig Geld – meist kostete ein Einzelheft zwischen 10 und 20 *centavos* – einen Text der Literaturnobelpreisträger Knut Hamsun oder Rabindranath Tagore sein eigen nennen. Desgleichen konnte der interessierte Leser die Nachwirkungen der Russischen Revolution und der darauffolgenden Umwälzungen den unterschiedlichen Ausgaben der Werke von Maxim Gorkij und anderer sowjet-russischer Autoren entnehmen. Es gab also eine Bandbreite an Autoren und Themen, mit denen man sich die Zeit vertreiben konnte.

Außerdem boten das Radio und die in ihm aufgeführten *radioteatros* neue Stücke, die findige Verleger ebenfalls in Zeitschriften feilbieten konnten. Und schließlich sollte man die Text- und Notenbücher zu Tangos nicht vergessen.

All diese Gattungen finden sich in der Sammlung argentinischer Theater- und Romanzeitschriften wieder, die im Ibero-Amerikanischen Institut aufgebaut wurde und aktuell ca. 210 Zeitschriften mit mehr als 6.500 Heften umfasst. Die weltweit umfassendste Sammlung ihrer Art ist ein Fenster in die Welt der ‚kleinen' Leute im Buenos Aires der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Einzigartig ist die Sammlung auch deshalb, weil zur Zeit der Veröffentlichung der Zeitschriften keine Bibliothek daran dachte, sie zu sammeln. Es war Wegwerf-Literatur, obwohl einige Verleger die Leser zu locken versuchten, indem sie auf die wunderbare Sammlung hinwiesen, die man durch den Erwerb der Hefte aufbauen könnte. Nur wenige Leser folgten diesem Hinweis, und weil die Papierqualität sehr schlecht war (und immer noch ist), überlebten noch weniger Zeitschriften den Zahn der Zeit.

Ein Schattendasein führten die Zeitschriften noch aus einem weiteren Grund, der in der Unterscheidung zwischen ‚hoher' und Trivialliteratur liegt. Dies führte zur Nicht-Beachtung der Texte von wissenschaftlicher Seite. Dabei wurde jedoch lange vergessen, dass auch heute anerkannte Autoren wie Héctor Blomberg oder Horacio Quiroga in diesen Zeitschriften publiziert wurden. Manche Zeitschrift wurde sogar von solch einem Autor der ‚hohen' Literatur herausgegeben, wie zum Beispiel die ersten Hefte der Romanzeitschrift *El cuento ilustrado*, die von Quiroga zusammengestellt wurden. Darüber hinaus gab es Romanzeitschriften, die einem dezidiert politischen Ziel folgten wie beispielsweise einige der im Verlag Claridad erschienenen.

Die Ausstellung gibt einen ersten Einblick in die Sammlung und folgt dabei einmal der historischen Entwicklung, die vor allem Buenos Aires um die Jahrhundertwende prägte. Zugleich werden die verschiedenen Gattungen in ihrer Entstehung und Etablierung vorgestellt. Illustrationen aus der Sammlung argentinischer Theater- und Romanzeitschriften werden durch Fotos und andere Materialien aus Nachlässen und Sondersammlungen des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI) ergänzt.

Die in diesem Katalog versammelten Beiträge führen sowohl in die Sammlung des IAI als auch in die Entstehungsgeschichte der Publikationsart ein. Sie verstehen sich als zusätzliche Informationen zu Sammlung und Ausstellung.

Abschließend möchten wir uns bei allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des IAI bedanken. Sie standen mit Rat und Tat zur Seite und unterstützten das Projekt.

Jede Sammlung hat ihren Anfang, manchmal auch mehrere…

Peter Altekrüger

Erwerbungsreisen in Lateinamerika haben eine lange Tradition in der Bibliothek des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI). Fast alle Instituts- und Bibliotheksdirektoren in der über 80jährigen Geschichte der Einrichtung haben so den Aufbau der Sammlungen der größten europäischen Spezialbibliothek zu Ibero-Amerika beeinflusst und dafür gesorgt, dass unikale Bestände erhalten bleiben und zugänglich gemacht werden.

Auch die Sammlung der argentinischen Theater- und Romanzeitschriften hat so ihren Anfang gefunden. Im Jahr 2001, zuzeiten als noch kein Notebook mit einer Kopie des Bibliothekskatalogs zur sofortigen Recherche währende der Reise zur Verfügung stand, sondern die Bibliothekare/innen wochenlang Literaturlisten prüften und Schreibkräfte die nicht vorhandenen Titel in hunderten Seiten zusammenfassten, passierte es. In der Buchhandlung Rigoletto Curioso erstand ich einen ca. 30 cm hohen Stapel kleiner Broschüren und Heftchen, die verstaubt in der hintersten und untersten Ecke lagen. Nach langen Verhandlungen mit der Verkäuferin und Telefonat mit der Ladenbesitzerin erstand ich dieses *lote* für 30 US$. Die angegilbten und leicht zerfledderten Cover sahen ansprechend bunt und durchaus alt aus, erinnerten etwas an die Biblioteca Criolla von Robert Lehmann-Nitsche (dazu später) und waren so völlig unbeachtet im Antiquariat, dass es schon wieder nur interessant sein konnte. Im Hotel stellte ich dann fest, ok – das meiste sind Zeitschriften und dazu noch mehrere Dutzend verschiedene Zeitschriftentitel – da halfen die Suchlisten der Bibliothek nicht weiter, eine Recherche musste bis zur Rückkehr nach Berlin warten. So war der Plan. Der bibliothekarische Alltag sieht jedoch oft anders aus, und die über 2.000 damals erworbenen argentinischen Bücher aus aktueller Produktion waren wichtiger in der Einarbeitung. Also wanderte der Stapel Heftchen in ein Regal der Katalogisierung mit dem Vermerk „bei Gelegenheit einarbeiten". Die Gelegenheit kam nicht. Einige Jahre später fiel mein Blick zufällig wieder auf diesen Stapel und ein Projekt nahm seinen Lauf. Das war ein Anfang der Sammlung, wie sich herausstellen sollte jedoch nicht der Anfang.

Buchhandlung Librería Pampeana
(© Peter Altekrüger)

Also wurden die Heftchen nach neuerlichen Jahren der Missachtung erneut in mein Dienstzimmer befördert und etwas intensiver gesichtet. Es fanden sich Hefte der Zeitschriften *Bambalinas, La escena*, *Teatro popular, La novela semanal*, *Argentores*, *La novela de hoy*, *Teatro argentino*, *Teatro del pueblo*, *La novela universitaria* usw., aber auch zahlreiche eher monographische Einzeltitel an Romanen und Theaterstücken. Letztere gingen sofort in die Katalogisierung und waren damit bibliothekarisch erledigt. Aber die Zeitschriften… ein Blick in unseren Bibliothekskatalog ergab, dass wir fast keine der Titel hatten – sehr merkwürdig, da die Bestände der Bibliothek des IAI zu Argentinien immer zu den besten der Welt gehörten. Auch ein Blick in die Zeitschriftendatenbank, der zentralen deutschen Datenbank aller Zeitschriftenbestände deutscher Bibliotheken, brachte keine Ergebnisse. Auch die Kataloge anderer großer Samm-

Zeitschriftenlager der Librería García Cambeiro (© Christina Billand)

lungen zu Lateinamerika wie der Library of Congress, der Benson Collection der University of Texas at Austin, der Universitätsbibliotheken von Harvard, Pittsburgh, Tulane, Berkeley oder der New York Public Library erbrachte bestenfalls mal ein einzelnes Heft, aber nie vollständige Sammlungen der Zeitschriften. Das Ganze fing an interessant zu werden. Die Suche nach Sekundärliteratur blieb nahezu erfolglos. In den wenigen Artikeln wurden einzelne Zeitschriftentitel von den Autoren/innen beschrieben mit der Bemerkung, dass sie wenige Nummern der Zeitschrift gesehen hätten, aber zum Erscheinungsverlauf der Zeitschriften kaum Angaben machen könnten – sehr ungewöhnlich, sind doch Zeitschriften stets sehr gut dokumentiert, wann die erste und welches und wann die letzte Nummer erschienen ist. Auch Washington Luis Pereyra mit seiner *La prensa literaria argentina* (1993-2008) half nur bedingt weiter. Auch wenn viele der Zeitschriften dort bibliographisch verzeichnet sind, stimmen die Angaben über den Verlauf oft nicht. Inzwischen hat das IAI häufig mehr Nummern als dort nachgewiesen. Trotzdem ist diese Bibliographie das beste verfügbare Nachweisinstrument für literarische Zeitschriften Argentiniens. Die fehlenden bzw. teilweise ungenauen Angaben machten sofort eines deutlich, an diesen kleinen Heftchen der Theater-und Romanzeitschriften muss etwas Besonderes sein. Keine Bibliothek schien diese wirklich gesammelt zu haben. Mit einer gewissen kleinen Ausnahme… Die Bibliothek des IAI hatte einige wenige Titel wie die *Biblioteca dramática argentina*, *Biblioteca teatro uruguyo*, *Mundial teatro*, *La novela cómica porteña*, *La novela teatral*, *Nuestra novela*, *Nuestro teatro*, *El teatro nacional*, *El teatro popular*. Ein Blick in diese Hefte ergab, dass sie alle zur sogenannten Biblioteca Criolla von Robert Lehmann-Nitsche gehörten. Der deutsche Volkskundler und Anthropologe hatte akribisch alles gesammelt, was sich mit der Populärkultur Argentiniens, insbesondere jedoch der urbanen Populärkultur Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts beschäftigte. Die Bibliothek des IAI hatte Ende der 1930er und Anfang der 1950er Jahre diese Teile der Privatbibliothek von der Witwe erworben. Diese unikale Sammlung mit ihrem breiten und umfassenden Spektrum ermöglicht überhaupt erst die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der frühen Populärkultur Argentiniens und zieht jährlich ein Dutzend Wissenschaftler aus aller Welt an. Inhaltlich gehört die Sammlung von Lehmann-Nitsche zu den wertvollsten der Bibliothek.[1] Das war eindeutig der Anfang der Sammlung der argentinischen Theater- und Romanzeitschriften des IAI, aber es wurde Zeit für einen Neubeginn.

Das Interesse im IAI war geweckt. Die Fachreferenten der Bibliothek diskutierten das weitere Vorgehen, konsultierten Wissenschaftler und der Plan wurde entworfen, die Sammlung systematisch auszubauen. Der Bibliotheksdirektor und zugleich zuständiger Fachreferent für Argentinien bekam ein neues Hobby – unsere Sammlung zur Populärkultur Argentiniens sollte erweitert werden. Dies betraf insbesondere die Sammlung der argentinischen Theater- und Romanzeitschriften, aber auch monographische Werke der Populärkultur zur Ergänzung der bereits vorhandenen über 2.000 Hefte der sogenannten Biblioteca Criolla von Lehmann-Nitsche sowie die *literatura gauchesca* im Allgemeinen.[2]

Zu Beginn gingen wir von ca. 80 Zeitschriftentiteln aus, die dieser Publikationsart der Theater- und Romanzeitschriften entsprechen, also Zeitschrif-

[1] Siehe ausführlicher zu Lehmann-Nitsche den Beitrag von Thomas Bremer in diesem Katalog.

[2] Die Bibliothek des IAI sammelt jedoch nicht nur Materialien zur Populärkultur Argentiniens. Mit fast 8.000 Heften der brasilianischen *literatura de cordel* besitzt das IAI eine der größten Sammlungen dieser Publikationsart weltweit. Ein anderes Beispiel für diese Sammlungen sind die Werke und Graphiken des mexikanischen Künstlers und Autors José Guadalupe Posada.

ten, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschienen sind und die pro Heft mindestens ein Theaterstück oder einen kurzen Text abdruckten. Seit 2005 führt das IAI regelmäßig Erwerbungsreisen nach Argentinien durch, meist im Umfeld der Buchmesse von Buenos Aires – im Mittelpunkt stehen stets die Ergänzungen der aktuellen Buchproduktion des Landes. Seit 2006 liegt jedoch auch stets ein Fokus auf den Erwerbungen für das Projekt der Theater- und Romanzeitschriften. Wie sich zeigen sollte, erwies sich der Aufbau der Sammlung als deutlich schwieriger als erwartet und war ein Wettlauf mit der Zeit. Der fragile Charakter der Heftchen, die schlechte Papierqualität und die vermeintliche Trivialität der Materialien sowie eine fehlende Nachfrage haben dafür gesorgt, dass immer weniger dieser Materialien in den antiquarischen Buchhandlungen auftauchen. Allerdings ist der Wert bzw. der Verkaufspreis der Materialien in den letzten Jahren gestiegen seitdem die *alemanes* jährlich systematisch die erfolgversprechendsten Antiquariate besuchen und stets auf der Suche nach den *folletos* sind. Aber auch hier der Reihe nach…

Nicolas Rossi und seine Buchhandlung Rincón del Anticuario (© Christina Billand)

Am Neubeginn des Sammlungsaufbaus stand die systematische Nachfrage bei unseren traditionellen argentinischen Buchhändlern, Nicolás Rossi vom Ricón del Anticuario und den Exportbuchhändlern García Cambeiro, aber auch einiger anderer Händler. Waren wir zu Beginn noch von ca. 4.000 Heften dieser Zeitschriften ausgegangen, so musste diese Zahl von Jahr zu Jahr nach oben korrigiert werden, weil neue Zeitschriftentitel oder weitere, bisher noch nirgends nachgewiesene Nummern gefunden wurden. Inzwischen gehen wir von ca. 7.000 Zeitschriftenheften aus, die unter das Sammlungskriterium fallen.

Die Erwerbungsreisen wurden akribisch vorbereitet, Listen der zu besuchenden Antiquariate wurden erstellt, möglichst zeitsparende Reiserouten festgelegt und natürlich die Suchlisten angefertigt und stets aktualisiert. Seit 2009 gibt es das sehr hilfreiche Werk von Guido Julián Indij *El libro de los libros: guía de las librerías de la ciudad de Buenos Aires* (2009). Aber der antiquarische Markt ist stetigen Veränderungen unterworfen, Buchhandlungen verschwinden, doch glücklicherweise entstehen in Buenos Aires als der Stadt Lateinamerikas mit der größten Dichte an Buchläden stets neue, mit willkommenen Überraschungen und Angeboten.

In den ersten Jahren unserer Suche ernteten wir auf unsere Nachfragen zumeist Schulterzucken der Antiquare und einen ratlosen Blick auf unsere Suchliste. Manchmal hieß es dann auch, tja vor 20 Jahren gab es diese Hefte noch in großen Stapeln, aber niemand hat sich dafür interessiert. Trotzdem waren häufig einzelne Heftchen in den Regalen verborgen – leider häufig Heftchen, die schon in der Sammlung vorhanden waren. Ein Los, das wohl jeden Sammler oder jede Sammlerin wieder und wieder trifft. Selten wurden ganze Sammlungen oder größere Stapel an Heften gefunden, obwohl unsere Nachfragen der letzten Jahre dazu geführt haben, dass diese Heftchen einen höheren Stellenwert erhalten haben und inzwischen sogar oftmals recht prominent angeboten werden. Ein deutliches Indiz dafür, dass die Ursprünge der Populärkultur auch in Argentinien an Stellenwert gewinnen.

Bücherstände am Parque Rivadavia
(© Peter Altekrüger)

Die Streifzüge durch die Antiquariate von Buenos Aires führen nicht nur in die gediehenen und oftmals teuren Antiquariate der Innenstadt, sondern auch auf Flohmärkte in San Telmo oder die Buchstände am Parque Rivadavia. War in den ersten Jahren die Suche nur auf die ausgestellten Bücher beschränkt, so hat sich inzwischen zu vielen Buchhändlern ein Vertrauensverhältnis entwickelt, das uns des Öfteren Zugang zu den eigenen Lagern gestattet oder eine Vermittlung an befreundete Händler oder Privatpersonen beinhaltet. Diese Kontakte sind nicht nur für die Erweiterung dieser Sammlung außerordentlich nützlich, sondern durchaus auch für andere Projekte des IAI, beispielsweise für das Projekt der Kulturzeitschriften.

Der Gang durch die Antiquariate bringt durchaus sehr spezielle Erlebnisse mit sich. Eine gewisse Resistenz gegen jahrzehntealten Staub und diversen Insekten und Spinnen ist dabei durchaus hilfreich. Aber solche Unannehmlichkeiten sind schnell vergessen, wenn ein fehlendes Heft gefunden wurde und eine weitere Lücke in der Sammlung geschlossen ist. Allerdings reagieren auch die antiquarischen Märkte auf unsere Sammlungsbemühungen. Die Preise steigen mit jedem Besuch und machen langwierige Preisverhandlungen nötig; die unseriösen Anbieter mit Phantasiepreisen verschweigen wir an dieser Stelle. Die wohl schmerzlichste Erfahrung traf uns vor einigen Jahren auf dem Sonntagsmarkt in San Telmo – der Diebstahl der Tasche samt Notebook. Das Notebook war alt und es sollte ohnehin seine letzte Reise gewesen sein, aber die 12 Heftchen, die kurz zuvor an zwei Ständen erworben wurden, konnten bis heute nicht ersetzt werden und bleiben eine schmerzliche Wunde in der Erinnerung des Aufbaus der Sammlung. Das an gleicher Stelle eine Woche zuvor die Tochter eines US-Präsidenten trotz Bodyguards um ihr Mobiltelefon erleichtert wurde, tröstet dabei nur wenig und bringt die Hefte nicht wieder. Selbstverständlich hindert uns diese Erfahrung nicht, auch weiterhin die Stände in San Telmo zu besichtigen und die Folgejahre waren durchaus auch dort erfolgreich.

Die Erweiterung der Sammlung stößt inzwischen an Grenzen, es wird immer schwieriger die Lücken zu schließen oder überhaupt neue Anbieter zu finden. Während der Bereich der Theaterzeitschriften noch gewisse Chancen bietet, steht zu befürchten, dass die Lücken im Bereich der Romanzeitschriften wohl nie mehr geschlossen werden können und trotz großer Auflagen der Hefte, nichts mehr der Forschung zur Verfügung gestellt werden kann. Auch alternative Erwerbungswege wie der Tausch mit der Bibliothek von Argentores, des Verbandes der Theaterschriftsteller, wurden genutzt und konnten einige Lücken schließen. Leider hat diese ansonsten hervorragende Bibliothek ebenfalls Lücken in diesem Bereich der Populärliteratur.

Die Bibliothek des IAI wird auch in den nächsten Jahren Erwerbungsreisen nach Argentinien durchführen und versuchen, über Buenos Aires hinaus andere Städte zu besuchen, um dort neben regionalen Publikationen die Sammlung der Theater- und Romanzeitschriften zu vervollständigen. Stets auf der Suche nach bisher unbekannten Titeln, die vielleicht nur in wenigen Nummern oder gar nur in einem Einzelheft erschienen sind.

Zunehmend ist in Buenos Aires bzw. ganz Argentinien zu bemerken, dass ein beträchtlicher Teil des antiquarischen Handels über das Internet, bei-

spielsweise über die Plattformen <Iberlibro.com> oder <mercadolibre.com> abgewickelt wird. Das eröffnet neue Chancen für unsere Sammlung, indem zielgerichtet nach Lückenergänzungen gesucht werden kann, es ist aber ein zeitaufwändiges Unternehmen, da sich die Onlineangebote nahezu täglich ändern und stets Neues hinzukommt.

Ein wichtiges Etappenziel konnte die Sammlung der argentinischen Theater- und Romanzeitschriften 2013 erreichen. Dank einer personellen und finanziellen Förderung durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien konnten wesentliche Teile der Sammlung katalogisiert und digitalisiert und im Open Access der Wissenschaft zur Verfügung gestellt werden. Eine Ausstellung und dieser Katalog geben darüber hinaus Einblicke in die Zeit und die kulturelle Vielfalt Argentiniens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, also jenem Zeitpunkt, als es zum Boom der Publikationsart kam. Das Ibero-Amerikanische Institut ist stolz darauf, dazu beitragen zu können, dass dieser Teil des Kulturerbes Argentiniens erhalten und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann. Bereits in den letzten Jahren wurde die Existenz der Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts in Argentinien bekannt und zahlreiche Wissenschaftler/innen erhielten Einblick in die Sammlung, um ihre Projekte realisieren zu können. Die Forschungsschwerpunkte gingen dabei von den ersten argentinischen Kriminalromanen, über spezielle Themen der Theaterforschung, der Sozialgeschichte und Aufführungspraxis bis hin zur Wiederentdeckung argentinischer Autoren. Die Digitalisierung großer Teile der Sammlung wird den zukünftigen Zugang zu dieser bisher kaum erforschten Literatur deutlich vereinfachen.

Buchhandlung La Cueva Libros
(© Peter Altekrüger)

Die Sammlung der argentinischen Theater- und Romanzeitschriften in der Bibliothek hatte mehrere Anfänge, aber sie ist noch nicht am Ende angelangt. Noch besteht die Hoffnung, die Sammlung von Jahr zu Jahr vollständiger zu gestalten und noch zugänglicher zu machen. Wir hoffen dabei auf Hilfe und Unterstützung von Wissenschaftler/innen, Sammler/innen oder Angehörigen und Nachfahren der Autoren, um diesen bislang weitestgehend in Vergessenheit geratenen Teil der Kulturgeschichte Argentiniens wiederbeleben zu können.

Literaturverzeichnis

Indij, Guido Julián (Hg.) (2009): *El libro de los libros: guia de las librerías de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Pereyra, Washington Luis (1993-2008): *La prensa literaria argentina 1890-1974*. 4 Bde. Bände 1 bis 3: Buenos Aires: Librería Colonial; Band 4: Buenos Aires: Fundación Bartolomé Hidalgo.

Kiosk, Straßenbahn und billiges Papier. Der Boom der Theater- und Romanzeitschriften im Kontext der Buchmarktgeschichte

Johanna Richter

La novela del día 1, 1918
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

An einem Frühlingssamstag im November 1918 erschien an den Zeitungskiosken in Buenos Aires die erste Ausgabe der Zeitschrift *La novela del dí*a. Im Innern des schmalen Heftchens, das nur 24 Seiten hatte, ansonsten aber in etwa die Ausmaße eines heutigen Taschenbuchs, konnte man erfahren, dass die *Novela del día* nun „jeden Samstag mit einem Werk von pulsierendem Interesse der besten latein-amerikanischen Autoren" aufwarten würde. Nach einer großen Anzeige für Kindermode wurde den Lesern das Projekt vorgestellt:

> "La Novela del Día" aparece con el propósito de realizar, por medio de la competencia, una obra de selección entre la abundante producción de novelitas cortas que están floreciendo entre nosotros. Conocida es la aceptación que este difícil género literario encuentra en nuestro público, cuya actividad febril o absorvente preocupación económica, le imponen la lectura de obras cortas, amenas y baratas, en el tranvía y en sus breves momentos de reposo, en los cuales satisfacen la necesidad del placer artístico, que en las multitudes civilizadas es tan apremitante como el alimento físico. (Luchía Puig 1918: o. S.)

Wäre man mit dem Heft in der Hand am überladenen Kiosk stehengeblieben, hätte man die „reiche Produktion von Kurzromanen" anhand einer Vielzahl argentinischer Zeitschriften ähnlichen Formats und Namens bestaunen können: neben der montags erscheinenden *La novela semanal,* die erste ihrer Art in Argentinien, die seit 1917 auf dem Markt war und den Zug der Romanzeitschriften unangefochten anführte, waren im Verlauf des Jahres 1918 bereits etliche mit ähnlichen Vorhaben erschienen: die etwas größere *La novela para todos*, die auf der Suche nach neuen Autoren war, *La novela de hoy*, die mittwochs erschien und Verkaufsagenturen in Buenos Aires, La Plata, Rosario und Tucumán angab, und die Zeitschrift *El cuento ilustrado*, die freitags von der Druckerei kam und in ihrer ersten Zeit von Horacio Quiroga geleitet wurde.

Ob die vierzehntägig erscheinende *La novela picaresca* wohl offen auslag? Ihre Titelblätter und Illustrationen – und gelegentlich sogar Fotos – kündigten auf unmissverständliche Art erotisch-pikante Texte an. Auch beim Durchblättern von *La novela cómica porteña* und *La novela teatral* hätte man gestutzt, wenn auch aus anderem Grund: Sie hatten trotz ihrer Namen nichts mit Kurzromanen zu tun. Wie auch die eindeutiger bezeichneten Zeitschriften *El teatro criollo* und das neu aufgelegte *El teatro nacional* waren sie der Publikation von kurzen Theaterstücken gewidmet.

Man hätte also Luis Luchía Puig, dem unterzeichnenden Direktor der *Novela del dí*a, nach dem Blick auf die anderen Publikationen am Kiosk zweifellos in seiner Beobachtung zum Aufblühen des Kurzromans zugestimmt und sich mit dem Bezahlen der 10 *centavos* beeilt, um noch schnell die nächste Straßen-

bahn zu erwischen. Das Zeitschriftenheft kostete damit so viel wie eine Tageszeitung, für ein Päckchen billiger Zigaretten hätte man mindestens doppelt so viel auf den Tisch legen müssen (Sarlo 2000: 68). Die meisten anderen Romanzeitschriften kosteten ebenfalls einen Groschen, bei den Theaterzeitschriften war es dagegen üblich, das doppelte, also 20 *centavos* zu verlangen, obwohl sie sich lediglich durch das veröffentlichte Textgenre von den Romanzeitschriften unterschieden.

Foto *Calle Callao esquina Córdoba* (Nachlass Riedel, IAI)

Das Argument, dass sich die kurzen literarischen Texte besonders für die Lektüre in der Straßenbahn eigneten, wurde in den 1920er Jahren gerne genutzt: Auch die wenige Jahre später gegründete *La novela universitaria* proklamierte in ihrer ersten Ausgabe, dass das arbeitsreiche und nervöse Leben in Buenos Aires eine kurze Lektüre und Hefte erfordere, die auf dem Weg zur Arbeit und zurück fertig gelesen werden könnten – in der Straßenbahn selbstverständlich (*La novela universitaria* 1920: 1); 1925 veröffentlichte der Dichter Oliverio Girondo sein berühmtes Buch *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.[1]

Das öffentliche elektrische Verkehrsmittel war ein Sinnbild für urbanes Leben, industrielle Moderne und eine junge demokratische Gesellschaft mit neuen Lesegewohnheiten. Die Menschen in Argentinien waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehrheitlich alphabetisiert (1914 gab es nur noch 35 % Analphabeten, in der Hauptstadt sogar nur 20 %), und sie kamen im Zuge von arbeitsrechtlichen Verbesserungen zunehmend in den Genuss von geregelter Freizeit (Romero 1995: 47), die sie auch zum Lesen nutzten, wie die rasant steigenden Titelzahlen und Auflagenhöhen von Zeitschriften, Zeitungen und Büchern zeigten. Inwieweit die arbeitende Bevölkerung tatsächlich die Zeit in der vermutlich überfüllten Straßenbahn zum Lesen nutzen konnte, ist heute kaum mehr festzustellen. Der Kurzroman im ersten Heft der *Novela del día* hätte jedoch in jedem Fall nicht nur vom geringen zeitlichen Leseaufwand, sondern auch inhaltlich hervorragend zu einer Straßenbahnfahrt durch die Stadt gepasst: *Bombarda* von Hugo Wast (ein Pseudonym des damals sehr bekannten konservativen Schriftstellers Gustavo Martínez Zuviría) ist die Geschichte eines armen Zeitungsjungen, der sich bei seiner Arbeit in den Straßen von Buenos Aires in eine engelsgleiche kleine Schülerin aus reichem Hause verliebt. Um sich ihre Freundschaft zu sichern, schenkt er ihr jeden Freitag die neueste Ausgabe von *Caras y caretas*, dem beliebtesten Wochenmagazin jener Zeit, das, reich illustriert, farbig, humorvoll und mit vielen Fotos versehen, die Argentinier seit 1898 anhaltend begeisterte[2] und trotz seiner luxuriösen Ausstattung nur 20 *centavos* kostete.

Zeitungsjungen gab es in Buenos Aires zwar schon seit 1867, als *La república* (1867-1881) gegründet wurde: die erste moderne Zeitung Argentiniens, die für den volksnahen Preis von einem *peso* auf der Straße verkauft wurde – und nicht wie die traditionellen Blätter für 5 *pesos* und nur im Abonnement (Rivera 1998: 20). Die typische Bezeichnung *canillitas* sollen die Zeitungsjungen jedoch erst durch das gleichnamige Theaterstück, ein *sainete* des großen Florencio Sánchez, erhalten haben, das 1903 uraufgeführt wurde (Eujanian 1999: 37). Hinweise auf den enormen kulturellen Einfluss der lokalen Theatertradition, die sich um die Jahrhundertwende vollends etabliert hatte, finden sich tat-

[1] Die von Margarita Pierini von der Universidad de La Plata herausgegebene Anthologie von Erzählungen aus der *Novela semanal* heißt *Doce cuentos para leer en el tranvía* (2009). Auf dem Buchrücken wird mit einem Augenzwinkern bemerkt, dass man sie auch ohne Straßenbahn lesen könne – in Buenos Aires gibt es schon lange keine Straßenbahnlinien mehr, obwohl die Stadt im 19. Jahrhundert weltweit eine der ersten mit einem so großen Netz gewesen war.

[2] *Caras y caretas* (1898-1939) ist in der digitalen Zeitschriftenbibliothek der spanischen Nationalbibliothek vollständig online einzusehen: <http://hemerotecadigital.bne.es>

sächlich an allen Ecken: Selbst die allererste Ausgabe der ersten argentinischen Romanzeitschrift*, La novela semanal*, präsentierte sich mit einem Prosatext des für seine Komödien gefeierten Enrique García Velloso, und in gewisser Weise hatten die Theaterzeitschriften *El teatro nacional* (1910) und *El teatro criollo* (1912) der Publikationsweise der Romanzeitschriften bereits vorgegriffen.[3]

Auf der Umschlagrückseite einer frühen Theaterzeitschrift anderen Typs, *El teatro* (1909), die das Publikum mit Artikeln und Fotos zur Theaterszene versorgte und nicht den Dramentext selbst veröffentlichte, findet sich ein ausführlicher Text an die Anzeigekunden, der Einblick in die typischen Verkaufsstrategien der Wochenschriften gibt:

Fileteado porteño: Buenos Aires, kiosco en calles Bolivar y Diagonal Sur (2006)
© Roberto Fiadone.
(Wikimedia Commons)

> EL TEATRO se vende diariamente a la puerta de todos los teatros, donde es conocida la afluencia de público. Tiene, pues, la difusión de una hoja diaria y las ventajas de una publicación ilustrada, que se colecciona y encuaderna. Además, se vende en las principales librerías, quioscos, centros de suscripciones, agencias y estaciones de ferrocarriles de toda la República. Unido eso a la gran cantidad de suscripciones, aseguradas desde el primer momento, bien se puede decir que su circulación es realmente notable. *(El teatro. Revista semanal ilustrada 1909,* 1: Umschlagrückseite)

Der Verkauf per Subskription bzw. Abonnement ist die traditionellste und sicherste Form des Vertriebs periodischer Medien, und so verzichtete auch damals kaum eine Theater- oder Romanzeitschrift neben dem Verkauf von Einzelheften an Kiosken, Bahnhöfen und in Buchhandlungen auf diese verlässliche Möglichkeit der Kundenbindung. In der Preisliste von *El teatro* werden vier verschiedene Subskriptionspreise angegeben: für das Inland und das Ausland galten unterschiedliche Preise,[4] die Leser konnten zwischen der normalen Ausgabe oder der Luxusedition wählen. Letztere garantierte vor allem ein hochwertigeres Papier: Angesichts der Tatsache, dass es bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts üblich war, gesammelte periodische Hefte beim Buchbinder zu dicken Buchbänden für die eigene Bibliothek binden zu lassen, eine für langfristig denkende und anspruchsvolle Sammler nicht unwichtige Entscheidung.[5] Die meisten der argentinischen Theater- und Romanzeitschriften gingen offenkundig davon aus, dass ihre Hefte gesammelt und gebunden werden würden: Die Zeitschrift *El cuento ilustrado* beispielsweise bot ihre illustrierten Werke zwar nicht zusätzlich in einer Luxusausgabe an, erklärte aber in ihrer ersten Ausgabe, dass sie, um das Sammeln zu erleichtern, ihre Hefte fortlaufend paginieren würde, bis ein Band mit über 300 Seiten abgeschlossen würde, was etwa alle drei Monate geschehen sollte. Auf diese Weise kämen in einem Jahr vier Bände mit den besten Kurzgeschichtenautoren zusammen[6] (als die Zeitschrift nach nur 31 Ausgaben eingestellt wurde, war man in der Zählung gerade auf Seite 79 des dritten Bandes angelangt).

Die auf billigem Papier gedruckten Theater- und Romanzeitschriftenhefte boten in einem Markt, in dem der Buchpreis noch recht hoch war, eine

[3] Auch über die Jahrzehnte hinweg lassen sich anhand der Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts konstant mehr Neugründungen von Theater- als von Romanzeitschriften beobachten. Während das Erscheinen neuer Romanzeitschriftentitel – bis auf einzelne spätere Ausnahmen – in den Jahren 1917-1924 zu verorten ist, fanden auch in den 1930er, 1940er Jahren und danach immer wieder Neugründungen von Theaterzeitschriften statt. Das Jahr 1918 war jedoch (neben dem Jahr 1922) für die Theaterzeitschriften ein besonderes Jahr in ihrer Entwicklung (vgl. Mazziotti 1985: 82).

[4] Bei vielen Zeitschriften wurde zusätzlich zwischen der Hauptstadt und dem Rest des Landes unterschieden: in der Regel kostete das einzelne Zeitschriftenheft außerhalb von Buenos Aires 5 *centavos* mehr; häufig lag auch der Subskriptionspreis höher. Lediglich die Romanzeitschriften waren überwiegend darum bemüht, ihren niedrigen Einheitspreis von 10 *centavos* landesweit zu halten.

[5] Die Papierqualität der meisten argentinischen Theater- und Romanzeitschriften ist so schlecht bzw. säurehaltig, dass die Hefte heute nicht nur stark vergilbt sind, sondern z.T. bereits von selbst zerfallen.

[6] Vgl. den Beschreibungstext der Zeitschrift *El cuento ilustrado* (1918-19) in jeder Ausgabe.

preiswerte und leicht zu erwerbende Publikationsform zwischen Zeitschrift und Buch. Der Kioskverkauf garantierte auch den unerfahrenen Lesern einen einfachen, schnellen Zugang zu den literarischen Texten, ohne dass sie sich dem längeren Weg und der Verlorenheit in den heiligen Hallen der Buchhandlungen aussetzen mussten, die damals noch ein Territorium der kulturellen Elite darstellten (Sarlo 2000: 34-36). Periodische Publikationen entheben die Leser außerdem der Verlegenheit, zwischen unzähligen Autorennamen und Buchtiteln selbst auswählen zu müssen und bieten ihrem Publikum eine wohlüberlegte Auswahl nach einer bestimmten Linie. Waren die Leser mit den Texten einer Zeitschrift nicht zufrieden, konnten sie es einfach mit dem Programm eines anderen Zeitschriftentitels versuchen und sich dann wieder auf die Kriterien der Redakteure ihres Vertrauens verlassen.

El cuento semanal 14, 1907
(IAI)

Die spanischen Modelle

Als erste spanischsprachige Romanzeitschrift, deren Nachfolger sich in den 1920er Jahren nicht nur in Spanien und Argentinien, sondern auch in anderen lateinamerikanischen Ländern verbreiteten,[7] gilt *El cuento semanal*, die 1907 von Eduardo Zamacois in Madrid gegründet wurde (Pierini 2004: 39-42). In seinen Memoiren beschreibt der Schriftsteller den Moment der ‚Erfindung' seiner Zeitschrift als eine geniale Eingebung:

> […] una noche en que las zozobras que trae consigo la penuria no me dejaban dormir, me asaltó la idea de fundar una revista que había de titularse "El Cuento Semanal". No hubo en mi concepción el menor titubeo. Desde el primer instante se dibujó en mi imaginación, clara, precisa. Con los ojos del alma la veía según nació después. (Zamacois 2011: 332)

Jede Ausgabe würde die farbig illustrierte Erstveröffentlichung eines Kurzromans beinhalten und nichts weiter; das Titelblatt sollte eine Karikatur des Autors zieren. Gestrichenes Papier und renommierte Schriftsteller und Illustratoren würden das niveauvolle Auftreten der freitags erscheinenden Zeitschrift garantieren (332).

Die von Zamacois erträumte Publikation *El cuento semanal* wurde von 1907 bis 1912 veröffentlicht und hatte mit 19 x 26, 5 cm ein klassisches Magazinformat (in etwa die Ausmaße des deutschen *Spiegels*), hochwertiges, glänzendes Papier und ausgiebige, zum Teil farbige Illustrationen. Der hohe qualitative Anspruch ließ sich nur mit einem Preis von 30 *céntimos* halten, der zwar für die obere Mittelschicht leicht erschwinglich war, vom neuen Lesepublikum, an das sich etwa die populäre Presse richtete, jedoch nicht so einfach zu bezahlen war (Sánchez Álvarez-Insúa 2001: 12).

Erst 1916 gab es unter den nachfolgenden Romanzeitschriften eine, die sich dezidiert an ein großes Publikum richtete: *La novela corta* erschien auf billigem Papier, ohne Illustrationen, mit einer einfachen Fotocollage des Gesichts des Autors auf dem Titelblatt und war mit 5 *céntimos* spektakulär preiswert (später wurde der Preis auf 10 *céntimos* angehoben). Das Format entsprach in etwa dem eines kleineren Buches (12, 5 x 19 cm), also der Größe, die sich

[7] Der größte Boom ist zwar anhand der Fülle der Zeitschriftentitel eindeutig in Spanien und in Argentinien zu verorten, es gab sie jedoch auch in anderen Ländern Lateinamerikas, z.B. in Mexiko, Kolumbien und Venezuela (vgl. Pierini 2002: 43). Leider sind diese Publikationen in anderen Ländern noch kaum erforscht.

auch in Argentinien durchsetzen sollte. Im Gegensatz zu den ersten spanischen Romanzeitschriften verzichtete sie auch auf das zweispaltige Layout. Die Ähnlichkeit von Größe und Textgestalt mit der eines Buches und weniger mit dem Aussehen einer Zeitschrift war beabsichtigt: *La novela corta* wollte den Lesern, die sich keine ‚richtigen' gebundenen Bücher leisten konnten, ihre eigenen Bücher bieten (Mogin-Martins 2000: 31). Interessanterweise veröffentlichte *La novela corta* im ersten Heft eine Komödie von Benito Pérez Galdós, *Sor Simona*, obwohl sie ansonsten fast ausschließlich Prosatexte präsentierte. Einer eindeutigen Unterscheidung von dramatischer und erzählender Literatur scheint in den spanischen Zeitschriften keine große Bedeutung beigemessen worden zu sein: Auch *El cuento semanal* veröffentlichte gelegentlich einen dramatischen Text statt einer Erzählung.

Die spanischen Romanzeitschriften des 20. Jahrhunderts entstanden nicht nur einige Jahre früher als ihre argentinischen Pendants, sie konnten auch schon auf eine eigene Geschichte zurückblicken. Der Leiter der Forschungsgruppe über die periodischen literarischen Kollektionen kurzer Literatur am Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) in Madrid,[8] Alberto Álvarez Sánchez-Insúa, fasst sie in drei Entwicklungsphasen: Die erste Phase begann bereits im 19. Jahrhundert mit *La novela ilustrada: publicación periódica económica* (1884), die von dem Schriftsteller Vicente Blasco Ibáñez geleitet wurde und für 15 *céntimos* in jedem Heft einen kurzen Roman veröffentlichte. Die spanischen Liebes- und Abenteuerromane von *La novela ilustrada* waren auf großem Format zweispaltig gedruckt, acht Seiten lang und neben dem farbigen Titelbild auch durch eine zusätzliche ganzseitige Chromolithografie illustriert. [9] Ein weiteres erfolgreiches Beispiel dieser Phase, in der es etliche solcher Roman- und auch Theaterkollektionen gab, war *La novela de ahora*: Nachdem sie anfangs vor allem die großen französischen Feuilletonromanautoren wie Feval und Ponson de Terrail übersetzte, bot sie am Ende auch zunehmend Texte spanischer Romanciers an (Sánchez Álvarez-Insúa 2001: 11).

Die zweite Phase wurde von *El cuento semanal* (1907) angeführt: Zamacois' Publikation prägte eine ganze Generation von Schriftstellern und wurde zum Modell für die nachfolgenden Romanzeitschriften.[10] Die konsequente Entscheidung für bislang unveröffentlichte literarische Texte zeitgenössischer spanischer Autoren trug zu dem großen Wandel bei, der eine neue Nachfrage nach aktueller nationaler Literatur schuf und schließlich auch ein neues Publikum ansprach (Sánchez Álvarez-Insúa 2001: 12). In den darauffolgenden Jahren wurden die Zeitschriften immer populärer, und die preiswerte *La novela corta* (1916) wurde eine der auflagenstärksten Romanzeitschriften in Spanien.[11] Die dritte Phase sieht Álvarez Sánchez-Insúa mit der spanischen *Novela semanal* (1921) und der *Novela de hoy* (1922) eingeläutet, die mit der Politik, Autoren exklusiv unter Vertrag zu nehmen, eine neue Professionalisierungsebene der Romanzeitschriften und des Literaturmarktes einführten (Sánchez Álvarez-Insúa 2001: 13).

La novela ilustrada 1, 2, 1884 (Hemeroteca digital/Biblioteca Nacional de España)

[8] Unter Leitung von Alberto Sánchez Álvarez-Insúa wurde am CSIC am Beispiel der spanischen Zeitschriften die systematischste und ausführlichste Forschungsarbeit geleistet, die es zum Phänomen der Theater- und Romanzeitschriften bislang gibt: In der eigenen Publikationsreihe wurden bis dato 17 Bände veröffentlicht. Auch das Buch von Margarita Pierini zu der argentinischen Zeitschrift *La novela semanal* ist - als einziges nicht spanisches Beispiel - dort erschienen.

[9] *La novela ilustrada* ist in der digitalen Zeitschriftenbibliothek der spanischen Nationalbibliothek vollständig online einzusehen: <http://hemeroteca-digital.bne.es>

[10] Siehe zu diesem Thema Federico Carlos Sáinz de Robles' Buch *La promoción de "El Cuento Semanal": 1907-1925* (1975).

[11] Die ersten Nummern sollen sich 200.000 Mal verkauft haben, mit den unbekannten Autoren, die in späteren Jahren veröffentlicht wurden, soll die Auflage auf 50.000 gesunken sein (Sánchez Álvarez-Insúa 1996: 35). Zum besonderen Erfolg der Zeitschrift im Vergleich zu den anderen vergleiche auch Sáinz de Robles (1975: 62).

Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens. Jahrgang 1907 (Wikimedia Commons)

Romanzeitschriften in Deutschland

Auch in Deutschland gab es bereits seit dem 19. Jahrhundert Romanzeitschriften. Ihr Erscheinen lässt sich nach Andreas Graf (2003)[12] in zwei Phasen teilen: Die erste begann demnach in den 1860er Jahren mit Jankes wöchentlich erscheinender *Roman-Zeitung*, die zwar mit der Zeit ein wenig von ihrem großen Einfluss verlor, aber immerhin bis weit ins 20. Jahrhundert hinein existierte. Auch diese war, wie die ersten spanischen Publikationen, eine Zeitschrift, die sich mit einer zwar im Vergleich zum Buch billigen, aber für die meisten Menschen doch noch recht hochpreisigen Veröffentlichung von Romanen an ein ökonomisch gut situiertes Publikum wandte (Graf 2003: 498), und wie diese erschien sie auch in einer typischen Zeitschriftengröße. In der *Roman-Zeitung* wurden ausschließlich Texte zeitgenössischer deutscher Autoren veröffentlicht: Konnte Janke anfangs noch beliebte Schriftsteller für sich gewinnen, musste er gegen Ende des Jahrhunderts mit weniger bekannten Namen arbeiten. Von 1873-1910 machte nur die *Deutsche Roman-Bibliothek* ihr ernsthaft Konkurrenz (502): die wöchentliche oder zweiwöchentliche Zeitschrift kostete nur halb so viel wie Jankes Publikation. Wie stark sich die *Roman-Zeitung* an einem traditionellen bürgerlichen Zeitschriftenkonzept orientierte und nicht auf das neue große Publikum zuging, lässt sich auch daran ablesen, dass die Publikation noch 1911 fast ausschließlich auf Abonnementkunden setzte und nicht, wie die anderen Romanzeitschriften zu Beginn des 20. Jahrhunderts, stärker auf den Einzelheftverkauf (500).

Eine ganz andere Form der Romanzeitschrift bot Hermann Schönlein mit seiner *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens* (1876): Statt großer Zeitschriftenhefte gab es hier die Romanfortsetzungen in Form von kleinen gebundenen Büchern, die zwar nur monatlich erschienen, aber in sich wie eine Zeitschrift aufgebaut waren. Außer der aktuellen Romanfolge enthielten sie, wie die *Roman-Zeitung*, auch abgeschlossene kurze literarische Texte und Artikel. Diese wurden vor allem über die populären Kolportagehändler vertrieben und boten somit eine „geniale Verbindung der älteren, komplette Werke vertreibenden Kolportage mit dem modernen Zeitschriftenvertrieb" (Graf 2003: 500). Schönleins Modell fand schnell Nachfolger, die zum Teil erfolgreicher wurden als seine eigene Publikation, allerdings hielt sich die *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens* ebenfalls bis weit ins 20. Jahrhundert hinein.

Die zweite Phase der deutschen Romanzeitschriften begann um die Jahrhundertwende mit Wochenschriften wie der sehr erfolgreichen sozialdemokratischen Zeitschrift *In freien Stunden* (1897-1918), die für nur 10 Pfennig pro Heft „Romane und Erzählungen für das arbeitende Volk" bot. Allerdings druckte sie bewusst nur ältere Texte ab, die bereits gemeinfrei waren und keine Lizenzgebühren kosteten (Graf 2003: 504-505). Die meisten dieser neueren, in Einzelheften und preiswert erhältlichen Romanzeitschriften veröffentlichten vorrangig längere Romane in Fortsetzungen. Projekte, wie die spanischen oder argentinischen Romanzeitschriften, in denen dezidiert nur Kurzromane oder Erzählungen abgedruckt wurden, konnten sich in Deutschland nicht langfristig durchsetzen (505): 1897 erschien die Monatsschrift *Kurze Geschichten* vom

[12] Die deutschen Romanzeitschriften sind bis auf Grafs Arbeiten noch kaum wissenschaftlich untersucht worden.

Verlag der Romanwelt, die sich jedoch nur wenige Jahre hielt. Auch *Der kleine Roman*, dessen Hefte ab 1920 mit jeweils einem kurzen Werk zeitgenössischer Schriftsteller (u. a. Heinrich Mann und Bruno Frank) sowie mit Illustrationen von bekannten Künstlern erschienen, und der vor allem auf Einzelhefte im Straßenverkauf setzte, die jeweils 50 Pfennig kosteten, wurde nach nur 52 Nummern eingestellt.

La novela corta, 8, 1916 (IAI)

Multiple Traditionslinien

An den bislang erwähnten Beispielen zeigt sich, dass die Romanzeitschriften, die in Spanien und Deutschland seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auftauchten, verschiedene Publikationsgenres aufgriffen und weiterentwickelten.

Jankes *Roman-Zeitung* (1864) stand eher in der Presse-Tradition, in der Nachfolge der Zeitschriften, in denen kurze und lange literarische Texte abgedruckt wurden. Die Namensgebung verwies zudem auf das zu jener Zeit wichtigste und preiswerteste Medium für den Abdruck von Fortsetzungsromanen, die Zeitung, und betonte die eigene Zuordnung zur Presse. Das traditionelle Vertriebsmodell der bürgerlichen Zeitschriften, zu denen die *Roman-Zeitung* zu zählen ist, war das Abonnement bzw. die Auslieferung per Post.

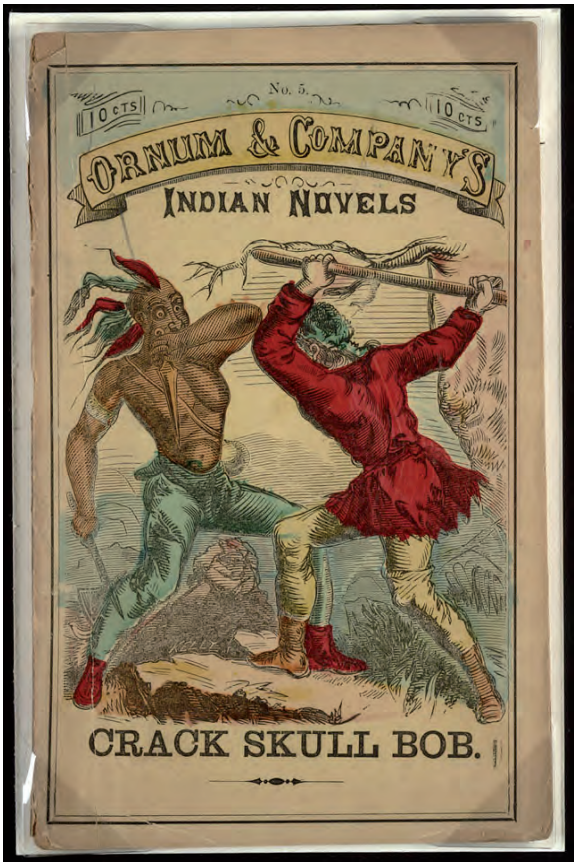
Schönleins Modell (1876) dagegen war eine Erweiterung des Modells der‚billigen Bibliotheken' oder *Collectionen,* der relativ preiswerten kleinformatigen Buchreihen, welche seit Mitte des 19. Jahrhunderts aufkamen und versuchten, ein Lesepublikum zu erreichen, das über bescheidenere Einkommen verfügte. Schönlein verband diesen Ansatz, d. h. die gebundenen kleinen Bücher mit der inhaltlichen Gestaltung einer Zeitschrift und dem volksnahen Kolportagehandel, der seine Publikationen regelmäßig an der Haustür anbot und dabei auch kleinere Ortschaften abdeckte.

In Spanien führten *La novela ilustrada* von Blasco Ibáñez (1884) und *El cuento semanal* (1907) die Presse-Tradition der Magazine fort, in denen neben literarischen und unterhaltenden Texten auch Illustrationen eine wichtige Rolle spielten. Bei den visuell ansprechenden Magazinen wurde neben dem Abonnement auch der Straßenverkauf recht früh ein wichtiger Verkaufsweg.

Erst um und nach der Jahrhundertwende lassen sich Beispiele für Romanzeitschriften finden, die sich dezidiert an ein großes Publikum wandten: Die sozialdemokratische *In freien Stunden* (1898) veröffentlichte jedoch noch vor allem längere, bereits bekannte Romane von älteren Autoren in Fortsetzungen. *La novela corta* (1916) in Madrid, *La novela semanal* (1917) in Buenos Aires oder *Der Kleine Roman* (1920) in Berlin setzten dagegen mit einer abgeschlossenen kurzen Erzählung zeitgenössischer lokaler Autoren pro Heft, einem möglichst billigen Preis und dem Straßenverkauf von Einzelheften zum Teil auf Strategien, wie sie bereits aus der populären Tradition der Heftromanserien bekannt waren.

Heftchenpublikationen

Bis heute wird die wahrhaft populäre Presse wie auch die populäre Literaturproduktion häufig ausgeblendet: Für das 19. Jahrhundert haben sich große Lücke gebildet, da viele dieser Materialien aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit die Zeit nicht überstanden haben und häufig auch von Institutionen nicht gesammelt oder registriert wurden. Anne-Marie Thiesse (1985) weist darauf hin, wie getrennt auch im Buchbereich die populäre Produktion von der ‚normalen' Produktion gewesen sei, und dass man tatsächlich von zwei getrennten Kreisläufen sprechen könne, die gelegentlich Anknüpfungspunkte und Überschneidungen aufwiesen. Zur populären Tradition, die mit den deutschen ‚Volksbüchern' und der französischen *bibliothèque bleue* bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht (in England gab es die *chapbooks*), gehören auch die verschiedenen Formen der wöchentlich erscheinenden Heftromane, die sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in jeweiligen lokalen Ausprägungen finden lassen: von den ‚Jugendbibliotheken' und den ‚Groschenromanen' in Deutschland[13] über die englischen *penny dreadfuls* und *boys' weeklies* bis hin zu den amerikanischen *dime novels* und den sich daraus entwickelnden *pulp magazines*. Bei vielen dieser Heftserien spielt der niedrige Preis sogar eine Rolle in der Namensgebung: Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren das meistens 10 *cents*,[14] also ein *dime* in den USA und ein Groschen in Deutschland.



Crack Skull Bob. Indian Novels, 5. New York: Orum & Company,1872 (Rare Book & Special Collections Division, Library of Congress)

Die Hefte und Büchlein der ‚Eisenbahnliteratur', die in Europa mit der Einführung des neuen Transportmittels in Mode kamen, boten in sich abgeschlossene erzählende Texte und gelten als Vorläufer des Taschenbuchs: Erstmals wurden Bücher absichtlich für den schnellen, bequemen Konsum und nicht für eine längere Haltbarkeit produziert (Haug 2003: 595-599). Ebenso wie die argentinischen Romanzeitschriften, die sich in den 1920er Jahren als die ideale Lektüre auf dem Arbeitsweg in der Straßenbahn präsentierten, warb die ‚Eisenbahnliteratur' des 19. Jahrhunderts – damals noch vor allem an Besserverdienende auf Reisen und weniger an die kleinen Angestellten gerichtet – damit, der beste Zeitvertreib in diesem modernen Verkehrsmittel zu sein.

Auch in Spanien gab es gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine ausgeprägte Tradition von Heftchenliteratur. Allerdings wurde dort vor allem die Tradition langer Fortsetzungsromane weitergeführt und eher selten, wie bei den amerikanischen *dime novels* üblich, abgeschlossene Episoden erzählt (Eguidazu 2008: 85-86). In Argentinien überschwemmten viele dieser billigen Publikationen aus Europa den Markt, allerdings existierte mit den landesweit in Massen verkauften Heftchen der *gauchesca* und romantischer Geschichten auch eine ausgeprägte eigene populäre Produktion, die überwiegend in Versform verfasst war (Rivera 1998: 36-37).[15]

Dramatische Texte erschienen bereits sehr früh als einzelne, kleinformatige, preiswerte Hefte, in denen jeweils ein Stück abgedruckt war. Diese dienten sowohl als Vorlage für professionelle Theaterleute und für Amateurgruppen[16] und – wie ihre massive Verbreitung zeigt – auch einfach der Lektüre. In England sind solche Theaterhefte seit den 1820er und 1830er Jahren belegt (Eliot/Nash 2009: 429-432), für Argentinien liegen Beispiele seit den 1890er Jahren vor.

[13] Siehe zu diesem in Deutschland wenig erforschten Bereich das dreibändige Werk von Heinz J. Galle (2006).

[14] Obwohl nicht der Preis, sondern der Publikationsrhythmus den Namen der *novelas semanales* prägte, stehen auch die Romanzeitschriften in Buenos Aires mit ihrem konstanten Einheitspreis von 10 *centavos* in dieser Tradition.

[15] Siehe zur frühen argentinischen Populärliteratur auch Adolfo Prietos Buch *El discurso criollista* (2006).

[16] Siehe zur Nutzung der argentinischen Theaterzeitschriften in diesem Sinne Mazziotti (1985: 79).

Kurzromane und Erzählungen in der Presse

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden dank der Erfindung des Feuilletonromans in Paris 1836 die periodischen Medien zu einflussreichen Erstpublikationsmedien für Literatur: Der sich weltweit etablierende Abdruck von Romanfortsetzungen in Zeitungen und Zeitschriften trug zu ihrer massiven Verbreitung und zu einer erhöhten Romanproduktion bei. Doch auch die kurzen literarischen Formen erlebten im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch die Nachfrage der Presse nach den beim Publikum beliebten fiktionalen Texten einen großen Aufschwung, wie sich an der Geschichte der *Short Story* in den Vereinigten Staaten oder der Entwicklung der Kriminalgeschichten weltweit zeigt. Auch in Argentinien war es üblich, neben Fortsetzungsromanen kurze Erzählungen in Zeitungen und Zeitschriften zu veröffentlichen; heute noch sehr bekannt sind etwa Horacio Quirogas Kurzgeschichten, die unter anderem in *Caras y caretas* erschienen. Die Pressemedien waren nicht nur eine erste Verdienstquelle in einem noch kaum existenten Literaturmarkt, der neue Journalismus und die neue Literatur waren auf vielfältige Weise miteinander verbunden (Sarlo 1999: 21). Jorge Rivera ist der Überzeugung, dass es vor allem die Veröffentlichung in der Presse gewesen sei, die Quiroga dazu gebracht habe, seine Kurzgeschichten kondensierter, handlungsreicher und pointierter zu erzählen und ihn letztendlich zu einem Meister des Genres gemacht habe (Rivera 1998: 46). Und in seiner Studie über frühe argentinische Kriminalliteratur beobachtet Román Setton in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine enge Verbindung zwischen den Nachrichten und den journalistischen Texten der Pressemedien einerseits und den Inhalten und Formen der Erzählungen, die dort abgedruckt wurden, andererseits (Setton 2012: 71). Die kurze literarische Form konnte in Argentinien dank der Publikationsplattform, die Zeitungen und Zeitschriften ihr boten, bereits auf eine eigene kleine Tradition zurückblicken, als das Konzept der spanischen Romanzeitschriften mit Texten argentinischer Autoren den Markt eroberte.

Caras y caretas, 967, 1917. (Hemeroteca digital/Biblioteca Nacional de España)

Der Konsolidierungsmoment eines nationalen Literaturmarktes

Obwohl die ‚Inspiration' durch die spanischen Modelle nicht von der Hand zu weisen ist, erklärt sie doch nicht den großen Boom, den die Theater- und Romanzeitschriften in Argentinien erlebten. Die Gründe dafür sind vielmehr im Entwicklungsstand des lokalen Buchmarktes zu suchen: Obwohl der argentinische Pressemarkt seit den 1880er Jahren einen so großen Entwicklungsschub erlebt hatte, dass sich die Zeitschriften, Magazine und Zeitungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchaus mit denen industrialisierter Nationen vergleichen ließen (Rivera 1998: 25-27), steckte der nationale Buchmarkt noch in seinen Anfängen (Pastormerlo 2009). Bis in die 1920er Jahre hinein war es allgemein üblich, dass literarische Autoren in Argentinien ihre Bücher selbst finanzierten und die Druckereien bzw. ‚Verleger' eine Provision der verkauften Exemplare erhielten statt das finanzielle Risiko für die Herstellung zu tragen (Rivera 1998: 34). Sehr häufig wurden argentinische Bücher gar in Europa gedruckt, weil dort auf-

La novela cómica porteña, 12, 1918
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

grund des weiter entwickelten Verlagswesens die neuesten Technologien und Materialien zur Verfügung standen, und die Bücher so in besserer Qualität und zu besseren Preisen hergestellt wurden (Delgado/Espósito 2009: 59). Diese Situation führte dazu, dass sich die lokale Buchherstellung nur sehr langsam entwickelte, und vor Ort gedruckte Bücher lange Zeit minderwertig oder teuer oder beides zugleich waren.[17]

Mit ihrem speziellen Format zwischen Zeitschrift und Buch ermöglichten die Theater- und Romanzeitschriften einem Lesepublikum den Zugang zu literarischen Texten (und das Anlegen einer eigenen kleinen Bibliothek), das weder das ökonomische Kapital noch das kulturelle Selbstbewusstsein besaß, um sich mit den zu jener Zeit noch sehr teuren ‚richtigen' Büchern aus den an eine Kulturelite gerichteten Buchhandlungen einzudecken. Für die Schriftsteller wiederum öffnete sich ein Markt, der ständig neue Texte nachfragte und auch in der Lage war, die Autoren dafür zu bezahlen. Nicht zuletzt half der Boom den argentinischen Druckereien dabei, durch die massenhaften Auflagen und den Aufbau eines großen zukünftigen Kundenstamms für literarische Texte, den lokalen Verlags- und Herstellungsmarkt für preiswerte Bücher zu erweitern und zu professionalisieren (Merbilháa 2006: 29).

Kollektivität, Kreativität und Professionalisierung

Wie überall auf der Welt waren es in Argentinien die periodischen Publikationsmedien, die auf die neue Leserschaft zugingen, und dank ihrer dadurch rasant steigenden Absatzzahlen dann auch rasch Verdienstmöglichkeiten für Schriftsteller boten. Die Fluktuation der Autoren zwischen Journalismus und Literatur nahm mit Beginn des 20. Jahrhunderts deutlich zu, zudem boten die aufblühende Theaterindustrie und die Tangoszene weitere Möglichkeiten, um mit dem Schreiben Geld zu verdienen. Viele Autoren produzierten für mindestens zwei dieser Bereiche, probierten verschiedene Genres aus, pflegten über Freunde und Verwandte einen engen Austausch mit den anderen Bereichen und waren häufig an der Gründung von Zeitschriften oder Zeitungen beteiligt.[18] Auch die erste wirklich populäre argentinische Tageszeitung, *Crítica*, die 1917 gegründet wurde und in Argentinien nie gesehene Auflagenzahlen erreichte, arbeitete eng mit Schriftstellern zusammen.[19]

Das kollektive Miteinander im Presse- und Kulturbereich, eine heterogene Mischung aus Mitgliedern der traditionellen Bildungselite und aufsteigenden neuen Akteuren aus anderen sozialen Schichten im intellektuellen Feld (Sarlo/Altamirano 1983), die Einführung neuer Publikationsformen, der Überschwang an Kreativität, die zentrale Rolle von Illustration und Karikatur, das Beschreiben einer neuen Großstadtrealität und die fliegenden Wechsel zwischen Textsorten und Medienarten sind charakteristisch für den Moment der Etablierung eines nationalen modernen Literaturmarktes. Das Buenos Aires der 1910er und 1920er Jahre ähnelt in dieser Hinsicht verblüffend dem Paris und London der 1830er und 1840er Jahre. In Paris hatte der *Charivari* kreative Köpfe wie Balzac und Dumas zusammengebracht, in London wurden die Dinner der Zeitschrift *Punch* legendär, in Buenos Aires versammelte sich die urbane Bohème in

[17] Noch zu Beginn der 1930er Jahren beschwerte sich Roberto Arlt in seiner Kolumne *Aguafuertes porteñas* über den hohen Buchpreis in Argentinien und interviewte dazu den Verleger Antonio Zamora, der in seinem Verlag Claridad nicht nur verschiedene Wochenzeitschriften und Kollektionen herausgab, sondern als einer der ersten auch massenhaft billige Bücher produzieren ließ („Hacen falta libros baratos" am 26. Juni 1931 in der Zeitung *El mundo*).

[18] Für einen lebhaften Einblick in das Schriftsteller- und Journalistenleben jener Zeit siehe z.B. *Conversaciones con Raúl González Tuñón* von Horacio Salas (1975) oder *La inolvidable bohemia porteña* von José Antonio Saldías (1968).

[19] Zur Geschichte von *Crítica* in den 1920er Jahren siehe Sylvia Saíttas hervorragendes Buch *Regueros de tinta* (1998).

Cafés, schrieb für *Caras y caretas,* traf sich im Theater und bei *Crítica*. Es waren historische Momente, in denen sich angesichts des Potentials des wachsenden Marktes erstmals die Möglichkeit eröffnete, nur vom Schreiben zu leben, was auch dazu führte, dass sich die Autoren in Berufsverbänden engagierten bzw. welche gründeten, wenn noch keine bestanden.

Die Konsolidierungsjahre des argentinischen Buchmarktes waren, so wie achtzig Jahre zuvor in den ersten modernen Buchmärkten in Frankreich und England, von der engen Verbindung zwischen Literatur und periodischen Medien geprägt, wie sie sich in den 1920er Jahren in Argentinien am Kiosk zeigte; von urbaner Expansion, technischem Fortschritt und einem erweiterten Lesepublikum, wie es in Buenos Aires die kleinen Angestellten auf dem Weg zur Arbeit in der elektrischen Straßenbahn symbolisierten; und von sinkenden Preisen für Printpublikationen, wie es nur die Massenproduktion der populären Literatur und der Einsatz von billigem Papier möglich machte. Kiosk, Straßenbahn und billiges Papier waren Schlüsselelemente für den Boom der argentinischen Theater- und Romanzeitschriften, der maßgeblich zur Etablierung des nationalen Literaturmarktes beitrug.

Kiosco de diarios en la estación Castro Barros de la línea A de subtes en Buenos Aires, Argentina (2008) (© Cristian O. Aron, Wikimedia Commons)

Literaturverzeichnis

Altamirano, Carlos/Sarlo, Beatriz (1983): „La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". In: Dies.: *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, S. 69-105.

Delgado, Verónica/Espósito, Fabio (2006): „1920-1937. La emergencia del editor moderno". In: Diego, José Luis de (Hg.): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, S. 59-89.

Eguidazu, Fernando (2008): *Del folletín al bolsilibro: 50 años de novela popular en España (1900-1950)*. Guadalajara: Silente.

Eliot, Simon/Nash, Andrew (2009): „Mass markets: literature". In: McKitterick, David (Hg.): *The Cambridge History of the Book in Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 416-442.

Eujanian, Alejandro (1999): *Historia de las revistas argentinas 1900-1950: la conquista del público.* Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.

Galle, Heinz J. (2006): *Volksbücher und Heftromane.* Überarbeitete Neuauflage. 3 Bände. Lüneburg: Dieter von Reeken.

Graf, Andreas/Pellatz, Susanne (2003): „Familien- und Unterhaltungszeitschriften". In: Jäger, Georg (Hg.): *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Im Auftrag des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels hrsg. von der Historischen Kommission. Band 1: *Das Kaiserreich 1871-1918, Teil 2*. Frankfurt am Main: MVB, S. 409-522.

Haug, Christine (2003): „Der Bahnhofs- und Verkehrsbuchhandel." In: Jäger, Georg (Hg.): *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Im Auftrag des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels hrsg. von der Historischen Kommission. Band 1: *Das Kaiserreich 1871-1918, Teil 2*. Frankfurt am Main: MVB, S. 594-620.

Luchía Puig, Luis (1918). „A los lectores". In: *La novela del día*, Buenos Aires, 1, o. S.

Mazziotti, Nora (1985): „El auge de las revistas teatrales argentinas 1910-1934". In: *Cuadernos hispanoamericanos*, 142, 425, S. 73-88.

Merbilháa, Margarita (2006): „1900-1919. La época de organización del espacio editorial". In: Diego, José Luis de (Hg.): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, S. 29-58.

Mogin-Martin, Roselyne (2000): *La Novela Corta*. Madrid: CSIC.

Pastormerlo, Sergio (2006): „1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial". In: Diego, José Luis de (Hg.): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, S. 1-28.

Pierini, Margarita (2002): „Alcaloides de papel. Una encuesta sobre la ´literatura barata´". In: *Revista de Literaturas Populares*, II, 2, S. 43-63.

Pierini, Margarita (Hg.) (2004): *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Pierini, Margarita (2009): „La Novela Semanal: un capítulo imprescindible en la historia de la literatura argentina". In: dies. (Hg.): *Doce cuentos para leer en el tranvía: una antología de* La Novela Semanal. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, S. 9-30.

Prieto, Adolfo (2006): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Rivera, Jorge B. (1998): *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.

Romero, Luis Alberto (1995): „Una empresa cultural: los libros baratos". In: Gutiérrez, Leandro H./Romero, Luis Alberto (Hg.): *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, S. 45-67.

Salas, Horacio (1975): *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: La Bastilla.

Saldías, José Antonio (1968): *La inolvidable bohemia porteña: radiografía ciudadana del primer cuarto de siglo*. Buenos Aires: Freeland.

Sainz de Robles, Federico Carlos (1975): *La promoción de "El Cuento Semanal" 1907-1925. (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española).* Madrid: Espasa-Calpe.

Saítta, Sylvia (1998): *Regueros de tinta: el diario „Crítica" en la década de 1920*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (1996): *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. Madrid: Asociación de Libreros de Viejo.

Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (2001): „Prólogo". In: Correa Ramón, Amelina: *El libro popular*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, S. 11-14.

Sarlo, Beatriz (1999): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Sarlo, Beatriz (2001): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Norma.

Setton, Román (2012): *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Thiesse, Anne-Marie(1985) : „Le roman populaire". In: Chartier, Roger/Martin, Henri-Jean (Hg.): *Histoire de l'édition. Tome III: Le temps des éditeurs: du Romantisme à la Belle Époque*. Paris: Promodis, S. 455-469.

Zamacois, Eduardo (2011): *Un hombre que se va... [Memorias]*. Sevilla: Biblioteca del Exilio.

Theater- und Romanzeitschriften

El cuento ilustrado. Buenos Aires, 1918-1919.

La novela del día. Buenos Aires, 1918-1924.

La novela universitaria. Buenos Aires, 1921-1922.

El teatro. Revista semanal ilustrada. Buenos Aires, 1909.

Immigrantentheater und Theaterzeitschriften in Argentinien 1890-1920

Thomas Bremer

Ein Beispiel: *De paseo en Buenos Aires* (1889)

Im Oktober 1889 wird im Teatro San Martín in Buenos Aires ein Theaterstück aufgeführt, das einen unmittelbaren Bezug zur lebensweltlichen Erfahrung seiner Zuschauer hat, es heißt nämlich *De paseo en Buenos Aires*. Dabei handelt es sich um eine Art von musikalischer Revue (der Autor, Justo López de Gomara, nennt es „bosquejo local") in zehn Bildern mit der Musik einer ‚*señorita*' namens Isabel Orejón. Das Stück hat Erfolg: Ein halbes Jahr später wechselt es die Aufführungsstätte und wird ab April 1890 mit einer veränderten musikalischen Begleitung, dieses Mal von Avelino Aguirre, im Teatro Onrubia gegeben; beide Aufführungsserien sind durch Textdrucke dokumentiert.[1] Was bei der Lektüre sofort auffällt (und sicher auch im Theater für entsprechende Irritation gesorgt hat), ist der Beginn des Stücks. Auf die Bühne tritt nämlich mit ernster Miene der Impresario und teilt dem versammelten Publikum mit, das geplante Stück müsse, „por orden superior", leider ausfallen und durch ein anderes ersetzt werden, woraufhin ein Zuschauer im Publikum aufspringt und „desde una butaca" ruft: „Eso es una burla, un abuso contra el que protesto", bis er am Ende der kurzen Auseinandersetzung von einem Polizisten abgeführt wird: „Usted protesta y el comisario le cobrará los ocho nasales del protesto" (López de Gomara 1890: o. S.).

Was sich hier als Äußerung des Zuschauerunmuts abspielt, ist in Wahrheit allerdings abgesprochen und bereits Bestandteil der Aufführung; als ‚Vorspiel auf dem Theater' („Introducción") ist dieser Auftritt als erste Szene in den Text des Stückes integriert. Diese Tatsache hat eine überraschende, aber klar erkennbare Funktion: López de Gomaras „bosquejo" ist nämlich das erste Theaterstück, das Aspekte der sozialen Problematik Argentiniens um 1890 als Panorama „in drei Akten und zehn Bildern" auf die Bühne bringt, und das, weil diese Tatsache so ungewöhnlich ist, sich mit Hilfe der simulierten Auseinandersetzung zwischen Theaterdirektor, Zuschauer und Polizist selbst legitimieren muss als ein Stück, das ‚eigentlich' keines ist, sondern das gewissermaßen nur als Lückenbüßer dient für ein ‚echtes' Theaterstück, oder anders gesagt: Eine musikalische Revue, die das soziale Leben der Stadt vor den in ihr lebenden Zuschauern entfaltet, die sich also sozusagen selbst zuschauen, das kann kein ‚richtiges' Theater sein und muss erklärt werden. Unter den zehn Bildern, die der Autor als charakteristisch für das Leben in Buenos Aires um 1890 auswählt, gibt es auch eines (Nummer 5), das ausdrücklich die Einwanderung problematisiert und mit „El asilo de inmigrantes" überschrieben ist. Die Einwanderer verschiedener Länder, „que llevarán los trajes peculiares de las diversas nacionalidades", besingen den Erfolg ihrer schweren Arbeit:

> Humildes y honrados,
> con nuestro sudor
> sería fecunda
> la tierra peor. (López de Gomara 1890: o. S.)

[1] Vgl. Justo López de Gomara (1889): *De paseo en Buenos Aires*. Bosquejo local en 2 actos y 10 cuadros, escrito en verso por Justo S. López de Gomara. Música de la Señorita Isabel Orejón, Buenos Aires: Tribuna Nacional, ein Exemplar befindet sich in der Fundación March, Madrid; das Exemplar der Staatsbibliothek Berlin ist ein Kriegsverlust. Ein Druck der zweiten Aufführungsserie mit der Musik von Avelino Aguirre erfolgte ein Jahr später mit dem Vermerk „Estrenado el 28 de abril de 1890 en el Teatro Onrubia, por la Compañía de Lola Millanes Arcos, Empresa Varela-Jordán", Buenos Aires: Imprenta de El Correo Español 1890 (ein Exemplar u. a. in der Biblioteca Nacional, Madrid; in der Folge zitiert nach dem Exemplar in der Bibliothek der argentinischen Urheberrechtsorganisation Argentores, Buenos Aires). Von diesem zweiten Druck existiert ein daktilografischer Nachdruck für didaktische Zwecke (mit Vers-, aber ohne Seitenangaben der Vorlage) in der Reihe *Documentos para la Historia del Teatro Nacional (Textos y Crítica)* (Bd. 3, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras 1963), der im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin vorhanden ist.

Und wie stets innerhalb des Stückes geht auch diese Szene mit Musik über in die Diskussion mehrerer, stereotyp und/oder allegorisch angelegter Personen, hier in eine zwischen Diego, dem jungen Einwanderer, und einer Person namens „Don País". Gemeinsam ist ihnen das Lob der Arbeit; hier wird es jedoch kennzeichnenderweise gegen eine hinzutretende dritte Person gewendet, nämlich den „Conde". Der Adlige versucht, die Rechte seiner Geburt – aber im neu zu schaffenden Land Argentinien vergeblich – geltend zu machen, bis ihm „Don País" deutlich erklärt, die Gesetze der alten europäischen Gesellschaft seien hier nicht mehr gültig:

> No hay nobleza en la cuna,
> En el nombre, en la fortuna,
> Sino en las buenas acciones. (López de Gomara 1890: o. S.)

Und das ganze Stück endet mit einer Schlussapotheose, in der die drei entscheidenden Kriterien der neuen Gesellschaft – die Arbeit, der Erfolg und die Nation – noch einmal zusammengefasst überhöht werden:

> El telón del fondo representa solamente un nimbo de luz, entre cuyos rayos superiores se lee la palabra‚Trabajo'. Junto a este telón formando una pirámide en escaladas graderías, las colonias extranjeras con sus banderas, trabajadores con sus instrumentos, las industrias, las provincias y en la cúspide la Republica con el pabellón, celeste y blanco. Este grupo debe ser arreglado con las más esmerada estética é iluminado espléndidamente. (Música.) *Gran final sobre motivos del Himno Nacional.* (López de Gomara 1890: o. S.)

Ein neues Publikum

Dieser Text ist in mehrfacher Hinsicht symptomatisch für das Theater im Argentinien der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

Das gilt zunächst für die Einwanderungsproblematik, die hier thematisiert wird. Seit den 1840er Jahren gab es eine breite Diskussion, wie man das relativ unbesiedelte Land durch ein verstärktes Werben um neue Siedler wirtschaftlich voranbringen könnte. Domingo Fausto Sarmiento, Schriftsteller und Politiker und von 1868 bis 1874 Präsident Argentiniens, hatte das berühmte Wort vom Gegensatz zwischen *civilización* und *barbarie* geprägt, wobei das Zivilisationselement durch (vor allem nordeuropäische) Einwanderer gestärkt werden sollte. Die von ihm veranlasste Volkszählung von 1869 hatte nur eine Bevölkerungszahl von 1,83 Millionen Menschen für das riesige Land ergeben. Das änderte sich, vor allem nach 1870, schnell; 3,4 Millionen Einwanderer (allerdings vor allem aus Süd-, nicht aus Nordeuropa, aus den armen Gegenden Spaniens und Italiens) kamen zwischen 1881 und 1935 neu ins Land. Noch 1914 waren 30 % der argentinischen Bevölkerung außerhalb des Landes geboren und weitere 30 % Kinder von Einwanderern der ersten und zweiten Generation. Buenos Aires wuchs von 230.000 Einwohnern im Jahr 1869 innerhalb von 25 Jahren auf mehr als das Dreifache (1895: 783.000) und bis 1914 auf fast das Zehnfache (2.035.000) bei einem konstanten Einwandereranteil um 50 % (Sánchez Albornoz 1977: 168-182). Die abhängig Beschäftigten, im Wesentlichen ungelernte oder wenig spezialisierte Arbeiter, etwa im Hafen, bestanden zwischen 1870 und 1914 zu 80 % aus Einwanderern; analysiert man die männliche Bevölkerung über 20 Jahre, so kamen auf jeden in Buenos Aires Geborenen sta-

tistisch etwas mehr als drei Eingewanderte (Scobie 1977: 269-278).

Auch der Autor unseres Stückes, Justo Sanjurjo López de Gomara (1859-1923), war übrigens als Einwanderer nach Argentinien gekommen, wo er vor allem als Journalist arbeitete; geboren war er in Madrid, und sein Leben – wie das vieler Einwanderer – „podía pasar por el guión de una novela, de costumbre, policiaca o histórica" (Gismera Velasco 2011), wie sein jüngster Biograf vermerkt[2] – nicht nur, weil er gegen Ende seines Lebens einer der Gewinner des *gordo* der Madrider Weihnachtslotterie war, sondern auch, weil er als überzeugter Anti-Monarchist und Sozialist Spanien verlassen hatte und in unzähligen Schicksalsfügungen in Argentinien außer zum Theaterautor zu einem der erfolgreichsten Unternehmer im Zeitungs- und Bankensektor wurde.

Die massive Einwanderung hatte aber auch Folgen auf das kulturelle Gefüge Argentiniens und dabei vor allem auf das Theater, wie unser Beispiel dokumentiert. Im Argentinien der Jahrhundertwende ergibt sich nämlich das – zumindest in diesem Ausmaß in Lateinamerika einzigartige – Phänomen, dass die Einwanderer ihr eigenes Theater als eine frühe Form der populären Massenunterhaltung selbst ‚erschaffen'. Diese frühen Formen des Populärtheaters entwickeln sich aus zunächst pantomimisch angelegten, dann mit Text versehenen Nummern innerhalb des traditionellen Programms im Zirkus. Stücke, die zunächst noch mit szenischen Elementen versehen sind und dem Zirkus und Variété nahestehen – akrobatische Nummern, Messerwerfen, Pferdereiten, dann auch Gesang und Gitarreneinlagen, wie sie bei López de Gomara noch bei den Musikbeiträgen und den Tanzvorführungen der ‚Einwanderer' zu beobachten sind – entwickeln sich (anfangs nicht zuletzt unter dem Einfluss einer Artisten- und Schauspielerfamilie, der Podestá) relativ schnell in Richtung ‚klassischer' Theaterstücke, deren zunehmender Wortanteil die artistischen Elemente verdrängt. Was wir hier beobachten können, ist gewissermaßen ein Funktionsübergang innerhalb der Populärgattungen: Eine bereits existierende Form der Unterhaltung wird im Zeichen erheblicher sozialer Umbrüche ‚übernommen' und für einen neuen kulturellen Zweck in Dienst gestellt. Innerhalb von etwa zehn Jahren wird so der ‚klassische' Zirkus (ohne Theater) in Richtung eines bereits früh als nationalspezifisch verstandenen *circo criollo* verwandelt, dessen eingefügte szenische Elemente sich in Richtung (nationales) Sprechtheater mit spezifischen Inhalten entwickelt (Golluscio de Montoya 1984).[3] Die Compañía Podestá löst sich folgerichtig dann auch bald aus dem Zirkusrahmen, übernimmt eine feste Spielstätte (das Teatro Apolo) und gibt im Jahr 1901 insgesamt 1016 und ein Jahr später 969 Vorstellungen, also etwa zwei bis drei pro Tag.[4] Das wiederum zeigt die Tendenz zu einer nicht mehr ‚abendfüllenden' Theateraufführung, wie sie der traditionellen Erfahrung des Bürgertums entspricht, sondern zu einem – zeitlich eher begrenzten – Ereignis populärer Unterhaltung, das entsprechend weniger kostet und zu ungleich höheren Besucherzahlen führt. Eintrittskarten lassen sich für eine einzige Vorstellung (von etwa einer Stunde Dauer) oder auch für mehrere aufeinanderfolgende Stücke kaufen. Im Juli 1889 bot das früheste dieser *teatros por secciones*, das Teatro Pasatiempo in der Innenstadt von Buenos Aires, folgendes Programm: um 9 Uhr abends *Nina Pancha*, um 10 Uhr *El lucero del Alba*, um 11 Uhr *Coro de señoritas*, wobei der Eintritt 50 *centavos* pro Stück und *per capita* kostete. Der Erfolg war enorm; in der Spitzenzeit seines Erfolges besuchten das Pasatiempo 50.000 Zuschauer in nur einem Monat.

Es ist dieser Zusammenhang, innerhalb dessen das Vorwort zu *De paseo en Buenos Aires* seinen Sinn erhält: Wenn nämlich López de Gomara ausdrück-

[2] Vgl. an zeitgenössischen Darstellungen Villegas (o. J.), ein Ex. in der Biblioteca Nacional, Madrid.

[3] Vgl. zum größeren Kontext u.a. Lafforgue (1980), Ordaz (1999), Seibel (2002) und vor allem Pellettieri (2002). Einen Überblick über die Theaterentwicklung nach Provinzen (hier nicht berücksichtigt) gibt erstmals im größeren Zusammenhang Pellettieri (2005/2007).

[4] Einen lebendigen Einblick in die Situation der Zeit geben die Erinnerungen von José („Pepe") J. Podestá (2003). Auch wenn die neuere Forschung einzelne Angaben Podestás als sehr großzügig zurechtgerückt hat, gibt die dort abgedruckte „Estadística para la Historia" (S. 117-125) aber immerhin eine Größenordnung der Anzahl der gespielten Stücke, der Anzahl ihrer Aufführungen und ihres ökonomischen Erfolges (Jahre 1901-1903).

lich von der Existenz eines ‚anderen' und neuen Publikums spricht, mit dem er sich identifiziert, wenn er vom „Spiegel unserer Gebräuche" spricht, und dessen um 1890 bereits massives Vorhandensein sich in der Bemerkung zeigt, der Erfolg des Stückes sei so groß gewesen, dass das Theater leicht die dreifache Anzahl an Zuschauern hätte aufnehmen können und dass die abgewiesenen Zuschauer mehrfach protestierend die Straßen vor dem Theater blockiert hätten.

Die Theaterzeitschriften

Dieses ‚neue Publikum' führt aber auch zu einer neuen Publikationsform, nämlich den Theaterzeitschriften, die Stücktexte zum späteren Nachlesen drucken. Schon López de Gomaras Text war im Umkreis zweier Zeitungen erschienen, nämlich zunächst der *Tribuna nacional*, ein Jahr später dem *Correo español*, und andere Texte der Zeit tun es ihm gleich – sei es, weil dort die Druckmöglichkeiten besonders günstig waren, sei es, weil sie zusammen mit einer Zeitung am Kiosk verkauft wurden. Insgesamt finden sich früh sehr viele Flugblätter, Einblattdrucke und Broschüren (und zwar nicht nur in spanischer, sondern auch in italienischer Sprache), die relevante Informationen für das Alltagsleben der frisch Eingewanderten aufbereiten (neue Gesetze, politische Informationen, Hinweise auf kulturelle Ereignisse), nicht zuletzt auch solche aus dem weiteren Umkreis anarchistischer Bewegungen (Golluscio de Montoya 1996). Es finden sich aber auch Sammlungen populärer Lieder und Reime, die angesichts des häufig völligen oder partiellen Analphabetentums der Neuangekommenen kulturelle Traditionen der Oralität aufnehmen und in verschriftlichter Form verbreiten. In ihrem Band *Cancionero rioplatense (1880-1925)* aus der Reihe Biblioteca Ayacucho, die sich vornimmt, für die kulturelle Entwicklung Lateinamerikas zentrale Werke zu drucken, haben Walter Guido und Clara Rey de Guido 1989 erstmals solche Gedichttexte (u. a. aufgeteilt nach Kriterien wie „sentimentales", „histórico-patriotas", „socio-políticas", „libertarias" oder „de actualidad") in einer Textanthologie versammelt und damit übrigens erstmals auf die einschlägigen Bestände des Ibero-Amerikanischen Instituts zurückgegriffen. Was Ernesto Quesada, der Jurist und Schriftsteller, auf dessen Bibliotheksschenkung die Gründung des Ibero-Amerikanischen Instituts zurückgeht, 1902 höchst abfällig kommentiert und dabei Kriminalität, Immigrantentheater und die frühen Massendrucke in eins setzt, bezeugt noch in der Kritik deren großen kulturellen Einfluss auf die Zeitgenossen:

> Desgraciadamente, los tales folletines, halagando todas las bajas pasiones de las masas incultas, adquirieron una popularidad colosal: edicones económicas á precios ínfimos los pusieron en manos hasta de los más menestrosos. Todos los que viven en pugna con la sociedad, desde el ladrón hasta el desterrado de la fortuna; desde el bandido hasta el atorrante; desde el que odia el oropel de los ricos, convencido de que jamás podrá alcanzar á gozar de él, hasta el que lucha descorazonado con la miseria y odia instintivamente á los que tienen medios de fortuna; todos los fermentos malsanos de la sociedad experimentaron verdadera fruición al leer las hazañas de esos *matreros* – verdaderos *outlaws*, enemigos del orden social – que acuchillaban policías... El bajo teatro criollo, de circo, se apoderó de esa materia prima, y los dramones de marras comenzaron á alternar con las payasadas, hasta convertirse en un género de una popularidad asombrosa. (Quesada 1902: 35-36)

Und es finden sich nunmehr, wie gesagt, neben Einzeldrucken von Stücktexten zunehmend Heftchenreihen mit einem Zeitschriften-Obertitel und (mehr oder minder) kontinuierlicher Erscheinungsweise, deren Produkte mit geringem Umfang (zumeist 16 oder 24 Seiten, überwiegend ohne Seitenzählung), in Oktavformat oder kleiner und auf zumeist sehr schlechtem Papier und in billiger Aufmachung erscheinen, und die erkennbar auf schnellen Konsum und nicht auf längere Aufbewahrung und Haltbarkeit zielen; schließlich ging es darum, zuhause den Text nochmals nachlesen zu können, nicht aber, die Hefte in eine Bibliothek einzugliedern.[5] In einem Umschlag aus etwas stärkerem Papier, meist mit einer Titelzeichnung, einer (unter Umständen auch politischen) Karikatur, häufig auch dem Bild des Autors oder einer Aufführungsszene versehen (die Präferenzen wechseln mit den Jahren), werden auf der Rückseite gerne Werkrezensionen abgedruckt, während sich auf den Umschlaginnenseiten Inserate finden, die die Druckkosten mitfinanzieren und die heute von besonderem Interesse sind. Neben dem Hinweis auf Cafés in Theaternähe finden sich hier häufig Inserate von ‚theateraffinen' Institutionen, etwa einem Kostümverleih, Schneidereien usw., aber auch Buchhandlungen und Selbstinserate, die auf vorhergehende Abdrucke anderer Theaterstücke verweisen. Vielfach ist es heute erst über solche Inserate möglich, die Infrastruktur der Aufführungen nachzuvollziehen, Adressen zu verifizieren oder auch nur eine komplette Liste der Stücktitel innerhalb einer Publikationsreihe zu erstellen. Komplettiert wird der Inhalt häufig durch ‚Theaternachrichten', Hinweise auf neue Stücke, Personalveränderungen in den Theatern und bei den Schauspielertruppen, manchmal auch durch Besprechungen der Texte anderer Autoren.

Die Vertriebskanäle dieser Publikationen liegen mit dieser Beschreibung ihrer Charakteristika nahe: Sie wurden an Zeitungskiosken, an Bahnhöfen, partiell wohl auch im Direktvertrieb an der Haustür verkauft, vor allem aber zum einen in den Spielstätten und über ihre Angestellten wie Garderobieren und Eintrittskarten-Kontrolleure, also so, wie heute typischerweise Programmhefte verkauft werden, und zum anderen über die Verleger selbst, die häufig zugleich Inhaber von kleinen Buchhandlungen waren, in denen neben den Heften womöglich auch Schreibwaren, Spielzeug und Schulutensilien verkauft wurden, die selbst aber keine Druckereien besaßen und daher den Druckauftrag ‚nach außen' vergeben mussten.[6] Soweit sie außerhalb dieser lokalen Strukturen vertrieben, also verschickt wurden, umfasste ihr Einzugsgebiet zumeist auch die Provinzen und im Einzelfall auch Buchhandlungen in Santiago de Chile und Madrid. Die Auflagenhöhe ist schwer zu bestimmen, sie wird wohl je nach Zeitschrift von einigen Hundert bis in mehrere Tausend gegangen sein (einzelne Quellen berichten von über 100.000 Exemplaren für einzelne Titel, das wären aber sicher – wenn die Zahl überhaupt stimmt und nicht stark übertrieben ist – sehr starke Einzelfälle und nur für einzelne Hefte einer Reihe zu erreichen). Fast alle Zeitschriften erscheinen in Buenos Aires, einige – aber deutlich weniger – auch in Montevideo, gelegentlich auch in der argentinischen Provinz (u. a. Mendoza). Die Titel wechseln schnell, die Lebensdauer einer Zeitschrift beträgt zwischen wenigen Wochen und Nummern, während die ‚großen', institutionalisierten Titel wie *Bambalinas* sich fast zwanzig Jahre lang halten können und 700 Nummern erreichen.

Die argentinische Theaterhistorikerin Nora Mazziotti hat 1985 in einem auch heute noch zu Recht immer wieder herangezogenen Artikel versucht, ein gewisses Inventar dieser Zeitschriften zu erstellen (Mazziotti 1985).[7] Ihre Liste

[5] Völlig zurecht benennt Nora Mazziotti (1985: 79) die Funktion der Drucke wie folgt: „El espectador que se había reído, emocionado o interesado con la pieza, necesitaba, además, tenerla, releerla, ya que ese teatro le brindaba información, posibilitara la indagación, la explicación sobre sí mismo y sobre la sociedad en que vivía."

[6] In einem Vortrag von 1986, dessen Text im gleichen Jahr in einem Privatdruck vorgelegt wurde, haben Cristina Parodi Lisi und José Morales Saravia eine Liste aller Druckereien erstellt, von denen Produkte in der Biblioteca criolla Lehmann-Nitsche innerhalb des IAI aufbewahrt werden; hierbei finden sich zum einen viele fehlende oder unklare Angaben, v. a. aber eine große Anzahl von Druckereien, die nur einmal in Erscheinung treten und so die Überlegung einer noch nicht erfolgten Spezialisierung und Professionalisierung stützen (Vgl. Parodi Lisi/Morales Saravia 1986).

[7] Vgl. auch Mazziotti (1990) mit einer Analyse speziell der Zeitschrift *Bambalinas* unter Verwendung teilweise desselben Materials sowie einer Liste von Theaterzeitschriften aus der Publikation von 1985 in partiell aktualisierter Form (1990: 80-81).

beginnt mit den beiden erstmals 1910 erschienen Zeitschriften *El teatro criollo*, die vier Jahre lang im Zweiwochenrhythmus erschien, und *El teatro nacional*, die zu den langlebigeren Projekten gehörte und mit einer Unterbrechung zwischen 1914 und 1918 mit 178 nachgewiesenen Nummern bis 1924 herauskam. *Bambalinas* ist, wie gesagt, ein institutionalisierter Titel, der von März 1918 bis März 1934 erschien und von dem Mazziotti 762 Nummern und 12 Supplementhefte nachweisen konnte, in dem aber auch zahlreiche Übersetzungen und Romanadaptationen gedruckt wurden. Weitere langlebige Titel sind *La escena*, gegründet 1918 und fortgesetzt bis 1933 (797 Nummern und 125 Ergänzungshefte und damit die wohl umfangreichste aller Theaterzeitschriften der Zeit), *Teatro popular*, gegründet 1919, dessen insgesamt 133 Hefte wöchentlich erschienen, häufig aber auch europäische Stücke enthielten, sowie *El teatro argentino* (1919/20), von dem bei ebenfalls wöchentlichem Erscheinen Mazziotti 1985 insgesamt 52 Nummern nachweisen konnte. Wie unsicher diese Angaben trotz aller Recherche sind, zeigt die Tatsache, dass von der letztgenannten Zeitschrift insgesamt 55 Nummern, also drei mehr als Mazziotti finden konnte, im Ibero-Amerikanischen Institut vorhanden sind. Erkennbar wird an Mazziottis Liste aber auch, wie viele Zeitschriftentitel es auf nur ein bis höchstens zehn Hefte brachten, und dass alle Gründungen nach 1919 eher nur kurzlebig waren.

Zwei Beispiele: Die Drucke Nemesio Trejos und die Zeitschrift *El teatro criollo*

Zwei Beispiele, eines aus der Sicht eines Autors, eines aus der Druckstrategie einer Zeitschrift heraus, mögen das Gesagte veranschaulichen.

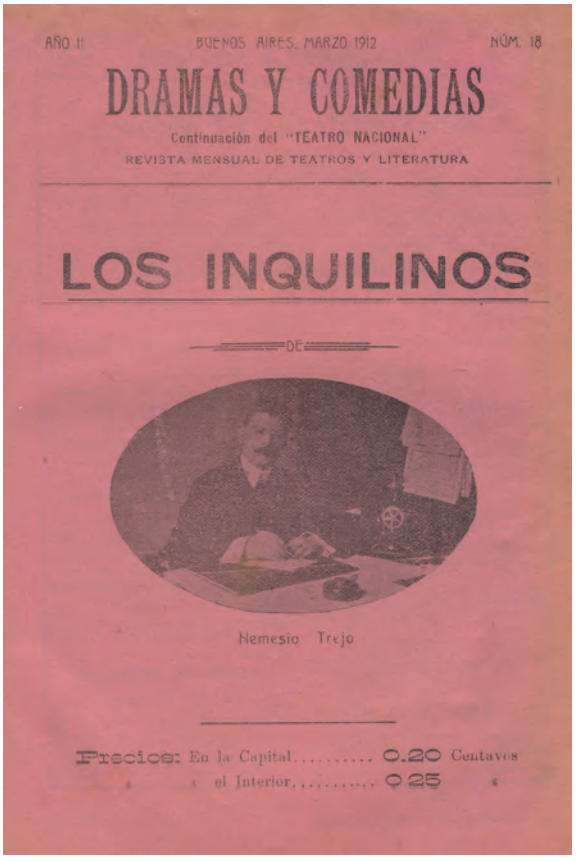
Nemesio Trejo (1862-1916) ist innerhalb dieser Tradition sicherlich der erfolgreichste Autor an Theaterstücken mit dem Themenschwerpunkt soziale Probleme der Immigranten und politische Probleme der Jahrhundertwende und hat sich biografisch vor allem auch als einer der Begründer von Argentores, der Urheberrechtsorganisation der argentinischen Theaterautoren der Zeit, große Verdienste erworben.[8] Unter den von ihm sicher im Druck nachweisbaren 19 Stücken ab 1890 (die sicherlich nicht seine gesamte Produktion umfassen; Puccia (1990: 27-28) beispielsweise nennt insgesamt 52) finden wir eines in der Sammlung *Gran colección de obras teatrales de Andrés Pérez* (nämlich *La guardia nacional*, 1894), ein weiteres (*Los dos misioneros*, 1895) ein Jahr darauf in einer Reihe mit dem Titel *Ediciones económicas completas de la Librería Teatral de Andrés Pérez*. Nach diesem Zeitpunkt allerdings sind die meisten Drucke in den einschlägigen Theaterzeitschriften nachzuweisen; *El registro civil* beispielsweise, erstaufgeführt 1895, erscheint in der wichtigen Theaterzeitschrift *El teatro nacional* 1918, Nr. 8, ebenso und im selben Jahrgang wie das erst später (1902) uraufgeführte *Los vividores*. *Los políticos*, das mit über 700 Aufführungen erfolgreichste Stück der gesamten Gattungsgeschichte, erstaufgeführt 1897, erscheint in diesem Jahr zunächst in der Druckerei La familia italiana (!), dann zehn Jahre später (1907) in der Reihe *El teatro argentino*. *La Trilla*, aufgeführt 1901, und *Dramas de familia*, aufgeführt 1903, erscheinen beide 1918 in *La novela cómica porteña* (anders als der Titel nahelegt, einer Theaterzeitschrift); *Los inquilinos* (1907) in *Dramas y comedias* 1912; *Las mujeres lindas* und *El ingenio en el arte* in *Bambalinas* 1922, also bereits nach dem Tod des Autors.

[8] Vgl. an jüngeren Darstellungen Puccia (1993); Pellarolo (1997); insgesamt ist das Werk Trejos noch nicht hinreichend gewürdigt; auch sind noch nicht alle Stücke ediert. Alle folgenden Angaben nach dem ersten Versuch einer Bibliografie der Werke Trejos bei Golluscio de Montoya/Bremer (1990) (an einzelnen Stellen aktualisiert).

Wie sich hier besonders deutlich erkennen lässt, entspricht das Datum, zu dem ein Text in einer der einschlägigen Zeitschriften erscheint, keineswegs notwendigerweise dem Entstehungs- oder Erstaufführungsdatum. Häufig scheinen die Zeitschriften vielmehr frühere Erfolge – womöglich auch anlässlich einer Wiederaufführung – zu dokumentieren und nicht unbedingt immer die aktuellsten Stücke abzudrucken, wie dies zuvor bei den Einzel-Erstdrucken der Texte vor der Jahrhundertwende der Fall war. Dem entspricht die Tatsache, dass manche der Theaterzeitschriften gar nicht oder nur eingeschränkt die Werke nationaler Autoren abdrucken, sondern auch europäische Erfolgsstücke übernehmen, die dann – soweit es sich nicht um spanische Autoren handelt, wie in der Mehrzahl der Fälle – in Übersetzung gedruckt werden; nicht nur *El teatro universal* (1920; Mazziotti vermerkt 1985 „encontrados 20 números", 1990 „34 números"; das IAI weist 56 Nummern nach) druckt seinem Titel entsprechend Stücke von Strindberg, Tolstoj oder Oscar Wilde.

Nora Mazziotti hat, wie gesagt, die ‚Karriere' einer einzelnen Theaterzeitschrift in Umrissen anhand von *Bambalinas* nachgezeichnet; der Befund soll hier durch eine Analyse des früher erschienenen *El teatro criollo* ergänzt werden.[9] Sie ist insofern von besonderem Interesse, als sie – nicht nur der Liste Nora Mazziottis nach – die älteste ihrer Art darstellt und (in insgesamt wohl 13 Nummern) von November 1909 bis Dezember 1912 erschien und damit für die Anfangszeit der Theaterzeitschriften stehen kann. Auffallend ist dabei vor allem, dass die Zeitschrift in zwei unterschiedlichen Ausgaben erschien, einer „edición popular" und einer „edición de lujo", was auch ihren sehr unterschiedlichen Erhaltungsunterschied auf Grund des erheblichen Unterschieds der Papierqualität erklärt.[10] Eine einzelne Nummer kostete 20 *centavos* in der Luxusausgabe und 10 *centavos* in der populären, bei Nachbestellungen („atrasado") 50 bzw. 30 *centavos*; ein Halbjahresabonnement wurde (trotz des de facto unregelmäßigen Erscheinens) für zwei *pesos* angeboten. Die Nachdrucke zu einem späteren Zeitpunkt bestätigen die Annahme der Forschung über den enormen Verkaufserfolg (Mazziotti 1985; 1990): Nur eine beträchtliche Nachfrage und Einnahmeerwartung können die erheblichen Kosten und den großen technischen Aufwand für die Zweitauflage eines Zeitschriftenheftes rechtfertigen. Nachträgliche Neuauflagen zeigen aber auch, dass die Hefte auch eine gewisse Zeit nach ihrem Erstdruck noch Interesse zu wecken vermochten – womöglich in Zusammenhang mit einer Neuaufführung des Stückes –; der zum Teil mehrere Jahre nach der Erstaufführung erfolgende Druck der Texte Nemesio Trejos hatte ähnliche Schlussfolgerungen nahegelegt.[11]

Im Blick auf die oben bereits erwähnte Werbung innerhalb der Theaterzeitschriften ist es schwierig, aus den Inseraten von *El teatro cirollo* klare Rückschlüsse auf den Leserkreis zu ziehen, was besonders interessant wäre. Die beworbenen Produkte beziehen ihren Anwendungsbereich aus dem städtischen Umfeld und zielen vor allem auf einen männlichen Konsumentenkreis. Neben der Werbung für ein Schuhgeschäft und derjenigen für ein Album zur Hundertjahrfeier Argentiniens finden sich mehrfach Inserate für die „Cuellos Mey" des Hauses Elegancia y Economía (dabei handelt es sich um weiße Papierkragen, die in Leipzig hergestellt und in Argentinien im Zwölferpack verkauft wurden, sodass man einen gestärkten Hemdkragen auch dann besaß, wenn keine Bügel-


AÑO II BUENOS AIRES, MARZO 1912 NÚM. 18

DRAMAS Y COMEDIAS

Continuación del "TEATRO NACIONAL"

REVISTA MENSUAL DE TEATROS Y LITERATURA

LOS INQUILINOS

DE

Nemesio Trejo

Precios: En la Capital..... 0.20 Centavos

" el Interior..... 0 25 "

Dramas y comedias, 18, 1912
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

[9] Die folgenden Ausführungen stützen sich v. a. auf eine unveröffentlichte Magisterarbeit von Hannah Hagedorn (Universität Halle 2008) und den Beitrag von Hagedorn (2012).

[10] Im Bestand des IAI stammen nach Autopsie die Nummern 1, 2 und 5-9 der Serie der „edición popular", und die Hefte 3 (in der 2. Auflage von Oktober 1910) und 10-13 der „edición de lujo". Heft 4 ist nicht erhalten; auf dem Titelblatt von Heft 5 findet sich in der Handschrift Lehmann-Nitsches (s. unten) der Vermerk „(Volum. 4: Los Pibes, por José Eneas Ríu) completamente agotado", offenbar war ihm eine Nachbeschaffung nicht mehr möglich und anders als im Fall der Hefte 1 und 3 erfolgte keine zweite Auflage.

[11] Ein weiteres Beispiel ist José Gonzalez Castillos erfolgreiches *sainete Entre bueyes no hay cornadas*, das sich außer in Nummer 1 von *El teatro criollo* (1909) auch in *El teatro nacional* (1914, 4. Jahrgang), Nr. 38 findet; dann in *La novela cómica porteña* (1918, 1. Jahrgang), Nr. 23 und noch einmal in *Teatro popular* (1920, 2. Jahrgang), Nr. 56.

frau für das textile Modell vorhanden war) sowie für den aus Italien importierten Liquore Strega vom einzigen Importeur José Peretti. Die Herrenschuhe werden in zwei Modellen für 10 bzw. 12 *pesos* angeboten; in Nummer 6 wirbt der Herrenschneider Casa Zaporta für seinen direkt importierten englischen Kaschmir: Alles Inserate, die bei aller Unschärfe in der Rekonstruktion einer klaren Zielgruppe einen Mittelschichtleser ohne sehr große finanzielle Ressourcen, aber mit kulturellen Bindungen an Italien nahelegen.

Interessant ist der Vergleich, etwa zu *Bambalinas*, im Blick auf das Kommunikationsverhalten der Zeitschrift mit den Lesern. Beide Zeitschriften sind von Theaterautoren gemacht, die sich auch über ihre schwierige Rolle im intellektuellen Feld verständigen und die die Kommunikation mit ihren Lesern zu intensivieren versuchen, vor allem, soweit diese Teil eines begeisterten Theaterpublikums sind. In *Bambalinas* und anderen späteren Theaterzeitschriften führt dies zu speziellen Rubriken, die von den Lesern bzw. dem Theaterpublikum gestaltet werden, z.B. in der Wahl von Publikumslieblingen unter den Schauspielern, in einer Rubrik für Leserkritiken und im Abdruck kleiner Monologe und Dialoge der Abonnenten (Mazziotti 1990: 86-87). In *El teatro criollo* sind solche Markierungen zunächst deutlich weniger vorhanden, nehmen im Verlauf der Nummern aber zu. Zur intensivierten Kommunikation mit dem Leser jenseits des reinen Abdrucks von Stücktexten gehört der Abdruck von Datum, Ort und Besetzung der Erst- und ggf. Folgeaufführungen, ab Nummer 8 durch Rollenfotos ergänzt, auf denen sich Publikumslieblinge erkennen lassen; in Heft 13 werden auf drei Seiten Notizen aus verschiedenen Tageszeitungen (*La razón, El nacional, El diario, Crónica* und andere) zum Stück *Del mismo barro* und seinen Aufführungen durch zwei unterschiedliche Compagnien (Uraufführung und Nachfolge-Inszenierung) abgedruckt. Hier lassen sich Charakteristika, die die populären Theaterzeitschriften zukünftig prägen werden, in ihrer allmählichen Entstehung und Herausbildung erkennen; verständigen sich die Autoren zu Beginn der Zeitschrift in Prologen zum Stückabdruck noch verstärkt über ihr Selbstverständnis und bleiben auch darauf beschränkt (Hagedorn 2012), so werden in den folgenden Nummern zunehmend auch die Zuschauer und Interpreten in den Diskussionsprozess miteinbezogen.

Portrait Robert Lehmann Nitsche
(Glasplattensammlung IAI)

Der Weg der Zeitschriften ins Ibero-Amerikanische Institut: Robert Lehmann-Nitsche

Wie nun kommen diese Zeitschriften und *folletines* ins Ibero-Amerikanische Institut?

Die Antwort muss zweigeteilt sein.

Eine erste Teilantwort muss erklären, warum sie sich eher nicht in Argentinien selbst befinden. Wie wir bereits in dem kurzen Zitat aus Quesadas Studie zum *‚Criollismo' en la literatura argentina* gesehen hatten, besaßen die Zeitgenossen erhebliche Vorbehalte gegenüber diesem Typus Literatur, der nicht nur bei Quesada relativ umstandslos mit Formen der ‚Anti-Kultur', ja sogar der Kriminalität in Beziehung gesetzt wurden. Adolfo Prieto hat in diesem Zusammenhang von „dos espacios de lectura" gesprochen:

> Puede presumirse que una proporción considerable del nuevo público agotó la práctica de la lectura en el material preferentemente informativo ofrecido por la prensa periódica. Pero puede conjeturarse al mismo tiempo, con bastantes indicios a la mano, que otro sector numerosísimo del mismo público se convirtió en el receptor de un sistema literario que en sus aspectos externos no parece sino un remedo, una versión de segundo grado del sistema literario legitimado por la cultura letrada. El libro es aquí un objeto impreso de pésima factura; la novela es folletín; el poema lírico, cancionero de circunstancias; el drama, representación circense. (Prieto 1988:11)

Dieses Material einer neuen Popularkultur, schlecht gedruckt auf miserablem Papier, Lyrik und/oder Theaterstücke, die sich thematisch mit den sozialen Konflikten innerhalb der neu angekommenen Immigranten befassen, liegt inmitten eines noch eher traditionell organisierten literarischen Feldes, „legitimado por la cultura letrada", noch für lange Zeit unterhalb der Wahrnehmungsschwelle der einschlägigen kulturellen Institutionen, die es in dieser Wahrnehmungslogik natürlich auch nicht sammelten: In ‚seriösen Bibliotheken', öffentlichen wie privaten, gab es keinen Platz für dieses Material.[12] Die einzige Ausnahme war, aus naheliegenden Gründen, äußerstenfalls das Archiv von Argentores bzw. seinen Vorgängerinstitutionen, weil hier auf der Grundlage der eingelieferten Texte Nachspiellizenzen erworben werden konnten bzw. Tantiemenabrechnungen erstellt wurden. Der Schlüsselbegriff ist hier *criollo* bzw. *criollismo*. „Lo criollo era lo primitivo, lo elemental, y a poco, comenzó a ser lo pintoresco para estos hombres que empezaron a tratar de hacer de las ciudades activos centros de europeización del país", vermerkt Romero im Blick auf die Situation im 19. Jahrhundert (Romero 1965:16). Das ändert sich. Im Zeichen der beschleunigten Modernisierung des Landes wird gerade der *criollismo* innerhalb der Vermischung von Nationalitäten, Sprachen und Gebräuchen auf eigentümliche Weise zu einem Identifikationsangebot und zur Beglaubigung einer unmittelbaren kulturellen Assimilation als ‚echte' Argentinier. Noch einmal Adolfo Prieto:

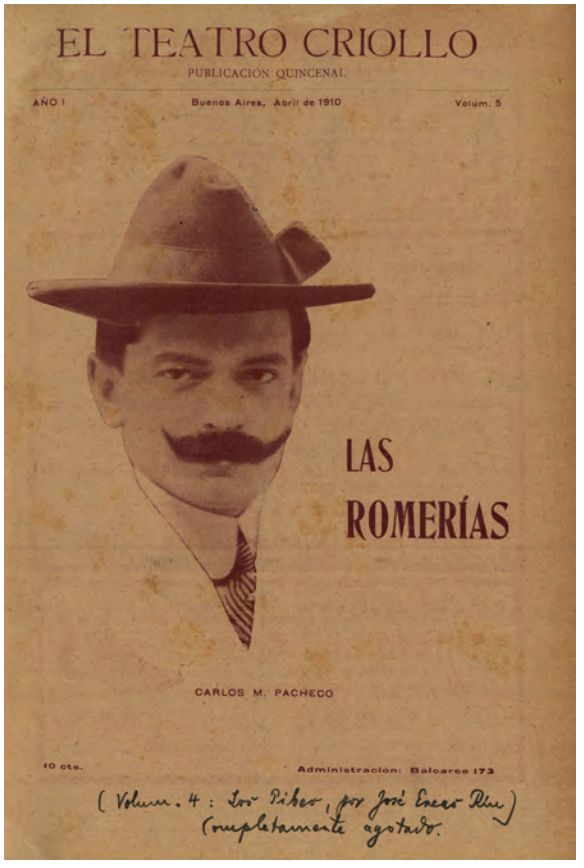
> Para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de esa misma población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían muñirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social. (Prieto 1988: 18)

Dass die untersuchte Theaterzeitschrift den Titel *El teatro criollo* trägt, darf also als programmatisch verstanden werden; zugleich bezieht er Stellung in einer Auseinandersetzung, in der ein konservatives Kulturverständnis bemüht ist, die Manifestationen der neuen popularkulturellen Strömung zurückzudrängen.

Genauso programmatisch darf verstanden werden, wenn ein Einwanderer eben diese Produkte sammelt und unter dem Titel Biblioteca Criolla zusammenfasst. Das ist der zweite Teil der Antwort, warum diese Titel in weltweit einmaliger Dichte im Ibero-Amerikanischen Institut anzutreffen sind. In seiner Sammlung ordnete der gebürtige Deutsche Robert Lehmann-Nitsche alles ein, was im weiteren Sinne einen Bezug zur neuen Popularkultur seiner Wahlheimat Argentinien aufwies: Heftchen und Broschüren mit volkstümlichen Versen, kleinere Publikationen mit Rätselfragen, Horoskopen, astrologischen

[12] Vgl. nochmals Prietos zusammenfassende Beobachtung: „En la mayoría de los manuales de historia literaria escritos desde entonces, en los depósitos de las bibliotecas públicas, en las listas de textos escolares, en la celebración de los fastos, en todo lo que sume memoria y recuperación oficial del pasado, el espacio ocupado por el corpus de la primera literatura popular es prácticamente un espacio en blanco" (Prieto 1988: 21).

Spekulationen, aber auch Flugblätter, Fotografien, Handzettel, Karikaturen – gewissermaßen alles, was man eher sofort oder spätestens beim nächsten Umzug wegwirft und das sich, wie gesagt, unterhalb jeder Sammlungsschwelle kultureller Institutionen bewegt. Dazu gehören auch die Theater- und Romanzeitschriften der Zeit, die Lehmann-Nitsche, wenn er eine komplette Folge gesammelt hatte, zumeist sogar von einem Buchbinder einbinden ließ: Untrügliches Zeichen, dass er sie als Dokumente ernst nahm und ‚für die Zukunft' aufbewahren wollte.



El teatro criollo, 5, 1910
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

Es ist hier nicht der Ort, der Biografie Lehmann-Nitsches im Detail nachzugehen.[13] Hingewiesen sei lediglich darauf, dass er – geboren 1872 – im Frühjahr 1897 nach Argentinien kam und dort am neu gegründeten Museo de La Plata arbeitete, eine schnelle wissenschaftliche Karriere machte und erst nach seiner Pensionierung 1930 nach Deutschland zurückkehrte; im April 1938 starb er in Berlin. Bald darauf verkaufte seine Witwe einen Großteil des Materials an die Berliner Bibliothek (und in kleinerem Maße an andere Institutionen in Deutschland), um mit dem Erlös ihre Rückkehr nach Argentinien zu finanzieren. Seither liegen der Nachlass und ein Großteil der Sammlungen wie eben auch der Biblioteca Criolla hier.

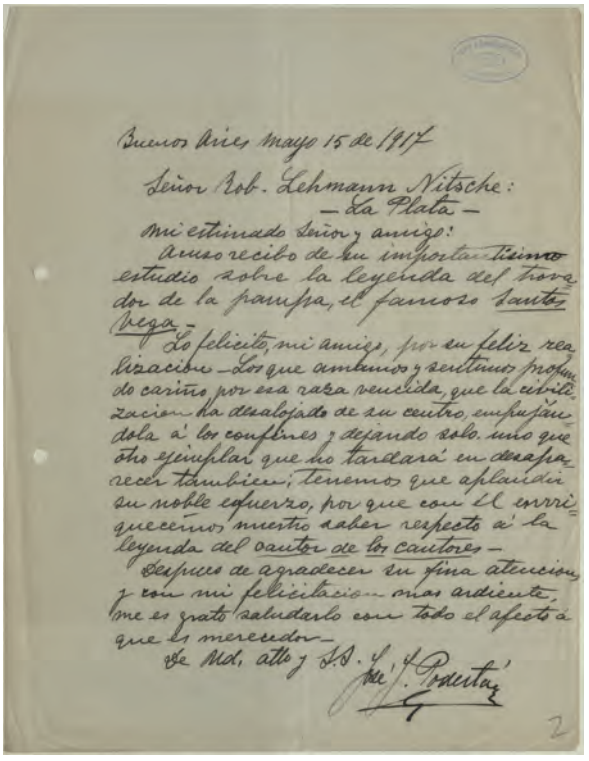
Was aber hervorgehoben werden muss, ist die Tatsache, dass Lehmann-Nitsche als erster die Sicherung dieser Dokumente einer neuen, ‚urbanen' Popularkultur in Argentinien betrieben hat. Von seiner Ausbildung her Anthropologe (und deswegen Chef der Anthropologie-Sektion des Museums in La Plata), hatte er zunächst den Schritt von der Sammlung und Vermessung von Schädeln aus dem Bestand des Museums hin zur materiellen Seite der lateinamerikanischen Kultur (und damit auch denjenigen von der Vorzeit zur Gegenwart) vollzogen und war deswegen zu einer Vielzahl von – auch längerdauernden – Forschungs- und Sammlungsreisen innerhalb und außerhalb Argentiniens aufgebrochen, unter anderem auch in den Chaco und nach Feuerland. Mit zahlreichen ebenfalls an Dokumenten der materiellen Volkskultur interessierten Kollegen stand er in Briefwechsel und Objektaustausch, legte für sich und verschiedene Museen Sammlungen ethnologischer Materialien an, fotografierte dabei in erheblichem Umfang und sammelte Materialien der oralen Kulturen Argentiniens nicht nur in transkribierter Form, sondern auch als Direktaufnahme auf schwierig zu transportierenden und zu handhabenden Wachswalzen (Materialien, die heute im Ethnologischen Museum Preußischer Kulturbesitz in Berlin lagern).

Trotzdem bleibt der Schritt hin zur Dokumentation der urbanen Volkskultur im ethnisch-kulturellen Schmelztiegel von Buenos Aires ungewöhnlich und weitgehend einmalig. Die am meisten vertretenen Autoren seiner Sammlung an gedruckten Vers-Heftchen, häufig mit Gauchomotiven, sind Manuel Cientofante (87 Titel), Félix Hidalgo (56) oder Eladio Jasme Ignesón, der sogenannte Gaucho Talerito (53), alles Autoren, die in keiner akademischen Literaturgeschichtsschreibung oder an hegemonialen kulturellen Werten orientierten Anthologien überlebt haben.[14] Eben diese Grundhaltung ist es, die Lehmann-Nitsche auch Theaterzeitschriften sammeln lässt – der Grundstock der Berliner Sammlung stammt von ihm. Dass diese gedruckten Bestände

[13] Für Details und alles Folgende vgl. Bremer (2008) mit weiteren Nachweisen.

[14] Einzelne ihrer Werke finden sich, wie gesagt, im *Cancionero rioplatense* von Rey/Guido (1989); hier sind 154 von den 643 Texten der Biblioteca Criolla berücksichtigt, die ihnen zur Verfügung standen.

von zahlreichen ungedruckten Materialien begleitet werden, versteht sich nach dem oben Gesagten nahezu von alleine: Zu den Zeitschriften kommt eine Vielzahl anderer Materialien zum Theaterleben, Programmhefte, Rollen- und andere Schauspieler- und Autorenfotos sowie eine umfangreiche Korrespondenz. José Podestá zum Beispiel weiß um die Sammlungsaktivitäten Lehmann-Nitsches und schreibt ihm 1916/17 mindestens die zwei Briefe, die bis heute im Nachlass erhalten sind. Umgekehrt schreibt Lehmann-Nitsche Briefe auf einem Papier, auf dem ein Ex-Libris mit der Abbildung eines *payador* mit Gitarre und dem Vermerk „Biblioteca Criolla Robert Lehmann-Nitsche" aufgeklebt ist, auf dem sich aber zusätzlich noch ein Stempel mit dem Vermerk „R. Lehmann-Nitsche – Múscia criolla" befindet (Bestand IAI, abgebildet in Bremer 2008: 29). Was innerhalb der *criollismo*-Diskussion der Zeitgenossen über lange Zeit ein Konfliktgegenstand war, der zur hitzigen Ablehnung führte, war für Lehmann-Nitsche die positiv besetzte Beschreibung seiner Sammlungsgegenstände. Für das Ibero-Amerikanische Institut sind sie die Grundlage eines identitätsprägenden Bestandes, der in den letzten zehn Jahren stetige Erweiterungen erfahren hat. Für die argentinische Kulturgeschichte sind sie ein Glücksfall, weil sich weltweit keine Sammlung findet, in der Objekte der frühen urbanen Popularkultur in solcher Fülle erhalten sind.



Brief José Podestá an
Robert Lehmann-Nitsche (15.5.1917)
(Nachlass Lehmann-Nitsche IAI)

Literaturverzeichnis

Bremer, Thomas (1997): „Repräsentation, Immigration und Urbanisierung. Zur kulturellen Hybridisierung im Populartheater Argentiniens um die Jahrhundertwende (1880-1910)". In: Herlinghaus, Hermann/Riese, Utz (Hg.): *Sprünge im Spiegel. Postkoloniale Aporien der Moderne in beiden Amerika*. Bonn: Bouvier, S. 138-165.

Bremer, Thomas (2003): „'Hacer de dos naciones una'. L'immigrazione italiana e il teatro argentino di fine Ottocento (1880-1910)". In: Kylousek, Petr (Hg.) : *Codifications et symboles des cultures nationales*. Actes du Colloque tenu de 13 au 15 juin 2002 à l'Université de Brno. Brno: Massarykova Univerzita, S. 123-130.

Bremer, Thomas (2008): *Stichwort Argentinische Popularkultur. Zur Bedeutung und Erschließung des Nachlasses von Robert Lehmann-Nitsche*. Halle: GILCAL.

Gismera Velasco, Tomás (2011): „Justo Sanjurjo López de Gomara". In: *Boletín Arriaca. Casa de Guadelajara en Madrid*. <http://gentesdeguadalajara.blogspot.de/2011/11/justo-sanjurjo-lopez-de-gomara.html> (15.11.2013)

Golluscio de Montoya, Eva (1984): „Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense". In: *Caravelle* (Toulouse), 42, S. 141-151.

Golluscio de Montoya, Eva (1996): *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910)*. Estudio y Antología. Con el texto inédito de *¡Ladrones!*, de Florencio Sánchez. Ottawa: Girol.

Golluscio de Montoya, Eva/Bremer, Thomas (1990): „Aporte documental para la historia del teatro argentino: la producción de Nemesio Trejo (1862-1916)". In: *L'Amérique Latine entre la dépendance et la libération. Hommage à Jaime Díaz-Rozzotto.* Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 416. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, S. 633-637.

Hagedorn, Hannah (2012): „La discusión de una nueva identidad de autor en la revista de teatro popular ‚El Teatro criollo'". In: Kovács, Flóra/Mátyás, Dénes/Kürtösi, Katalin (Hg.): *Contacts and Contrasts: North-South, East-West in Literature, Culture, History*. Szeged: JATE Press 2012, S. 71-77.

Lafforgue, Jorge (1980): „Panorama del teatro". In: Zanetti, Susana (Hg.): *Historia de la literatura argentina*. Bd. 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S. 73-96.

López de Gomara, Justo (1890): *De paseo en Buenos Aires*. Bosquejo local en 2 actos y 10 cuadros, escrito en verso por Justo S. López de Gomara. Estrenado el 28 de abril de 1890 en el Teatro Onrubia, por la Compañía de Lola Millanes Arcos, Empresa Varela-Jordán. Buenos Aires: Imprenta de El Correo Español. (Daktilografischer Nachdruck Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras 1963)

Mazziotti, Nora (1985): „El auge de las revistas teatrales argentinas en 1910-1934". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 142, 425, S. 73-88.

Mazziotti, Nora (1990): „Bambalinas: el auge de una modalidad teatral-periodística". In: Armus, Diego (Hg.): *Mundo urbano y cultura popular*. Buenos Aires: Sudamericana, S. 69-89.

Ordaz, Luís (1999): *Breve historia del teatro argentino.* Buenos Aires: Claridad.

Parodi Lisi, Cristina/Morales Saravia, José (1986): *Immigración y literatura popular en el Río de la Plata: la ‚Biblioteca criolla' del fondo Lehmann-Nitsche en el Instituto Ibero-Americano de Berlín*. XXXI. Congreso SALALM, Berlin.

Pellarolo, Silvia (1997): *Sainete Criollo/Democracia/Representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires: Corregidor.

Pellettieri, Osvaldo (2002) (Hg.): *Historia del Teatro en Buenos Aires*. Bd. 2: *La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, Osvaldo (2005/2007) (Hg.): *Historia del Teatro en las Provincias*. 2 Bde. Buenos Aires: Galerna.

Podestá, José J. (2003): *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna 2003.

Prieto, Adolfo (1988): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Puccia, Enrique Horacio (1993): *Nemesio Trejo, pionero del sainete criollo*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.

Quesada, Ernesto (1902): *El ‚criollismo' en la literatura argentina*. Buenos Aires: Coni.

Rey de Guido, Clara/Guido, Walter (1989) (Hg.): *Cancionero rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Romero, José Luis (1965): *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo xx*. Mexiko-Stadt: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez Albornoz, Nicolás (1977): *La población de América Latina*. Madrid: Alianza.

Scobie, James R. (1977): *Buenos Aires: del centro a los barrios 1870-1910*. Buenos Aires: Solar.

Seibel Beatriz (2002): *Historia del teatro argentino*. Bd. 1: *Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.

Villegas, Emilio F. de (o. J.): *Bosquejo histórico de El Diario Español y apuntes biográficos de su director D. Justo S. y López de Gomara*. Ohne Angaben; wahrscheinlich: Buenos Aires 1907.

Anhang: Argentinische Theaterzeitschriften 1909-1921

1909 *El teatro criollo* (14-tätig, bis 1914)

1910 *El teatro nacional* (*Primera época*; zunächst 14-tägig, dann wöchentlich, bis 1914)

1911 *Dramas y comedias* (14-tägig)

1912 *Nuestro teatro* (14-tägig, bis 1914)

1913 *Mundial teatro* (14-tägig, wenige Hefte)

1918 *La novela cómica porteña* (wöchentlich, mindestens 31 Hefte)

El teatro nacional (*Segunda época*, bis 1924, beide Reihen zusammen 178 Hefte)

La novela teatral (14-tägig, mind. 15 Hefte)

Bambalinas (1918-1934, 762 Nummern und 12 Beihefte)

La escena (1918-1933, wöchentlich, argentinische Autoren und gelegentlich Übersetzungen, 797 Hefte und 125 Beihefte)

1919 *El teatro argentino* (die ersten drei Hefte 14-tägig, danach wöchentlich, bis 1921, mind. 55 Hefte)

Teatro popular (bis 1923, 133 Hefte, enthält auch europäische Stücke)

1920 *El teatro universal* (wöchentlich, vorwiegend europäische Stücke, auch in Übersetzungen)

Teatro rosarino (14-tägig, publiziert Stücke lokaler Autoren)

1921 *El teatro* (wöchentlich, mind. 94 Hefte, argentinische und europäische Stücke)

Teatro selecto (wöchentlich, publiziert vorwiegend spanische Stücke, mind. 20 Hefte und 6 Beihefte)

Arriba el telón (wöchentlich, offenbar nur 4 Hefte)

La farsa (3 x im Monat, häufig ohne Datum, argentinische Autoren, mit zahlreichen Nachdrucken)

(nach Nora Mazziotti (1990); mit Korrekturen)

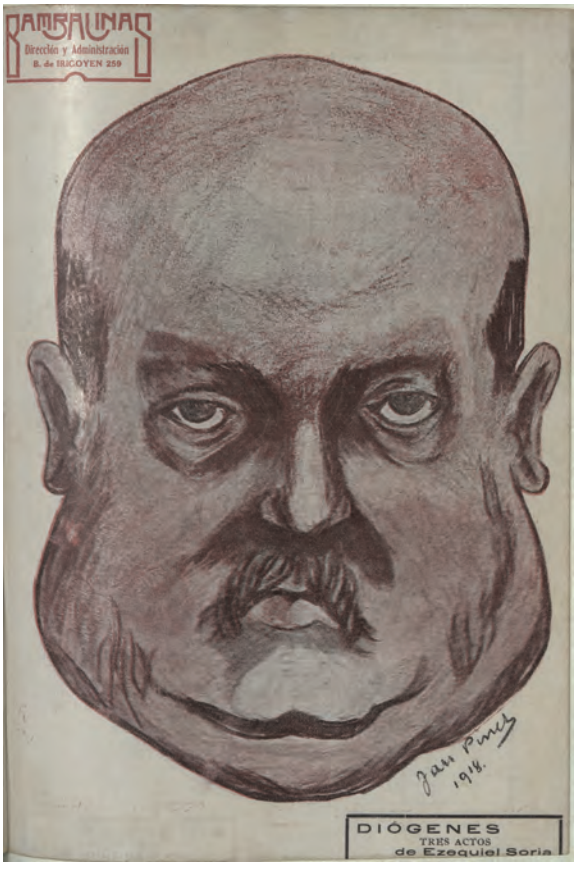
Erziehen und unterhalten: Verlagsprojekte in der Hochzeit der massenhaften Buchproduktion

Katja Carrillo Zeiter

Einführung

Die am Ibero-Amerikanischen befindlichen Theater- und Romanzeitschriften, oder Romanreihen, des frühen 20. Jahrhunderts zeichnen sich in erster Linie durch ihre Vielfalt aus. Eine Vielfalt, die nicht allein die beiden großen Gattungen – Theater und Roman – betrifft, sondern auch die Themen, Formate, Positionen und die mit der jeweiligen Publikation verfolgten Ziele.

Liegt das Ziel der Theaterzeitschriften in erster Linie in der Verbreitung der Stücke, die entweder zum Zeitpunkt der Publikation oder einige Jahre davor mit besonderem Erfolg auf den Theaterbühnen Buenos Aires' gezeigt wurden, so zeigt die Bandbreite der Romanpublikationen, dass eine eindeutige thematische Zuordnung in diesem Fall schwerer fällt. Auch wenn das Hauptaugenmerk dieses Beitrags auf den Romanreihen liegen wird, sollen hier dennoch kurz die Theaterzeitschriften erwähnt werden, um so den gesamten Bestand vorzustellen. Ab 1910 – einige Zeitschriften erscheinen bereits früher – beginnt in Buenos Aires die massenhafte Produktion dieser Publikationsart; dies fällt zusammen mit der Hochzeit des argentinischen Populärtheaters. Das argentinische Populärtheater nimmt seinen Ausgang am Ende des 19. Jahrhunderts, und schon bald werden immer mehr argentinische Theaterautoren die Theaterensembles mit Texten beliefern. Ihre Texte konzentrieren sich fast logischerweise auf den Alltag in Buenos Aires – auch den Alltag der Immigranten –, der auf diese Weise immer präsenter wird in den Theatersälen. Die Zuschauer sehen nun auf der Bühne sich selbst, ihre Nöte und ihre glücklichen Momente, und eben nicht mehr einen spanischen oder gar europäischen Alltag.

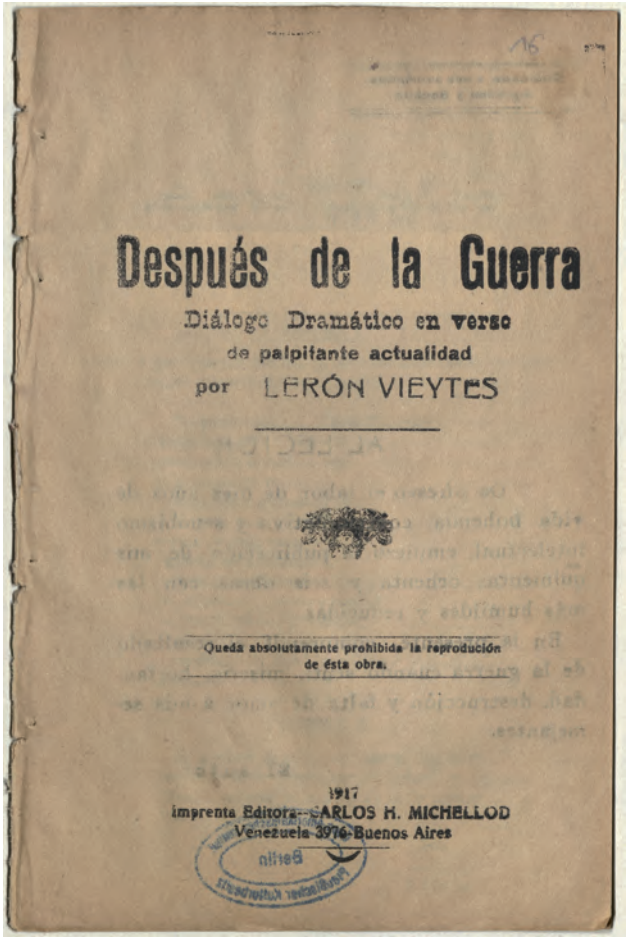


Bambalinas, 22, 1918
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

Deutlich wird diese Entwicklung auch in den Theaterzeitschriften, in denen mehrheitlich argentinische, ab und zu lateinamerikanische und eher selten spanische und europäische Autoren veröffentlicht werden. Bei Letzteren handelt es sich zudem überwiegend um bereits kanonisierte Schriftsteller wie Shakespeare oder die des spanischen *Siglo de Oro*. Des Weiteren kommen diese wie auch die lateinamerikanischen Autoren erst in den nächsten Jahrzehnten hinzu, den Anfang machen die argentinischen Theaterautoren. Was die Theatergattungen betrifft, die sowohl auf den Bühnen der Stadt als auch in der Folge in den Zeitschriften überwiegen, so trifft man besonders häufig auf die Bezeichnung *sainete* oder *comedia asainetada*[1], allerdings lassen sich zwischen diesen Bezeichnungen keine wirklich markanten Unterschiede feststellen. Gemeinsam ist allen die Kürze, es handelt sich vor allem um Einakter, deren Umfang in den seltensten Fällen 32 Seiten überschreitet. Die Aufführung dieser Stücke nahm in der Regel in etwa eine Stunde in Anspruch, und nicht selten wurden gleich mehrere Stücke hintereinander nur mit kurzen Pausen zur Aufführung gebracht, so konnten die Theaterdirektoren

[1] Das *sainete*, im argentinisch-uruguayischen Raum das *sainete criollo*, ist eine kurze Theaterform, die meist in karikaturesker Form den Alltag kommentiert; vgl. zum *sainete* Pellettieri 2008.

die Kapazität der Säle bis zum Maximum ausnutzen. All dies zeigt, dass es sich bei dieser Theaterform um ein Massen- und Unterhaltungsmedium handelte, dennoch sollte nicht unterschlagen werden, dass im Gewand einer humoristischen oder karikaturesken Darbietung oftmals zentrale Themen der mittleren und unteren Gesellschaftsschichten behandelt wurden: Generationenkonflikte, sozialer Aufstieg, die Arbeitswelt. Doch auch weltpolitische Ereignisse fanden ihren Widerhall in den Theaterstücken, was am deutlichsten wird, wenn man sich die Aufführungen und Veröffentlichungen der Jahre des 1. Weltkriegs anschaut. Als Beispiele seien hier nur *En la tierra de la paz y del amor* (1918) von Enrique García Velloso und *Después de la guerra* (1917) von Lerón Vieytes genannt.[2] Ein weiteres zentrales Thema stellt die Welt der Immigranten dar. Immer wieder trifft man in den Theaterstücken auf Figuren, die anhand des Gebrauchs des Spanischen zweifelsfrei als Einwanderer markiert werden; am häufigsten betrifft dies die Färbung des Spanischen durch die italienischen Einwanderer, die zahlenmäßig die größte Einwanderergruppe in Buenos Aires bildeten, wie zum Beispiel im folgenden Zitat aus einer der langlebigsten Theaterzeitschriften, *Bambalinas*:


Después de la Guerra
Diálogo Dramático en verso
de palpitante actualidad
por LERÓN VIEYTES
Queda absolutamente prohibida la reproducción de ésta obra.
1917
Imprenta Editora—CARLOS H. MICHELLOD
Venezuela 3976-Buenos Aires

Biblioteca económica teatral, 16, 1917
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

> El Apuntador
> (Estudio pesolóyico e humanetario del apundadore)
> Siñores:
> Con la cuandidá del rispetto dobido a la quende que trabaja honradamente per ganarse el sustendo deareo, voy a hablare hoy di un modesto […]. (*Bambalinas*, 22, 31.8.1918: o. S.)

Der Souffleur übt hier eine humoristische Kritik an jenen Schauspielern, die eine zu freie Interpretation des Stücks vornehmen. Inhaltlich geht es also nicht um die Einwandererthematik, umso bemerkenswerter ist es, dass für die Kritik ein solch markierter Sprachgebrauch herangezogen wird. Ein Hinweis auf die weite Verbreitung dieser ‚Sprache'.

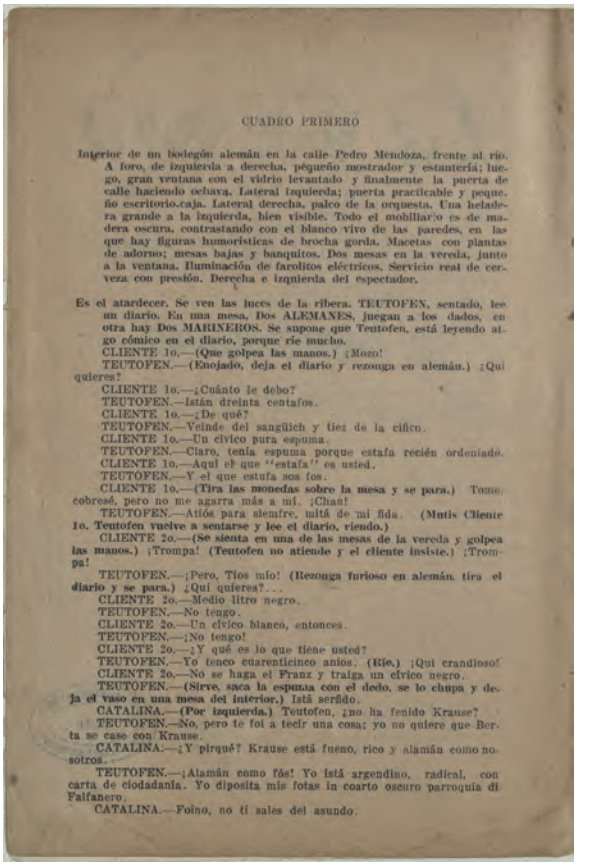
In selteneren Fällen weist bereits der Titel auf die Einwandererthematik hin, so zum Beispiel in dem Stück *El deutsche Bar* (1922) von Enrique P. Maroni und Rogelio Giudice; auffällig ist hier auch der Name eines der Protagonisten:

> Es el atardecer. Se ven las luces de la ribera. TEUTOFEN, sentado, lee un diario. En una mesa, DOS ALEMANES, juegan a los dados, en otro [sic] hay DOS MARINEROS. Se supone que Teutofen, está leyendo algo cómico en el diario, porque ríe mucho.
>
> Cliente 1º. – (Que golpea las manos.) ¡Mozo!
> Teutofen. – (enojado, deja el diario y rezonga en alemán.) ¿Qui quieres?
> Cliente 1º. – ¿Cuánto le debo?
> Teutofen.– Istán dreinta centafos. (Maroni/Guidice 1923: o. S.)

Bereits die ersten Regieanweisungen verweisen auf die Einwanderergruppe, die im Mittelpunkt des Stückes stehen wird, wobei keine Kritik an oder intellektuelle Auseinandersetzung mit der Immigration geübt bzw. vorgenommen wird. Erzählt wird eine Liebesverwicklung, in der die weibliche Protagonistin von zwei Männern – einem Argentinier und einem Deutschen – umworben

[2] In *En la tierra de la paz y del amor* wird die Geschichte einer Tabakfabrik in Buenos Aires erzählt, die einem Deutschen und einem Franzosen gehört. Die beiden Inhaber fürchten die Auswirkungen, die der 1. Weltkrieg auf ihre Zusammenarbeit haben könnte, sowohl im persönlichen als auch im geschäftlichen Bereich. In *Después de la guerra* kommt ein Soldat nach dem Krieg in sein zerstörtes Heimatdorf zurück und erfährt in einem Gespräch mit einem der älteren Bewohner, dass der Krieg auch bei ihnen gewütet hat.

wird und eine Entscheidung treffen muss. Dieses Aus-dem-Leben-gegriffen, das das vorliegende und andere Stücke auszeichnet, findet sich auch in vielen jener Texte wieder, die in den Romanreihen[3] veröffentlicht werden. Wie gesagt, weisen diese eine sehr viel größere thematische Bandbreite als die Theaterzeitschriften auf, was nicht zuletzt mit dem Projekt zusammenhängt, das der jeweilige Herausgeber verfolgte.



CUADRO PRIMERO

Interior de un bodegón alemán en la calle Pedro Mendoza, frente al río. A foro, de izquierda a derecha, pequeño mostrador y estantería; luego, gran ventana con el vidrio levantado y finalmente la puerta de calle haciendo ochava. Lateral izquierda; puerta practicable y pequeño escritorio-caja. Lateral derecha, palco de la orquesta. Una heladera grande a la izquierda, bien visible. Todo el mobiliario es de madera oscura, contrastando con el blanco vivo de las paredes, en las que hay figuras humorísticas de brocha gorda. Macetas con plantas de adorno; mesas bajas y banquitos. Dos mesas en la vereda, junto a la ventana. Iluminación de farolitos eléctricos. Servicio real de cerveza con presión. Derecha e izquierda del espectador.

Es el atardecer. Se ven las luces de la ribera. TEUTOFEN, sentado, lee un diario. En una mesa, Dos ALEMANES, juegan a los dados, en otra hay Dos MARINEROS. Se supone que Teutofen, está leyendo algo cómico en el diario, porque ríe mucho.

CLIENTE 1o.—(Que golpea las manos.) ¡Mozo!

TEUTOFEN.—(Enojado, deja el diario y rezonga en alemán.) ¿Qui quieres?

CLIENTE 1o.—¿Cuánto le debo?

TEUTOFEN.—Istán dreinta centafos.

CLIENTE 1o.—¿De qué?

TEUTOFEN.—Veinde del sangüich y tiez de la cifico.

CLIENTE 1o.—Un cívico pura espuma.

TEUTOFEN.—Claro, tenía espuma porque estafa recién ordeniado.

CLIENTE 1o.—Aquí el que "estafa" es usted.

TEUTOFEN.—Y el que estufa sos fos.

CLIENTE 1o.—(Tira las monedas sobre la mesa y se para.) Tome, cobresé, pero no me agarra más a mí. ¡Chau!

TEUTOFEN.—Atiós para siempre, mitá de mi fida. (Mutis Cliente 1o. Teutofen vuelve a sentarse y lee el diario, riendo.)

CLIENTE 2o.—(Se sienta en una de las mesas de la vereda y golpea las manos.) ¡Trompa! (Teutofen no atiende y el cliente insiste.) ¡Trompa!

TEUTOFEN.—¡Pero, Tios mío! (Rezonga furioso en alemán, tira el diario y se para.) ¿Qui quieres?...

CLIENTE 2o.—Medio litro negro.

TEUTOFEN.—No tengo.

CLIENTE 2o.—Un cívico blanco, entonces.

TEUTOFEN.—¡No tengo!

CLIENTE 2o.—¿Y qué es lo que tiene usted?

TEUTOFEN.—Yo teneo cuarenticinco anios. (Ríe.) ¡Qui crandioso!

CLIENTE 2o.—No se haga el Franz y traiga un cívico negro.

TEUTOFEN.—(Sirve, saca la espuma con el dedo, se lo chupa y deja el vaso en una mesa del interior.) Está serfido.

CATALINA.—(Por izquierda.) Teutofen, ¿no ha venido Krause?

TEUTOFEN.—No, pero te foi a tecir una cosa; yo no quiere que Berta se case con Krause.

CATALINA.—¿Y pirqué? Krause está fueno, rico y alamán como nosotros.

TEUTOFEN.—¡Alamán como fós! Yo istá argendino, radical, con carta de ciodadanía. Yo diposita mis fotas in coarto oscuro parroquia di Palfanero.

CATALINA.—Foino, no ti sales del asundo.

La escena, 245, 1923
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

Die Anfänge der Massenliteratur

Schon zum Ende des 19. Jahrhunderts kommt es in Buenos Aires zu einer verstärkten Verlagstätigkeit und der Herausgabe der ersten Romanreihen, die zu niedrigen Preisen an Kiosken angeboten wurden. In diesen ersten, günstigen, um 1880 erscheinenden Reihen, die nicht mehr in den Supplementen der Tageszeitungen veröffentlicht wurden, erschienen u.a. Kriminalgeschichten, aber auch „las primeras manifestaciones de carácter gauchesco o literatrura nativa" (Buonocore 1974: 88). Also Texte, von denen die Verleger annehmen konnten, dass sie ein breites Publikum finden würden. Einige der berühmten Verlegernamen sind: Pedro Irrume, die Familie Maucci, Natalio Tommasi, die Brüder Matera (88); manche von ihnen, vor allem die Familie Maucci, werden ebenfalls an der Buchproduktion der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts beteiligt sein. Desgleichen ist im frühen 20. Jahrhundert in vielen Fällen die Personalunion zwischen Verleger und Drucker zu finden, hinzukommt, dass neben der Druckerei ein kleiner Laden angebaut war, wo die Druckerzeugnisse gleich verkauft wurden. Hinweise auf die Adresse der Läden finden sich sowohl in den Romanreihen als auch in den Theaterzeitschriften. Verlegen war folglich eine allumfassende Tätigkeit, die auch den direkten Kontakt mit dem Zielpublikum einschloss.

Fast zeitgleich zu diesen Entwicklungen beginnt Miguel Navarro Viola mit seinem Projekt einer Publikationsreihe mit‚besserer' Literatur: die *Biblioteca popular de Buenos Aires*. Das Adjektiv „popular" meint hier den möglichen Verbreitungsgrad, wie Vicente Quesada in einem Beitrag im *Anuario bibliográfico de Buenos Aires* schreibt:

> La Biblioteca Popular de Buenos Aires es una publicación utilísima, amena, instructiva y profundamente moral; por su índole es exclusivamente literaria, […] y es precisamente por esto, que es y debe ser esencialmente una publicación popular, al alcance de todos por la modicidad del precio, que la constituye una de las más baratas que se han hecho en el país. (Quesada 1880: 222)

Es geht also um den Zugang zu den Texten der Reihe, durch den niedrigen Preis war dies dem ganzen Volk möglich. In der *Biblioteca popular de Buenos Aires* erschienen sowohl argentinische Autoren als auch europäische, diese wurden teilweise von Navarro Viola selbst übersetzt.[4] Der günstige Preis ist jedoch die einzige Gemeinsamkeit, die diese Reihe mit den zuvor erwähnten hatte. In Bezug auf das Programm weicht sie deutlich von jenen Reihen ab, in denen vor allem so genannte Unterhaltungsliteratur verlegte wurde, denn Navarro Viola verfolgte einen eindeutig erzieherischen Plan, dem eine deutlich wertende Haltung zugrunde lag. Wie Buonocore resümiert, ging es Navarro Viola darum

[3] In den hier untersuchten Reihen finden sich sowohl längere narrative Texte, die teilweise in Fortsetzung publiziert wurden, als auch kürzere Texte, die eher einer Novelle ähneln. Der Begriff Romanreihe wird daher in einem weiten Sinne gebraucht und umfasst alle Reihen unabhängig von der Länge, der in ihnen veröffentlichten Texte.

[4] Zur *Biblioteca popular de Buenos Aires* und insbesondere zur Übersetzertätigkeit Navarro Violas vergleiche Pagni 2013.

Media noche. Almanaque, 1928
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

„de contrarrestar en nuestro medio los efectos de la difusión de los libros de Emilio Zola" (Buonocore 1974: 89).

Die Verlagsprojekte des 20. Jahrhunderts

Auch im 20. Jahrhundert lassen sich sowohl solche Romanreihen finden, die in erster Linie das Lesepublikum unterhalten wollten, als auch solche, die mit der Unterhaltung ein weiteres Ziel verfolgten, das man am ehesten als erzieherisch-politisch bezeichnen könnte. Die wahrscheinlich bekannteste Romanreihe der ersten Kategorie ist *La novela semanal*.[5] Diese Reihe nimmt einen besonderen Platz innerhalb der Romanreihen des frühen 20. Jahrhunderts ein, denn sie erschien über mehrere Jahrzehnte hinweg. Die meisten dieser Reihen, die in der Regel für 10 bis 20 *centavos* in Kiosken und Bahnhofsläden gekauft werden konnten, überlebten den offensichtlich harten Konkurrenzkampf nicht lange. Schaut man auf die jeweils angegebenen Daten auf den Titelseiten der Zeitschriften, so gewinnt man schnell den Eindruck, dass der interessierte Leser jeden Tag – inklusive samstags – das Heft einer anderen Romanreihe erwerben konnte. Nimmt man noch die Theaterzeitschriften hinzu, die ebenfalls wöchentlich erschienen, dann wird deutlich, wie viele periodische Publikationen an einem Tag um die Gunst der Leser buhlten.

Durch die Häufigkeit ihres Erscheinens trugen diese Publikationen dazu bei, das Lesen als Zeitvertreib in allen Bevölkerungsschichten durchzusetzen (Sarlo 1985: 16). Eine Entwicklung, die 1880 mit der Einführung der allgemeinen Schulpflicht angefangen hatte und letztlich zur Demokratisierung der Lektüre führte, da diese nicht mehr automatisch mit den höheren Bevölkerungsschichten in Verbindung gebracht werden konnte.[6] Gleichzeitig jedoch, so Sarlo, verschiebe sich dadurch die Art der Lektüre: die genaue, detaillierte, sich Zeit nehmende Lektüre werde durch eine Lektüre abgelöst, die in einer relativ kurzen Zeitspannen einen Text konsumiert (39). Schaut man sich einige der Reihenprogramme an, kann dies – nimmt man lediglich die publizierten Autoren als Hinweis – nicht für jeden Fall geltend gemacht werden. Neben den argentinischen Autoren, die naturgemäß die Reihen dominieren, finden sich auch Namen wie Dostojewski, Turgenew oder Hamsun unter den veröffentlichten Schriftstellern. An dieser Stelle ist es augenscheinlich schwierig, von einer rein extensiven Lektüre zu sprechen.[7] Darüber hinaus macht ein Vergleich der Verlagsprogramme deutlich, dass die Ziele jeweils andere waren.

La novela picaresca, beispielsweise, konzentriert sich auf die Veröffentlichung erotischer Texte von nichtkanonisierten und kanonisierten Autoren wie Ramón Pérez de Ayala, Ramón María del Valle-Inclán oder Guy de Maupassant. Dass dies nicht die erste Reihe mit diesem Inhalt ist, macht die Erklärung deutlich, die in Heft Nummer 1 gegeben wird:

> Con el presente número aparece por vez primera en nuestra ciudad una publicación de verdadero género picaresco. Inclinados a explotar los gustos más accesibles del público grueso e ignorantes de la justa medida a que es necesario llegar en el matiz „picaresco" de sus revistas, los editores que hasta ahora han iniciado ensayos parecidos, han caído fatalmente en la pornografía y en la

[5] *La novela semanal* erscheint zum ersten Mal am 19.11.1917 und stellt ihr Erscheinen, nach mehreren teilweise substantiellen Änderungen, 1935 endgültig.

[6] Durch die allgemeine Schulpflicht und anderer Bildungsprogramme wird unter anderem versucht, die europäischen Einwanderer in das Land zu integrieren, sie sozusagen zu Argentiniern zu machen.

[7] In ihrer Einleitung zu *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927)* geht Margarita Pierini auf die nach wie vor herrschende Meinung zu der geringen (literarästhetischen) Qualität der periodischen Publikationen ein und verweist darauf, dass diese nach der Durchsicht einzelner Texte nicht aufrechtzuerhalten sei (Pierini 2004b: 18-19).

> licencia inaceptable. Sus revistas [...] desprestigiaron así un género que es, en verdad, parte de la más perfecta y más noble literatura y que ha llegado a ser en Francia el exponente más acabado del famoso „esprit" nacional. (*La novela picaresca* 1918, 1: o. S.)

Die Betonung der literarischen Qualität der ausgewählten Texte, mit dem Hinweis auf das Vorbild der französischen Literatur, verweist auf den Konkurrenzkampf, der in diesem Markt herrschte. Die eigene, ‚bessere' Literatur sollte den Leser dazu animieren, sich im Zweifel für *La novela picaresca* zu entscheiden. Zwei in dieselbe Richtung gehende und (fast) zeitgleich erscheinende Reihen sind *Los realistas. Novelas de amor y de combate* und *Los selectos. Cuadernos de divulgación literaria*. Etwas später erschienen Reihen wie *Media noche. Semanario de arte y teatro* oder *La hoja de parra. Revista picaresca*. Schaut man sich diese Reihen, vor allem die Beschreibungen des Publikationsprojekts in den ersten Heften, genauer an, dann fällt auf, dass neben der Veröffentlichung von erotischen Texten noch andere Ziele verfolgt wurden. Nimmt man den Titel von *Los realistas. Novelas de amor y de combate* genauer unter die Lupe, so gibt er einem einen kleinen Hinweis. Aber zunächst zur Präsentation des Publikationsprojekts durch die Herausgeber der Reihe, Leónidas Barletta[8] und Nicolás Olivari, im ersten Heft:

> Hasta ahora hicimos realismo en algunas publicaciones que no merecen llamarse así. Hicimos realismo porque tenemos la convicción de que la literatura para el pueblo debe ser sincera, valiente, debe contener la nota agria de la verdad dicha sin limitaciones y el sollozo sordo de la miseria y del dolor. […]Por otra parte, para evitar la inicua explotación que venimos sufriendo, publicamos LOS REALISTAS. NOVELAS DE AMOR Y DE COMBATE donde los escritores que hicieron sano realismo, enfrentarán a los que viven de la literatura falsa, romántica y hueca. […] Nuestro lema es, continuar haciendo la revolución en los espíritus. (Barletta/Olivari 1923: 2)

Los realistas. Novelas de amor y de combate, 3, 1923
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

Es ist von einem Realismus die Rede, der ehrlich sein muss, denn die Literatur für das Volk müsse ehrlich sein und den bitteren Ton der Wahrheit enthalten. Besonders der letzte Satz – „Unser Motto heißt, die Revolution des Geistes fortzuführen" – verortet diese Publikationsreihe in einen viel weiteren Rahmen als den der rein erotischen Literatur; der Leser sollte den Untertitel, Liebes- und Kampfromane, sehr ernst nehmen.

Der Text des ersten Heftes, *Ramera* von Barletta, erzählt die Geschichte einer Frau aus den unteren Gesellschaftsschichten, die aufgrund ihrer Lebensumstände am Ende in der Prostitution landet, um so eine finanzielle Stütze für die Familie zu sein. Aus diesem Grund muss sie auch ihrer großen Liebe, wie es heißt, abschwören. Der Ton der Erzählung ist lakonisch und unterstreicht die Ausweglosigkeit der Situation, ohne zu sentimentalisieren oder zu romantisieren. Im Unterschied zu anderen Publikationen, die ebenfalls Geschichten gefallener Mädchen erzählen, wendet sich zum Ende des Textes nichts zum Guten:

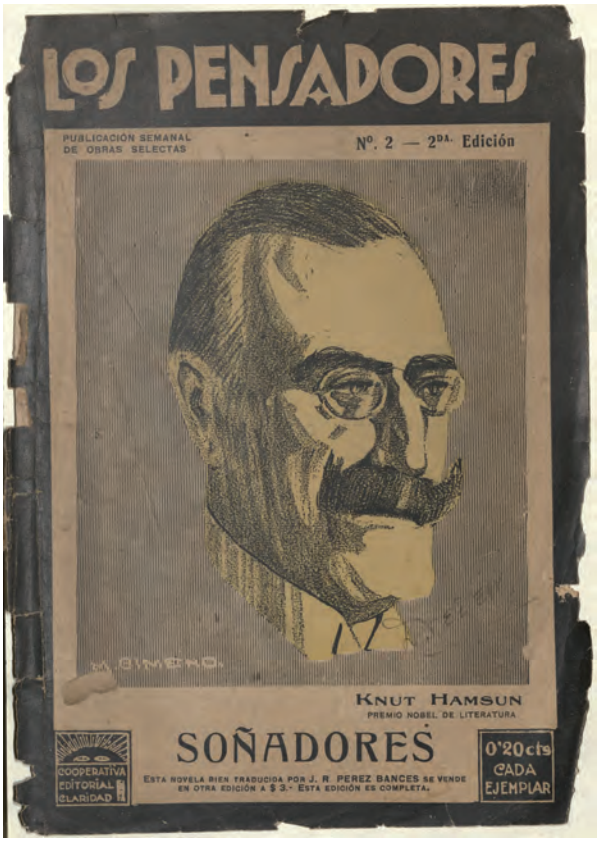
> Mientras Lucila iba y venía ultimando estos detalles, el hombre se hundía en el lecho aguardando que ella fuese a brindarle su cuerpo joven. Y cuando Lucila le apresaba entre sus brazos, besándole la boca sin repugnancias, sin rebeldías,

[8] Barletta gründete 1930 das *Teatro del pueblo*. Obwohl sein Theater im Namen den Begriff Volk trägt, hat es inhaltlich nicht mehr viel mit dem Populärtheater zu tun, das in den erwähnten Zeitschriften seine Niederschrift fand. Es ist vielmehr ein Beispiel für die Vereinnahmung des Populären durch die Elite.

> cuando el torso del hombre se curvaba sobre su menudo cuerpo, "Chico" entraba sigilosamente a revisar los bolsillos del cliente. (Barletta 1923: 45-46)

Ein weiteres Beispiel aus derselben Reihe ist der Text *Mujeres del Sud. Novela realista de la vida errante y brutal* von Héctor Pedro Blomberg. Auch hier steht wieder eine Prostituierte im Zentrum der Erzählung, auch hier stellt die Prostitution die einzige Überlebenschance für Marta Khon, einer Immigrantin aus der Türkei, dar. Marta Khon reist jedes Jahr zur Zeit der Schafschur in den Süden Argentiniens, um dort ihre Dienste anzubieten. Wie in *Ramera* leuchtet auch in *Mujeres del Sud* am Ende kein Hoffnungsschimmer am Horizont:

> Antes de abandonar la cubierta miró las casas, las calles de la ciudad austral, de la cual ella y la malagueña llevaban un puñado de billetes sudados y sucios.
> –¡Brutos! ¡Oh, qué brutos!
> Suspiró. Ahora iba a descansar durante unos días, por lo menos. (Blomberg 1923: 33)



Los pensadores, 2, 1922
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

Die genaue, unsentimentale Darstellung der Lebensumstände von Frauen aus den unteren gesellschaftlichen Schichten steht im Vordergrund der Texte, die die Herausgeber für ihre Reihe ausgewählt haben. Der Untertitel *Novelas de amor* meint eben nicht, wie sie in ihrer Beschreibung klar machen, romantische, verklärende Liebesromane. Die Revolution des Geistes, das Motiv ihrer Herausgeberschaft, ist allein durch die schonungslose Erzählung möglich. Das Publikationsprojekt wird also von einem aufklärerischen Impetus getragen. Es verwundert daher nicht, dass Barletta und Olivari den linksintellektuellen Kreisen der Zeit zuzuordnen sind. Beide waren nicht nur Romanautoren, sondern schrieben auch für die Tagespresse. Darüber hinaus waren Barletta und Olivari Mitglieder der Schriftstellergruppe Boedo, die im Schreiben auch einen politischen Auftrag sah.[9]

In der argentinischen Literaturgeschichtsschreibung wird die Gruppe Boedo häufig im Zusammenhang mit der anderen bekannten Schriftstellergruppe der Zeit genannt, Florida. Zur Gruppe Florida gehörten so bekannte Namen wie Jorge Luis Borges oder Leopoldo Marechal. Ohne an dieser Stelle im Detail auf die beiden für die argentinische Literaturgeschichte der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts wichtigen Schriftstellergruppen einzugehen, ist für den Zusammenhang der hier präsentierten Zeitschriften von Bedeutung, dass beide Gruppen eng an periodische Publikationen gebunden waren. Im Falle der Gruppe Florida war es die Zeitschrift *Martín Fierro*, im Falle der Gruppe Boedo die verschiedenen Publikationsreihen des Verlags Claridad, darunter die wohl bekannteste *Los pensadores*, aber auch *Los nuevos* oder *Clásicos del amor*.[10] Der Verlag Claridad wurde 1922 vom spanischen Einwanderer Antonio Zamora gegründet und weist nicht allein durch den Namen auf seine Nähe zur französischen Zeitschrift *Clarté* von Henri Barbusse hin. Wie diese nimmt auch der argentinische Verlag eine dezidiert linke Haltung ein, wie ein Blick in das Verlagsprogramm zeigt. Die Reihe *Colección Claridad*, deren Bände mit 50 *centavos* etwas teurer waren als die hier behandelten Reihen, beinhaltet neben argentinischen Klassikern wie *Facundo* von Domingo F. Sarmiento auch die in-

[9] Zur Geschichte der Gruppe Boedo siehe Candiano/Peralta 2007.

[10] Claridad verlegte auch einige Theaterzeitschriften wie *Teatro Popular* oder *Teatro Nuevo*.

zwischen zu Klassikern gewordenen Antikriegsromane aus Europa: Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* oder Henri Barbusses *Le Feu*. In *Los nuevos* werden vor allem die‚Neuen' der argentinischen Literatur publiziert: Clara Beter, Elias Castelnuovo, Alberto Pinetta und auch Leónidas Barletta.[11] *Los pensadores*, die langlebigste Reihe des Verlags, umfasst eine Vielzahl an Autoren – argentinische und andere – und macht darüber hinaus eine entscheidende Veränderung durch. Es ist die erste Reihe, die Antonio Zamora in seinem Verlag herausgibt, und sie startet ihr Erscheinen im Februar 1922.[12] Zunächst einmal ist es eine Romanreihe wie so viele andere auch: Pro Heft steht ein Autor im Mittelpunkt und in der Regel wird einer seiner Text publiziert, zu diesem Zeitpunkt lautet der volle Titel der Reihe noch *Los pensadores. Revista de selección universal*. In der ersten Nummer erscheinen mehrere Erzählungen von Anatole France und in der zweiten ein Text vom damals aufgrund des Literaturnobelpreises sehr beliebten Knut Hamsun.[13]

Auch wenn das erste Heft von *Los pensadores* nicht wie ähnliche Romanreihen eine Vorstellung der Publikation hat, so gibt es doch andere Hinweise auf die Absichten und vor allem den Ton, der hinter dieser Veröffentlichung steht. Auf der Umschlagsseite wird der Briefwechsel zwischen Carlos García, dem Präsidenten der Cooperativa Editorial Claridad, Antonio Zamora und Daniel C. de Rosa, die beide auf der Vollversammlung der Kooperative zum Direktor bzw. Geschäftsführer der Romanreihe ernannt wurden, abgedruckt. Bereits die ersten Worte des Briefes von García lassen keine Zweifel in Bezug auf die politische Ausrichtung des Verlags zu: „Ciudadanos Antonio Zamora y Daniel C. de Rosa. – Estimados compañeros […]" (García 1922: o. S.). Die Anrede „Bürger" erinnert doch sehr an die Französische Revolution. Auf der hinteren Umschlagsseite erfährt der Leser nicht nur, welcher Autor im nächsten Heft publiziert wird – es ist Knut Hamsun –, sondern erhält gleich auch einen erzieherischen Hinweis:

> La obra cuyo titulo [sic] nos reservamos se encuentan [sic] en muy pocas librerias [sic] y las que las [sic] tienen la venden a tres pesos.
> Muy especialmente recomendamos su lectura y particularmente a las mujeres que tienen por costumbre leer los "cuentuchos" que se publican en esas novelas semanales que abundan tanto COMO POCO VALEN. (*Los pensadores* 1922, 1: o. S.)

Die erzieherische Absicht besteht folglich darin, beim Lesepublikum – und hier vor allem beim weiblichen Lesepublikum – die Nachfrage nach einer anderen (besseren) Lektüre zu wecken. Das emphatisch am Ende vorgebrachte „que poco valen" bezieht sich einmal auf den niedrigen Preis anderer Romanreihen, zum anderen aber auch auf den geringen ästhetischen Wert der Konkurrenzpublikationen. Unterstrichen wird dies durch die Werbung für die eigene Reihe:

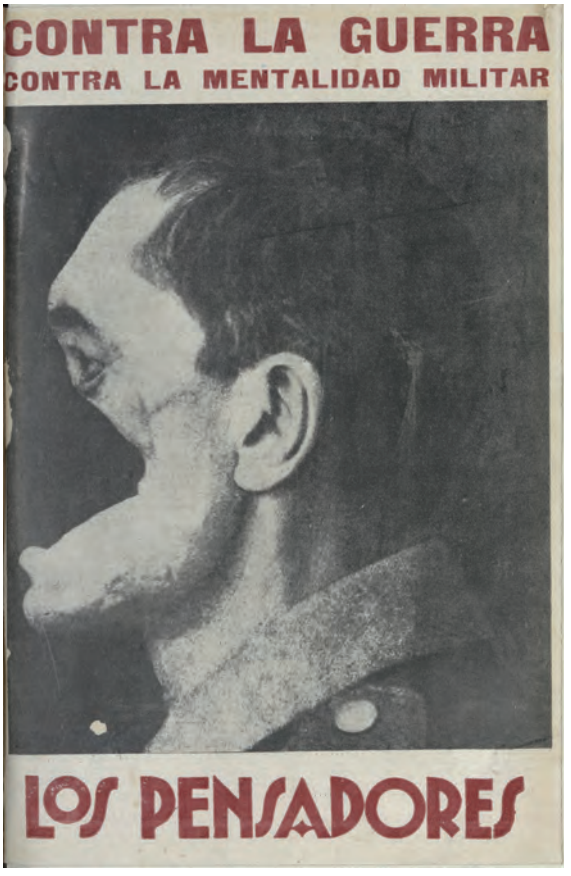
> Por TRES RAZONES debe Vd. suscribirse a "LOS PENSADORES"
> 1ra. – Porque con 20 CENTAVOS tendrá una obra completa, la misma que en cualquier comercio de librería, si la tienen, le costará, por lo menos, DOS PESOS.
> 2da. – Porque además que VD. se beneficia, contribuye a combatir los malos autores que envenenan el espíritu y los peores editores y libreros que le roban el dinero, cobrando DOS PESOS por la obra que se publica en "LOS PENSADORES" y se vende a 20 centavos. (*Los pensadores* 1922, 1: o. S.)

Vor allem der zweite Punkt ist von einem kämpferischen Ton getragen: Mit dem Kauf von *Los pensadores* bekämpft der Leser nicht nur die schlechten Autoren, sondern ebenso die Buchhändler und deren überteuerte Preise. Die Qualität

[11] Ferreira de Cassone erwähnt in ihrem Aufsatz „Antonio Zamora y las ideas republicanas españolas en la revista *Claridad*" weitere Reihen des Verlags (Ferreira de Cassone 1999).

[12] In ihrem Aufsatz „La literatura como pedagogía, el escritor como modelo" geht Graciela Montaldo auf das Projekt ein, das hinter dem Verlag und insbesondere hinter der Reihe *Los pensadores* stand (Montaldo 1987).

[13] Hamsuns Texte werden aufgrund der ‚realistischen' Darstellung der unteren Schichten geschätzt und ordnen sich dadurch in das linke Projekt ein. Eine Lektüre Hamsuns als faschistischer Autor war zu diesem Zeitpunkt noch nicht gegeben.



Los pensadores, 122, 1926
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

der eigenen Reihen zeigt sich demnach nicht allein in der Auswahl der Autoren und Texte, sondern eben auch im Preis, der anscheinend niedriger war als der ähnlicher Reihen. Stellt man beide Zitate einander gegenüber, so wird klar, dass die Herausgeber von *Los pensadores* zweigleisig argumentieren: andere preislich vergleichbare Reihen bieten ‚schlechte' Literatur, inhaltlich vergleichbare Reihen haben zu hohe Preise. Verbindet man beide Argumentationslinien, so erhält man einen Hinweis auf die Leserschaft, die man zu erreichen versuchte. Im Sinne einer Demokratisierung von Kultur und der damit verbundenen Teilhabe an derselben durch die unteren Schichten orientiert sich die Preisgestaltung an jenem Markt, der gezielt diese finanzarmen Leserschichten anspricht, gleichzeitig jedoch bietet man ihnen ein Produkt an, das zur Revolution des Geistes führt. Wie Montaldo schreibt, steckt dahinter in letzter Konsequenz die Überzeugung, dass ungebildete Bürger leichter zu manipulieren sind (Montaldo 1987: 42). Auch die Auswahl der Autoren und Werke, so Montaldo weiter, hänge mit dem (volks)erzieherischen Projekt zusammen, da „esas obras escogidas encierran una verdad que ha superado el paso del tiempo y en ellas hay algo que aprender" (45).

Mit Heft 101 verändert sich das Projekt *Los pensadores* radikal, aus der Romanreihe wird eine linke Kulturzeitschrift, die dann in die Zeitschrift *Claridad* mündet. Der Untertitel der ‚neuen' *Los pensadores* lautet jetzt: *Revista de selección ilustrada. Arte, crítica y literatura*. Der Aufbau entspricht nun eher einer Zeitschrift mit verschiedenen Rubriken, obwohl nach wie vor auch längere narrative Texte der bekannten Autoren veröffentlicht werden. Der Preis ändert sich nicht, und die politische Ausrichtung bleibt ebenfalls jene, die bereits die Romanreihe bestimmt hatte. Heft 122 von 1926, die letzte Nummer und als solche angekündigt, ist ein Themenheft und trägt den Titel „ Contra la guerra. Contra la mentalidad militar". Mit dem Antikriegsheft reihen sich die Herausgeber in die Diskussionen ein, die nach dem 1. Weltkrieg und den Ereignissen in Russland weltweit geführt wurden. Aktueller Anlass für ihr Heft ist jedoch eine drohende Aufrüstung in Argentinien. Eine dezidiert pazifistische Haltung markiert alle Beiträge im Heft, Autoren sind unter anderem Alfredo L. Palacios, Julio Fingerit und Leónidas Barletta.[14] Die abschreckend erzieherische Absicht wird durch den Abdruck von Bildern von Kriegsverletzten unterstrichen. Den Herausgebern scheint im Verlauf des Erscheinens von *Los pensadores* im neuen Format, das aber immer noch einen stark literarischen und kulturellen Akzent hatte, bewusst geworden zu sein, dass ihrem erzieherischen Projekt durch eine stärker politisch und kritisch ausgerichtete Zeitschrift mehr gedient sei, weshalb sie *Los pensadores* beenden. Unter neuem Namen, *Claridad*, wird die Zeitschrift eine neue Richtung einschlagen, das Heft „Contra la guerra" von *Los pensadores* kündigt diese verstärkt politische Orientierung an.[15] Eine ganz andere Richtung schlagen die Romanreihen des Verlags Tor ein. Seine Hochzeit erlebte der Verlag in den späten 1930er bis zu den 1960er Jahren, aber einige wenige Reihen erschienen bereits im hier ausgewählten Zeitraum, so zum Beispiel *Revista Mi novela*, die ca. 1933 mit ihrem Programm startet, oder *Lecturas selectas*, die ab 1923 erscheinen. Andere Reihen sind: *Colección Misterio*, *Biblioteca Sexton Blake* oder *Demon Brat*, hinter deren Publikationen allerdings nur ein Autor stand, Mulberry Clay, und die somit deutliche Merkmale einer klassischen Groschenromanserie trägt.[16]

[14] Interessant ist, dass der 1. Weltkrieg derart im Gedächtnis der Zeitgenossen verankert war, dass Julio Fingerit in seinem Beitrag auf die Gefahren aufmerksam macht, die für Argentinien durch einen Zweifrontenkrieg – im Norden gegen Brasilien, im Süden gegen Chile – entstehen würden und hier ausdrücklich die Niederlage Deutschlands als Beweis heranzieht (Fingerit 1926).

[15] *Claridad* erschien zwischen 1926 und 1941 und damit vor allem während der *década infame*, einem Jahrzehnt der politischen Krise in Argentinien.

[16] In einem Interview mit Carlos Abraham, Herausgeber der Zeitschrift *Nautilus*, erzählt der Sohn des Verlagsgründers Juan Carlos Torrendell über die Tätigkeit seines Vaters (Abraham 2007).

In *Revista Mi novela* wurden in erster Linie Liebes- und Abenteuerromane publiziert, mal von bekannteren, mal von fast unbekannten Autoren. Auffällig sind die Cover der Hefte, die in einigen Fällen von damals bekannten Illustratoren gestaltet wurden.[17] Bei den beiden in der Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts zu findenden Hefte handelt es sich einmal um *El beso a la luz de la luna* von Guy de Chantepleure und *La hija del amor* von Enrique Pérez Escrich. Beide Autoren sind Feuilletonautoren des 19. Jahrhunderts; hinter Guy de Chantepleure verbirgt sich Jeanne-Caroline Violet, eine erfolgreiche französische Feuilletonautorin; Enrique Pérez Escrich war einer der erfolgreichsten Feuilletonautoren Spaniens. Bereits die Thematik der beiden Hefte deutet an, welches Lesepublikum durch die Reihe angesprochen ist, doch in der Werbung zur Reihe bleiben keine Zweifel offen:

> REVISTA MI NOVELA. La revista del lunes para toda la semana. Para su madre, para su esposa, para su hermana, para su novia, para toda mujer. Hermosa colección de volúmenes en 8°. con cien páginas de texto nutrido, conteniendo grandes novelas de los mejores autores modernos, y pequeños artículos, comentarios, cuentos, poesías, consultorios, etc. exclusivamente para la mujer. (*Revista Mi novela* ca. 1933, 29: o. S.)

Revista Mi novela, ca. 1933
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

Diese Reihe gehört eindeutig zum von Beatriz Sarlo beschriebenen Reich der Gefühle und ihre Leserschaft sind Frauen, jedenfalls wenn man davon ausgeht, dass die Werbung erfolgreich war.

Ganz anders ist die Reihe *Lecturas selectas* gestaltet. Herausgeber ist zunächst Florencio Eugenio Alvo, ein zu seiner Zeit bekannter argentinischer Roman- und Theaterautor, später geht die Herausgeberschaft an den Verlag, also an Juan Carlos Torrendell. Einmal mehr zeigt sich hier die Personalunion von Verleger und Herausgeber. Noch in der Herausgeberschaft von Alvo sind dem jeweiligen Band der Reihe Angaben zu Inhalt und Absicht vorangestellt, diesen kann man die literarisch motivierte Orientierung entnehmen:

> „Lecturas selectas en volúmenes económicos, impresos y presentados de manera tal que se hagan acreedores a figurar en toda biblioteca". […] Todos los grandes novelistas contemporáneos figurarán en esta colección, así como todos los géneros de la novela moderna. LECTURAS SELECTAS sólo se preocupa del verdadero mérito artístico, sin detenerse a reparar en condiciones imperativas de tendencia, extensión de los trabajos, etc. (*Lecturas selectas* 1923, VIII: o. S.)

Günstige Bände, die dennoch so gestaltet sein sollen, dass sich jede Bibliothek mit ihnen schmücken möchte, das sind die zentralen Ziele der Reihe und sie deuten an, dass es hier nicht um eine reine Massenproduktion an Texten gehen soll. Auch die folgenden Erläuterungen zur Auswahl der Autoren nehmen den Aspekt der Qualität auf. Erstes und im Verlauf der Beschreibung wiederholtes Kriterium soll der künstlerische Wert des Textes sein, ohne auf literarische Richtungen oder die Länge des Werkes Rücksicht zu nehmen. Am Ende wird dies noch ausführlicher beschrieben:

[17] Im Blog *museodeliteraturapopular* von Carlos Abraham findet man einige der sehr auffälligen Cover (<http://museodeliteraturapopular.blogspot.de/2011/06/revista-mi-novela.html>, 13.11.2013).

> Moralistas y autores libres, religiosos e incrédulos, idealistas o naturalistas, consagrados o noveles, nacionales o extranjeros, todos irán apareciendo en LECTURAS SELECTAS, igualados por el respeto y la admiración que merecen el talento y la inteligencia. (*Lecturas selectas* 1923, VIII: o. S.)

Lecturas selectas steht jedem offen, so dass der Leser in der Reihe die ganze Bandbreite an ‚guter' Literatur vorfinden wird. Ganz anders als bei *Los pensadores*, in der zwar keine inhaltliche Beschreibung der Reihe zu finden ist, die Herausgeber aber durch die Auswahl der Autoren und den Hinweis auf die ‚schlechte' Literatur anderer Verlage eindeutig Position beziehen, stellt sich *Lecturas selectas* als ein allein der ‚Literatur' verpflichtetes Projekt dar. Hinzu kommen klar erkennbare kaufmännische Signale, die den Leser auffordern, sich rechtzeitig um den Erwerb des nächsten Heftes zu kümmern, denn es könnte sonst ausverkauft sein. Im ersten Heft, das nicht mehr von Alvo herausgegeben wird, ändert sich die Präsentation der Reihe dahingehend, dass nun ein deutlich verkaufsfördernder Ton zu vernehmen ist:

> Presentación gráfica mpecable [sic], lectura selecta y abundante y colaboradores escogidos entre los mejores de la actual generación literaria; tal será la nueva base de esta publicación. Ya en este nuevo volumen, adelantamos algo de nuestros propósitos: el papel es insuperable, la colaboración interesantísima. (*Lecturas selectas* 1923, 12: o. S.)

Ausgezeichnete Grafik und hervorragendes Papier sind nun genauso wichtige Anreize an die Leserschaft, die Reihe zu erwerben, wie interessante Beiträge.

Lecturas selectas, 12, 1923
(Theater- und Romanzeitschriften IAI)

4. Zwischen Kultur(kampf) und Kommerz

Anhand der Verlagsprogramme von Claridad und Tor wird deutlich, wie weit die Spanne der Publikationsprojekte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Buenos Aires reichte. Das Lesen ist als eine Massenbeschäftigung erkannt worden und es wird versucht, diese Massennachfrage durch ein vielfältiges Angebot bedienen zu können. Von reinen Liebesromanen bis zu sozialkritischer Literatur konnte der geneigte Leser alles an den Kiosken der Metropole Buenos Aires finden. Auch europäische Autoren wie Anatole France, Maxim Gorki oder Guy de Maupassant hatten ihren Platz an den Verkaufsständen neben ihren Kollegen aus dem Feuilletonbereich wie die erwähnten Guy de Chantepleure und Pérez Escrich. Dieselbe Abwechslung findet sich auch in den Theaterzeitschriften, wo Shakespeare einträchtig neben dem Argentinier Josué Quesada steht und wahrscheinlich vom selben Leser gekauft wird. Desgleichen konnte der geneigte Leser zwischen Theaterstücken wählen, die ihm lediglich zum Zeitvertreib dienten, oder solchen, die Bezug auf aktuelle (welt)politische Ereignisse nahmen.

Nimmt man all dies zusammen, dann wird deutlich, dass Populärkultur vielfältiger ist, als es auf den ersten Blick erscheint. Hinzu kommt, dass man von einer wechselseitigen Beziehung zwischen der sich neu herauskristallisierenden Populärkultur und dem kulturellen Unternehmen, das hinter den Publikationsreihen steht, ausgehen muss (Romero 1990). Dabei handelt es sich um eine

Populärkultur, die von Gesellschaftsschichten konsumiert wird, die eben nicht mehr wie die Elterngeneration ungebildet gewesen ist, sondern durch die Bildungsprogramme und durch die Möglichkeiten eines sozialen Aufstiegs zu den gebildeten Schichten gehörte (Romero 1990). Eine solche veränderte Gesellschaftsschicht konnte selbstbewusst aus dem breiten Angebot wählen, gleichzeitig konnten die Verlage davon ausgehen, dass ihre Produkte ein Publikum finden würden. Politischer Kampf und reine Unterhaltung mussten keine Gegensätze mehr sein, jedenfalls aus Sicht der Leser. Andererseits zeigen die Verlagsprogramme, die sich ja trotz der Verschiedenheit an ein bestimmtes, weil nicht so zahlungskräftiges, wenn auch diffuses Lesepublikum richten, dass es schwierig ist, von einer genau umrissenen und unverrückbaren Populärkultur zu sprechen. Romero weist daher darauf hin, dass die Populärkultur ständigen Veränderungen unterworfen ist. Diese werden auch durch die Auseinandersetzung mit der so genannten Elitekultur ausgelöst, von der man sich abgrenzen möchte, die aber auch im Wandel begriffen ist, wenn Lesen keine exklusive Beschäftigung mehr ist (60).

Viele der Zeitschriften und Reihen, die sich im Ibero-Amerikanischen Institut befinden, hatten nur eine sehr kurze Lebensdauer und bereits zum Ende der 1930er Jahre kann man sehen, dass andere Medien – das Radio und vor allem das Kino – das Buch als Freizeitbeschäftigung ablösten. Einige Verlage versuchten zunächst, sich diesem Trend anzupassen und es kommt zur Veröffentlichung ganzer Radiosendungen[18] in Heftform oder von ganzen Filmen in Form eines Theaterstücks[19], doch letztlich mussten auch sie ihr Erscheinen einstellen. Umso erstaunlicher ist es, dass die beiden hier vorgestellten Verlage bis in die 1960er Jahre existierten und ihr Lesepublikum fanden.

Literaturverzeichnis

Abraham, Carlos (2007): „Entrevista a Jorge Torrendell". In: *Nautilus. Literatura fantástica-Utopía-Ciencia Ficción*, 10, S. 30-47.

Barletta, Leónidas (1923): *Ramera. Novela realista del amor canalla, en el bajo fondo porteño*. Los realistas. Novelas de amor y de combate, 1. Buenos Aires: o. V.

Barletta, Leónidas/Olivari, Nicolás (1923): „Con Gálvez o con Martínez Zuviría". In: Barletta, Leónidas: *Ramera. Novela realista del amor canalla, en el bajo fondo porteño*. Los realistas. Novelas de amor y de combate, 1. Buenos Aires: o. V., S. 2.

Blomberg, Héctor Pedro (1923): *Mujeres del Sud. Novela realista de la vida errante y brutal*. Los realistas. Novelas de amor y de combate, 3. Buenos Aires: o. V.

Buonocore, Domingo (1974): *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires. Esbozo para una historia del libro argentino*. Buenos Aires: Bowker Editores.

Candiano, Leonardo/Peralta, Lucas (2007): *Boedo: Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Ferreira de Cassone, Florencia (1999): „Antonio Zamora y las ideas republicanas españolas en la revista *Claridad*". In: *Cuadernos Americanos*, 74, S. 85-105.

Fingerit, Julio (1926): „Contra la guerra". In: *Los pensadores. Revista de selección ilustrada. Arte, crítica y literatura*, 122, o. S.

[18] Eine der bekanntesten war *Chispazos de tradición* (1932/1933) mit unterschiedlichen Sendungen.

[19] Eine der ersten Zeitschriften, die so arbeitet, ist *Cinema Chat* (1920).

García Velloso, Enrique (1918): *En la tierra de la paz y del amor*. La escena. Revista teatral, 7 (15.8.1918)

Maroni, Enrique P./Giudice, Rogelio (1923): *El deutsche Bar*. La escena. Revista teatral, 245 (8.3.1923)

Montaldo, Graciela (1987): „La literatura como pedagogía, el escritor como modelo. Cooperativa Editorial Claridad: proyecto cultural y empresa comercial". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 445, S. 41-64.

Pagni, Andrea (2013): „El lugar de la traducción en los proyectos editoriales argentinos entre 1850-1890". In: Carrillo Zeiter, Katja/Wehrheim, Monika (Hg.): *Literatura de la Independencia, independencia de la literatura*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 45-66.

Pellettieri, Osvaldo (2008): *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.

Pierini, Margarita (Hg.) (2004a): *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas.

Pierini, Margarita (2004b): „Introducción". In: dies. (Hg.): *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas, S. 15-25.

Quesada, Vicente (1880): „La Biblioteca Popular de Buenos Aires dirijida por Miguel Navarro Viola". In: *Anuario Bibliográfico de la República Argentina 1879*. Buenos Aires: Imprenta del Mercurio, S. 217-223.

Romero, Luis Alberto: „Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares". In: Armus, Diego (Hg.): *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S. 39-67.

Sarlo, Beatriz (1985): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

Vieytes, Lerón (1917): *Después de la guerra. Diálogo dramático en verso de palpitante actualidad*. Biblioteca económica teatral, 16.

Theaterzeitschriften/Romanreihen[20]:

Biblioteca económica teatral. Buenos Aires: Editor Carlos H. Michellod, 1916-?

Cinema Chat. Buenos Aires: o. V. 1920.

La escena. Revista teatral. Buenos Aires: Imprenta e Intertype David Gurfinkel, 1918-1934.

La hoja de parra. Revista picaresca. Buenos Aires: o. V., 1932-?.

Lecturas selectas. Buenos Aires: Tor, 1923-?.

Media noche. Semanario de arte y teatro. Buenos Aires: o. V., 1926-?.

La novela picaresca. Publicación semanal ilustrada. Buenos Aires: o. V., 1918-1921.

Revista Mi novela. Buenos Aires: Tor, ca.1933-?

Los realistas. Novelas de amor y de combate. Buenos Aires: o. V., 1923.

Los selectos. Cuadernos de divulgación literaria. Buenos Aires: Imprenta Vitelli, 1923.

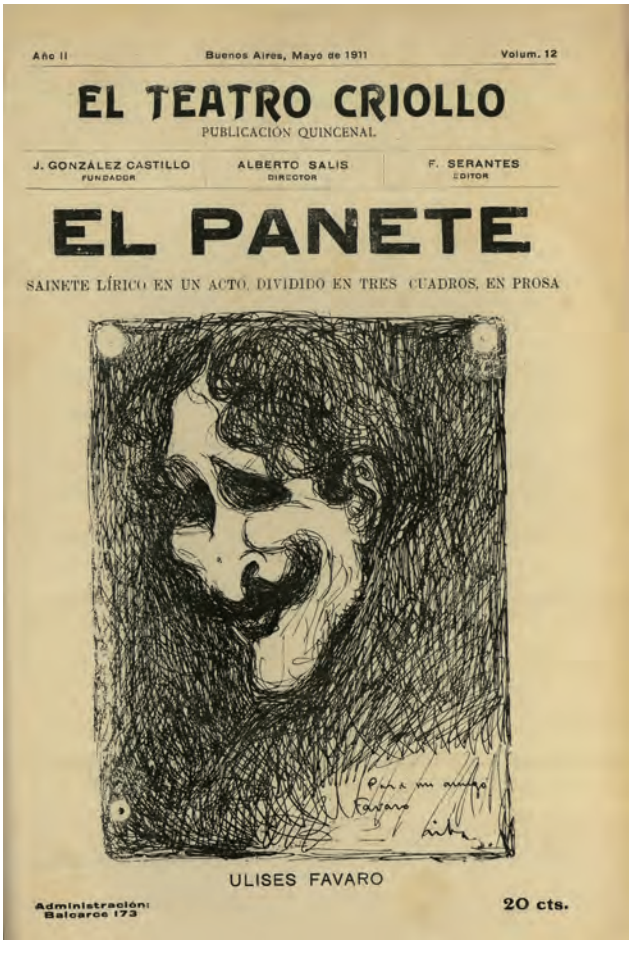
Teatro popular. Buenos Aires: Claridad, o. J.

Teatro nuevo. Buenos Aires: Claridad, 1923-?.

[20] Die bibliographischen Angaben zu den Romanreihen sind in einigen Fällen nur bruchstückhaft vorhanden, so ist z. B. nicht immer klar, wie lange die Reihe erschien.

Einblicke in die Sammlung argentinischer Theater- und Romanzeitschriften des Ibero-Amerikanischen Instituts

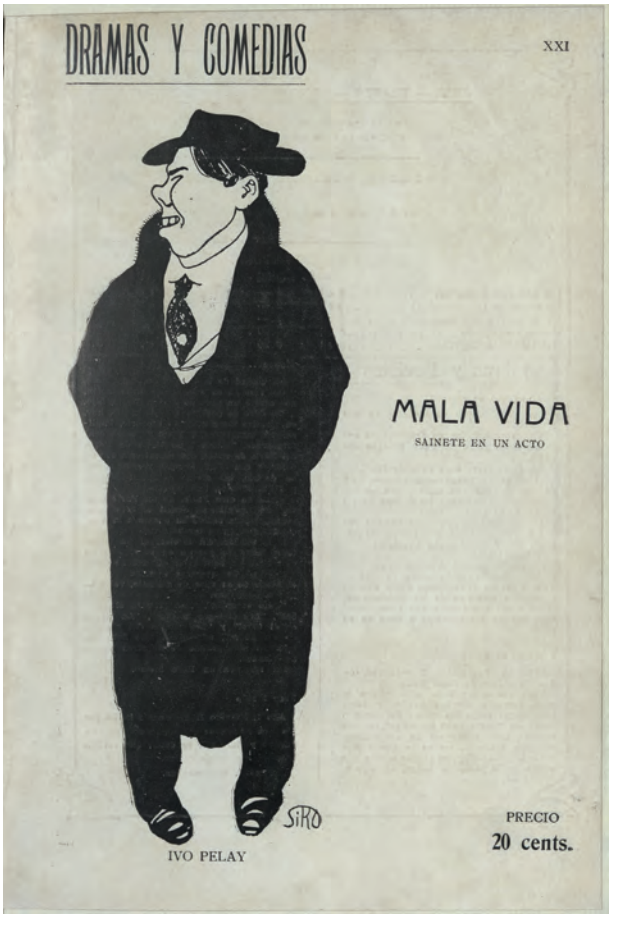
Ecos teatrales 3, 1908



El teatro criollo 12, 1911

Biblioteca del teatro argentino 2, 1912

El teatro nacional 28, 1914



Dramas y comedias 21, 1912
(ehemalige *El teatro nacional*)

Bambalinas 1, 1918

Bambalinas 103, 1920

La escena 231, 1922

La escena 284, 1923

Edición star quincenal 3, 1923

Avant Scene 6, 1927

Biblioteca teatral argentina 1, 1932

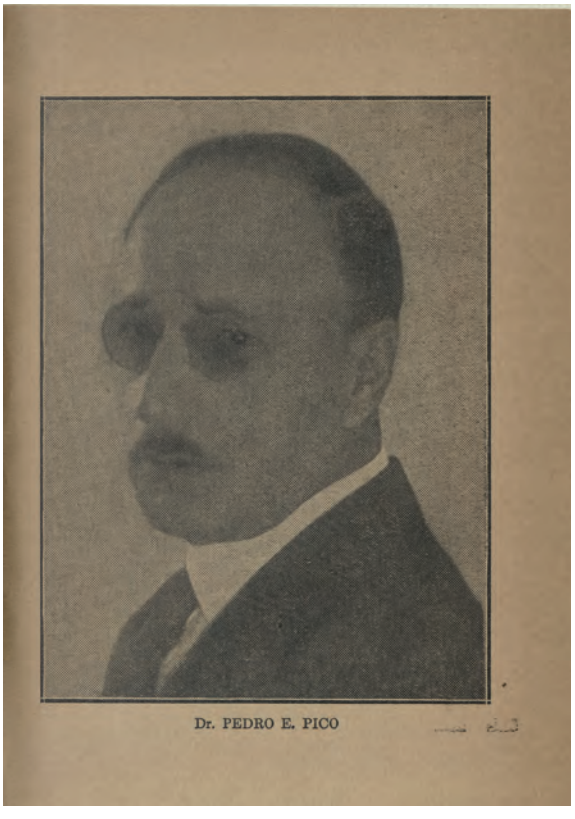
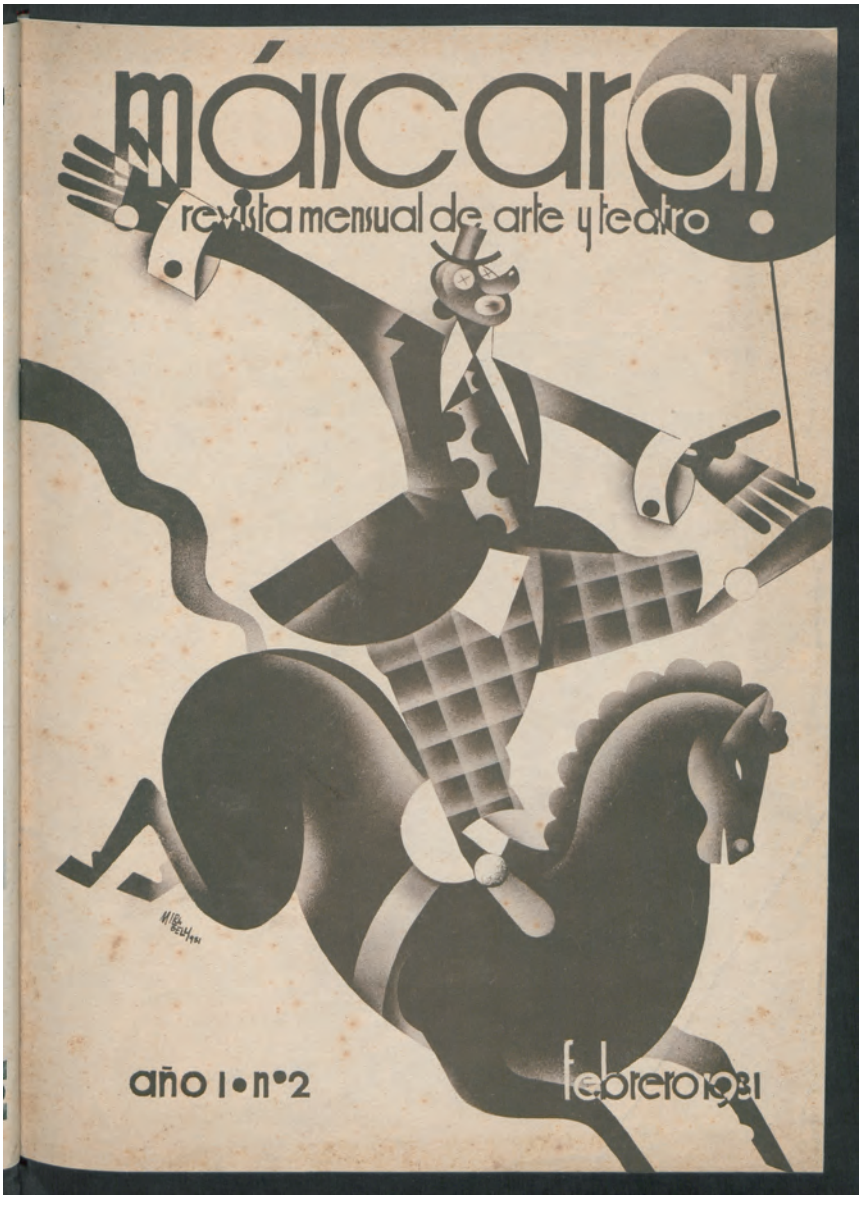

Dr. PEDRO E. PICO

Foto Pedro E. Pico, aus:
Biblioteca teatral argentina 1, 1932



Máscaras 2, 1931

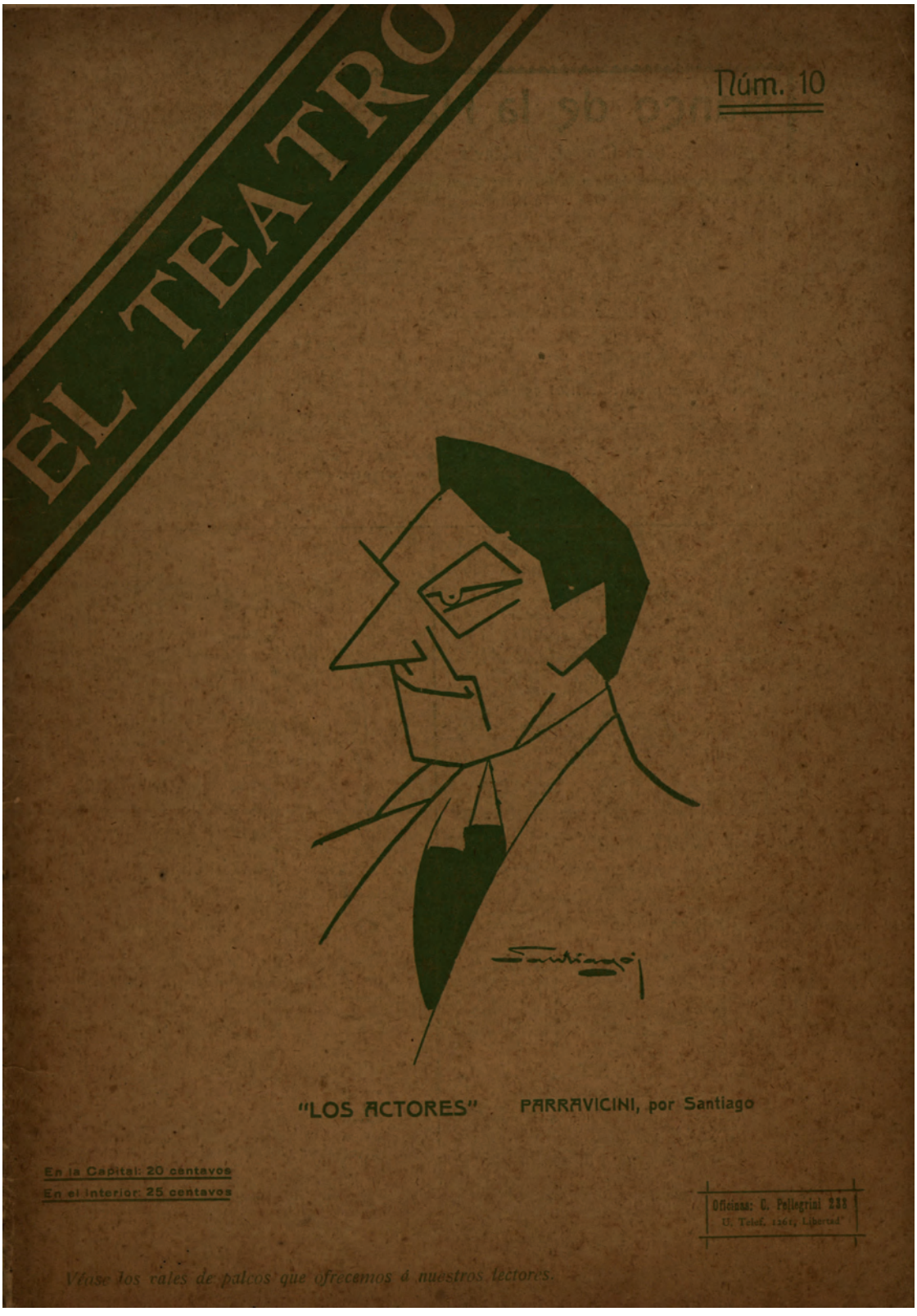
Argentores 28, 1934

Argentores 32, 1934

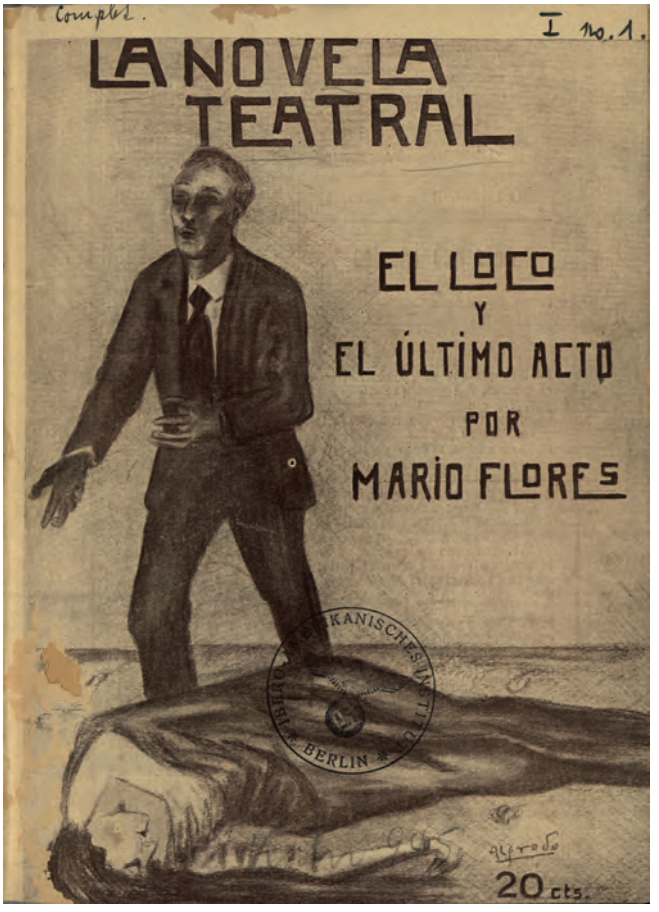
Argentores 35, 1934

Teatro del pueblo 11, 1936

Teatro del pueblo 17, 1936



El teatro 10, 1909



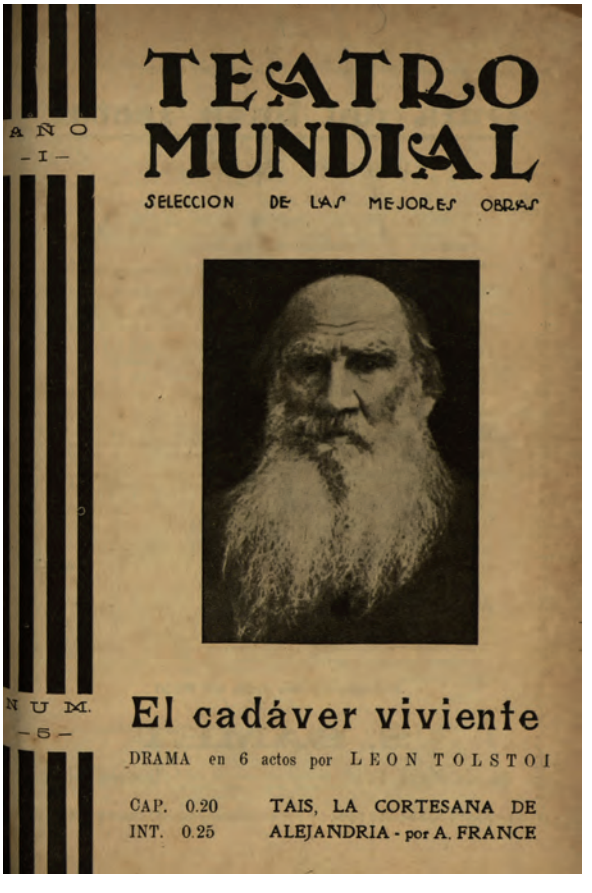
La novela teatral 1, 1918

La novela teatral 12, 1918

Lecturas dramáticas 12, 1904

El teatro y la novela 1, 1920

Teatro mundial 9, 1922

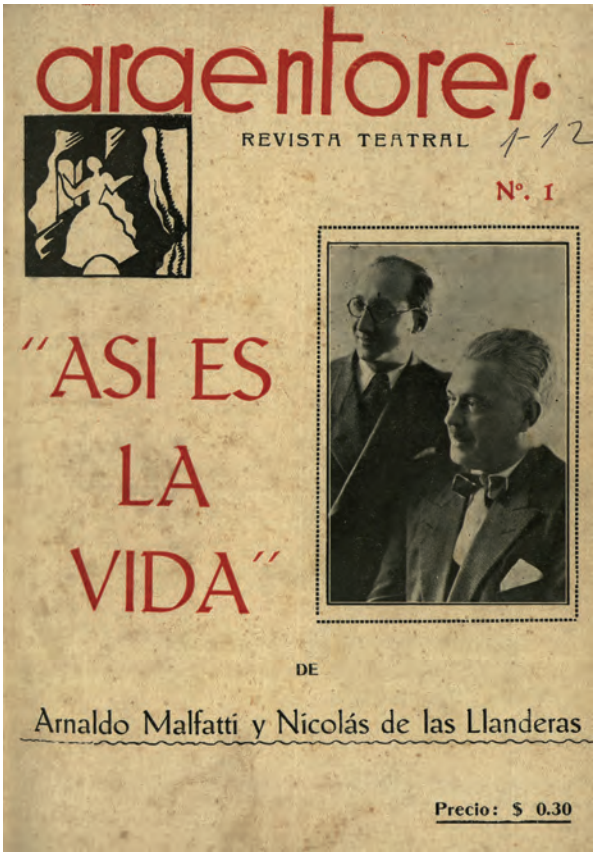


Teatro mundial 5, 1921

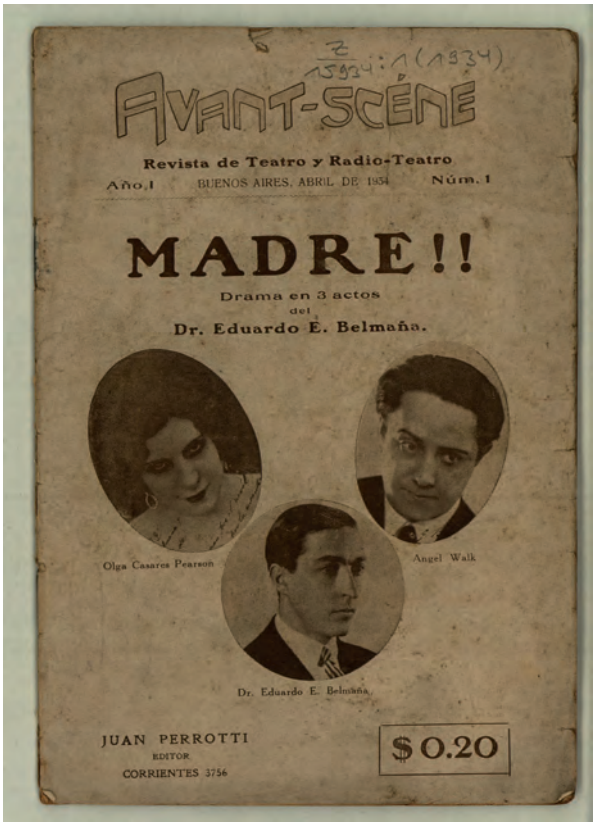
Comedia 9, 1922

Comedia 2, 1922

Teatro 3, 1923



Argentores 1, 1934

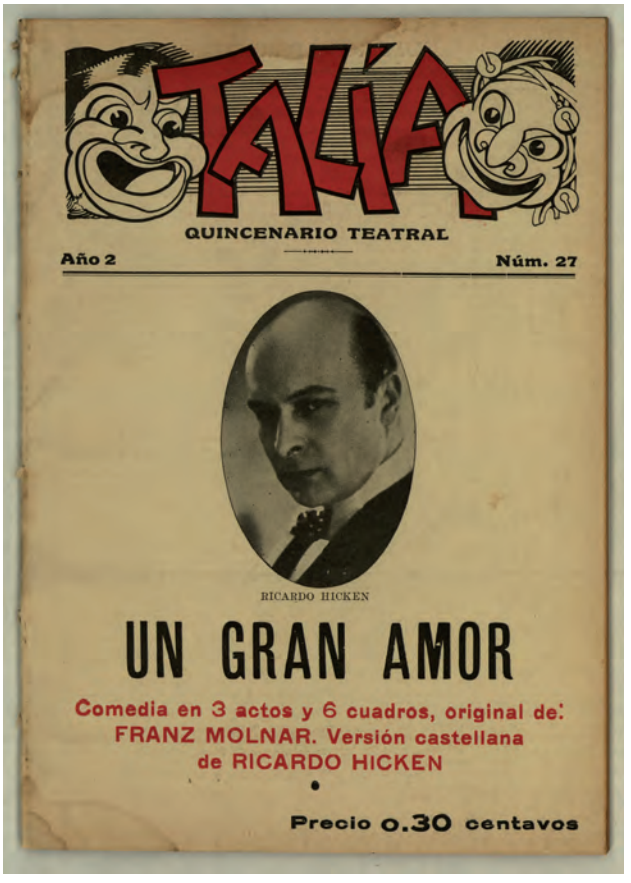


Avant-Scène 1, 1934

Teatralerías 1, 1936

Teatro gráfico 8, 1937

Talía 27, 1937



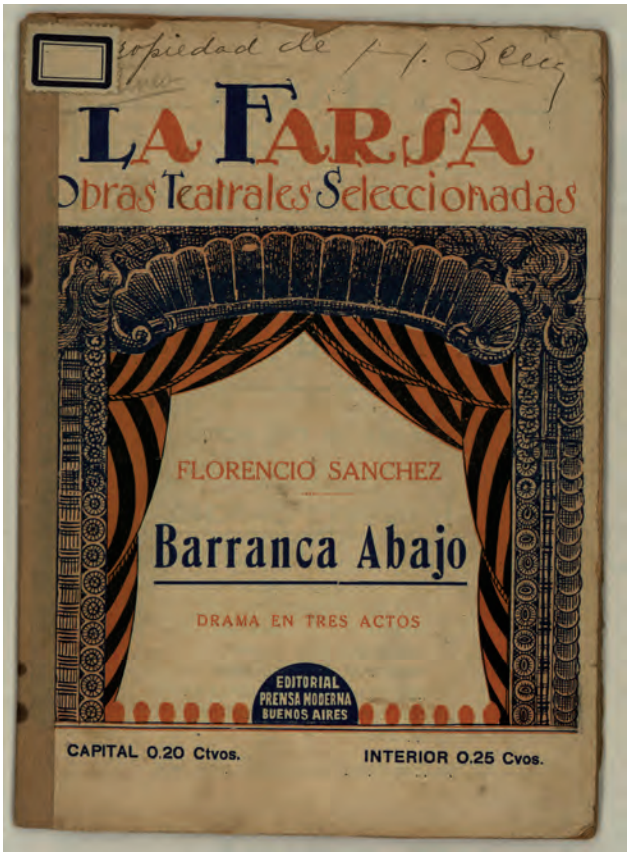
Talía 8, 1936

El entreacto 1, o.J.

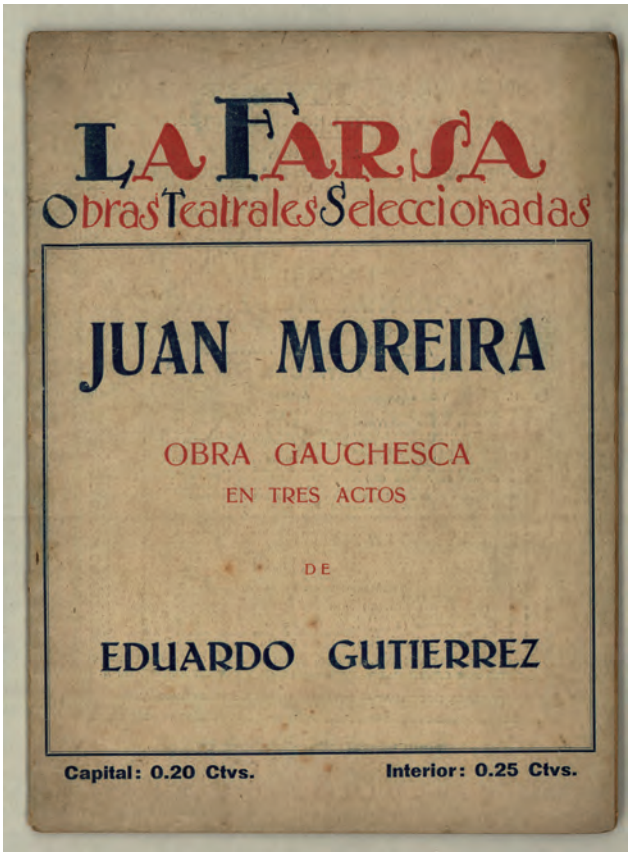
El entreacto 4, o.J.

Monólogos populares 4, o.J.

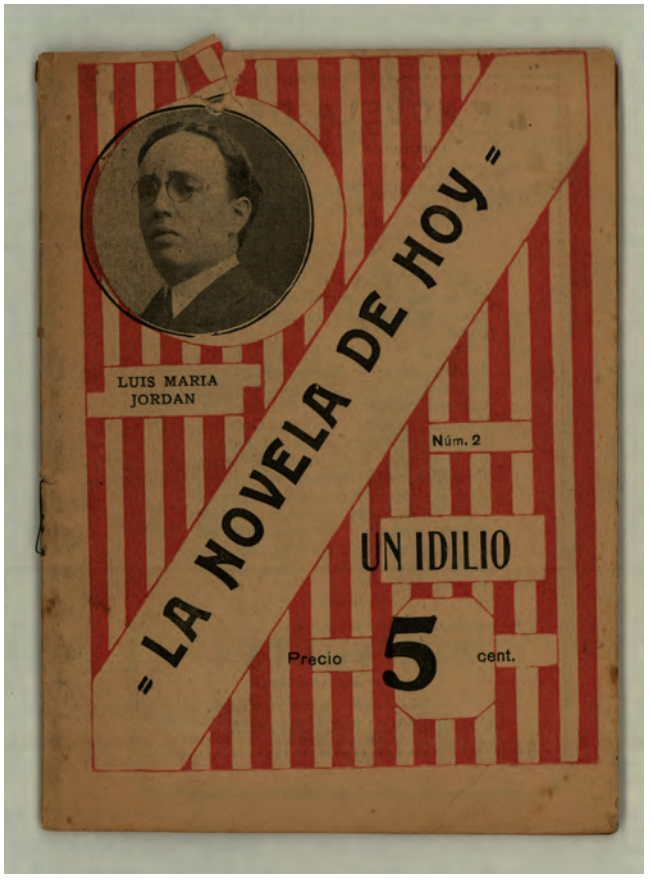
En el mundo de la cultura 35, o.J.



La farsa o.N., o.J.



La farsa o.N., o.J.

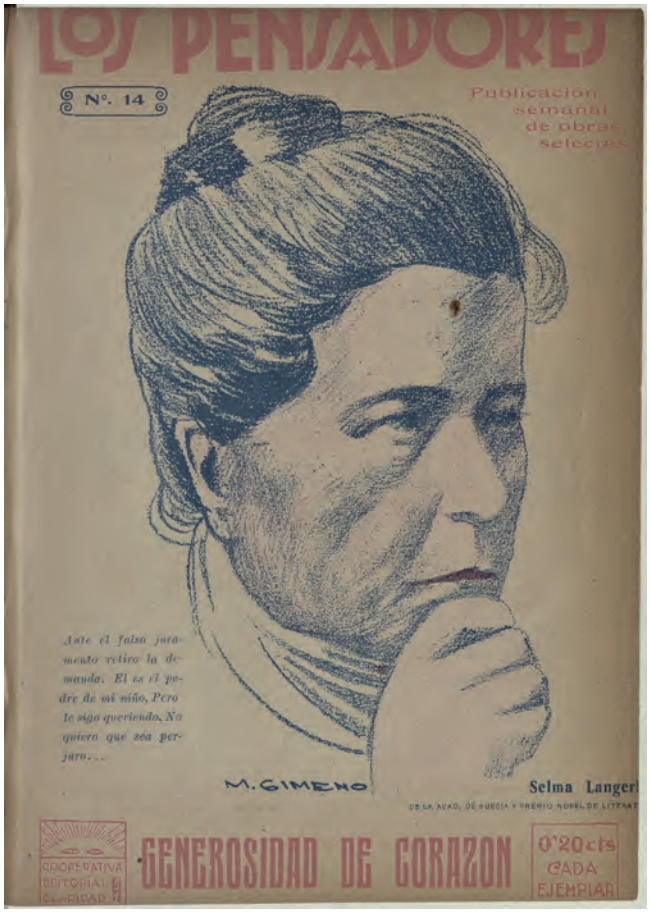


La novela de hoy 2, 1918 (Argentinien)

La novela de hoy 5, 1920 (Uruguay)

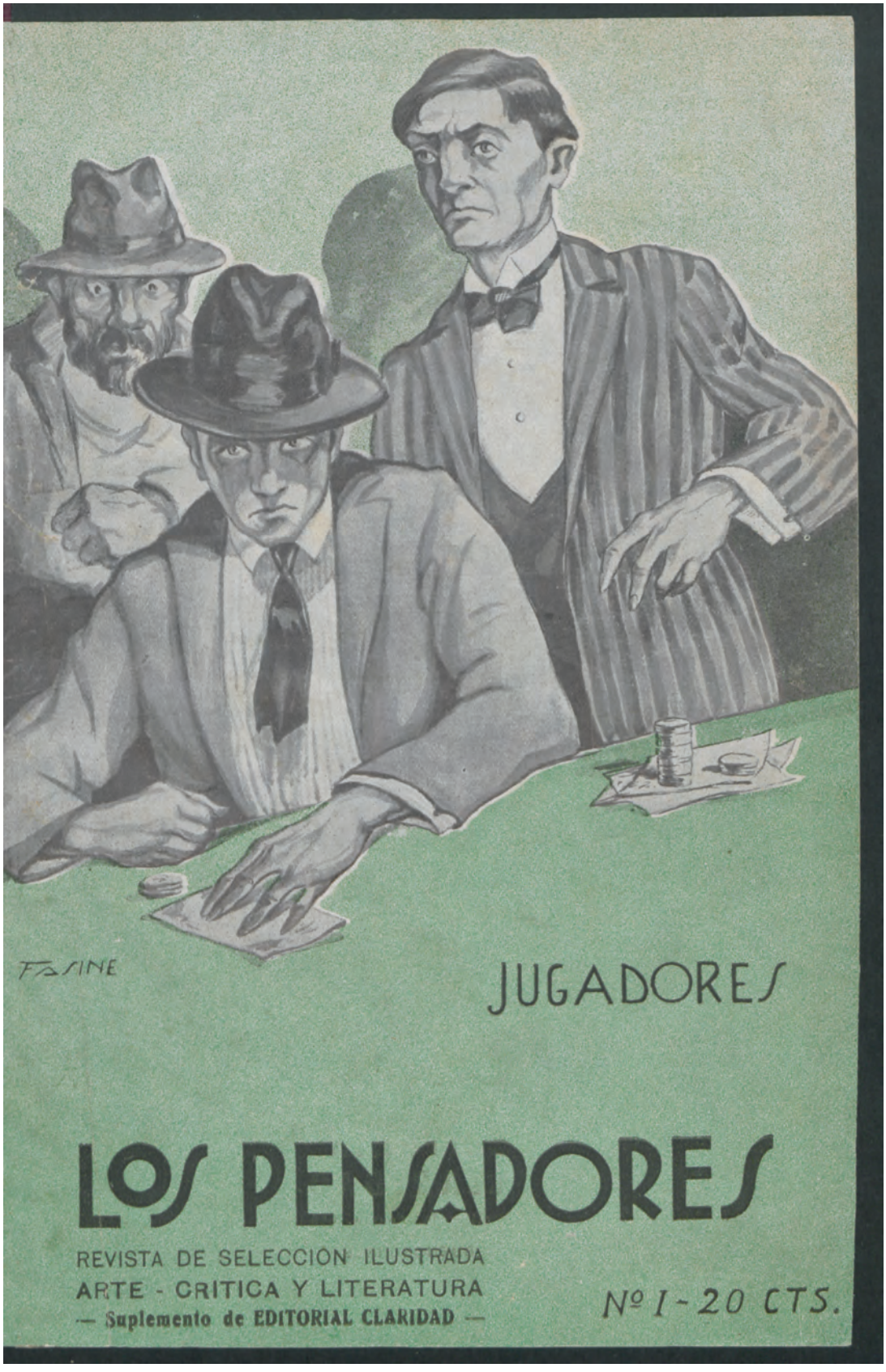
La novela feminina 50, 1921

La novela feminina 10, 1921



Los pensadores 14, 1922

Los pensadores 23, 1922

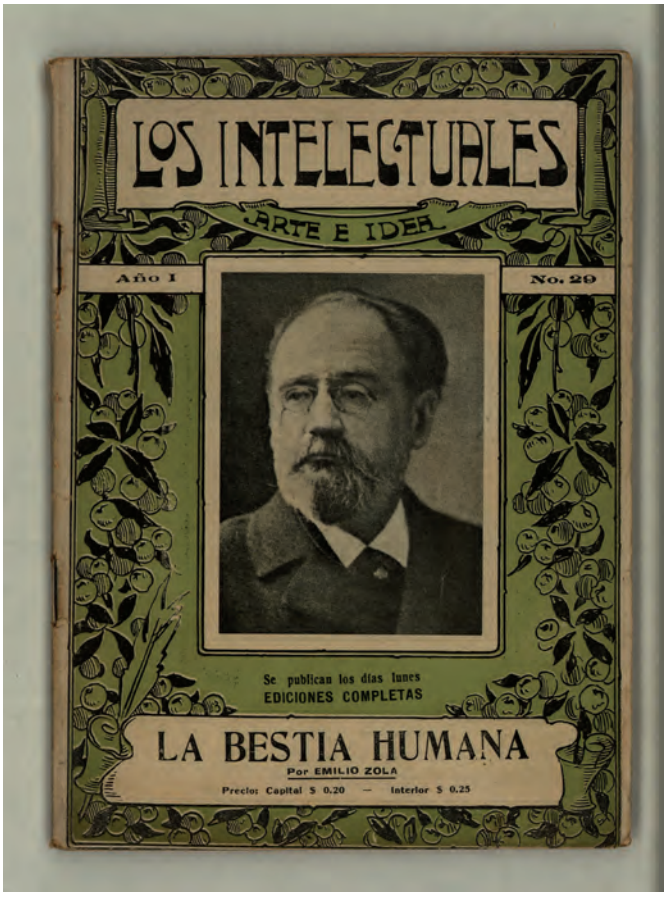


Los pensadores 101, 1924

Los realistas 1, 1923

Clásicos del amor 35, o.J.

Lecturas selectas 10, 1923



Los intelectuales 29, 1922

Los nuevos 5, 1925

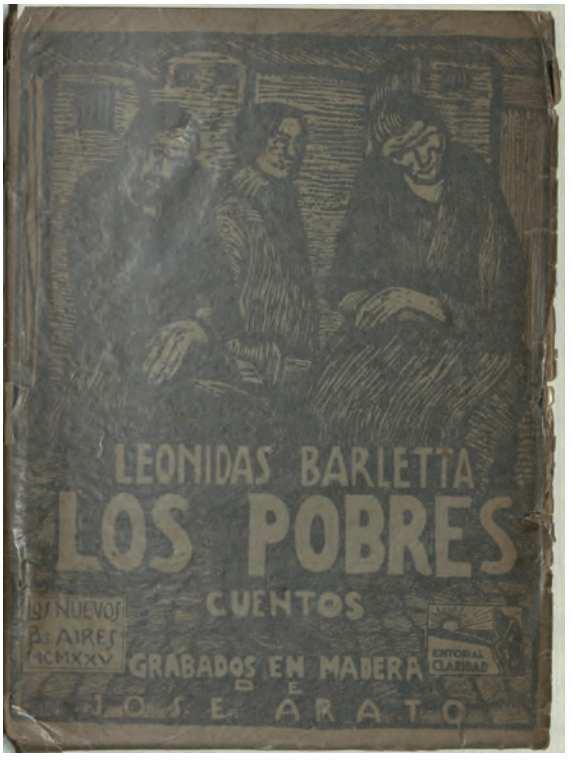
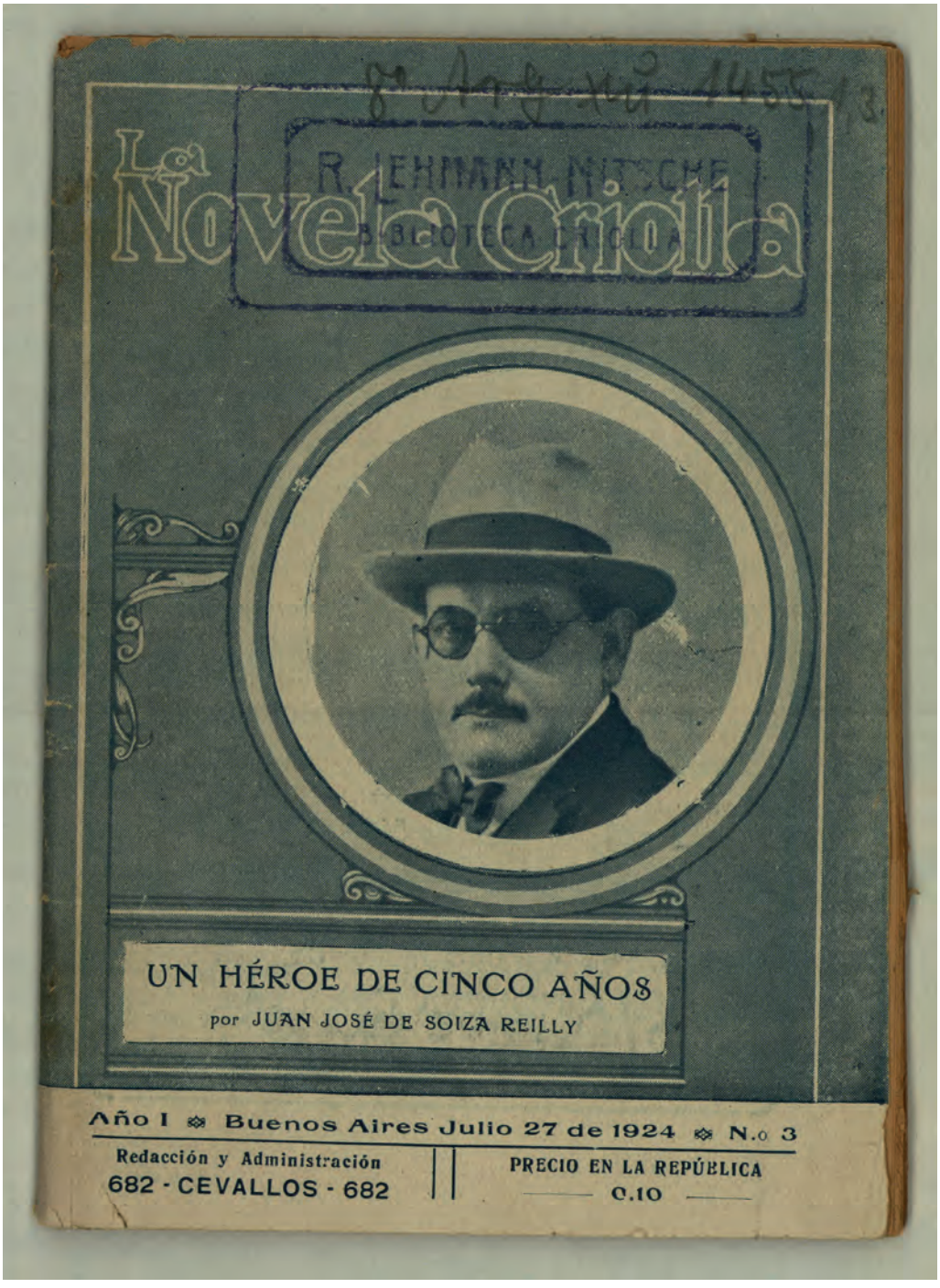


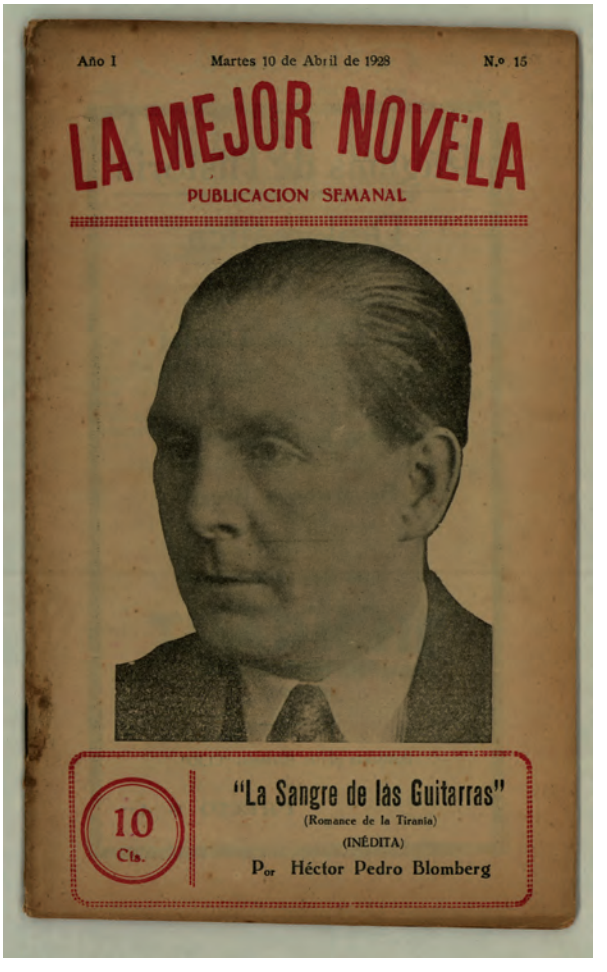
Illustration aus *Los nuevos* 5, 1925

Illustration aus *Los nuevos* 5, 1925



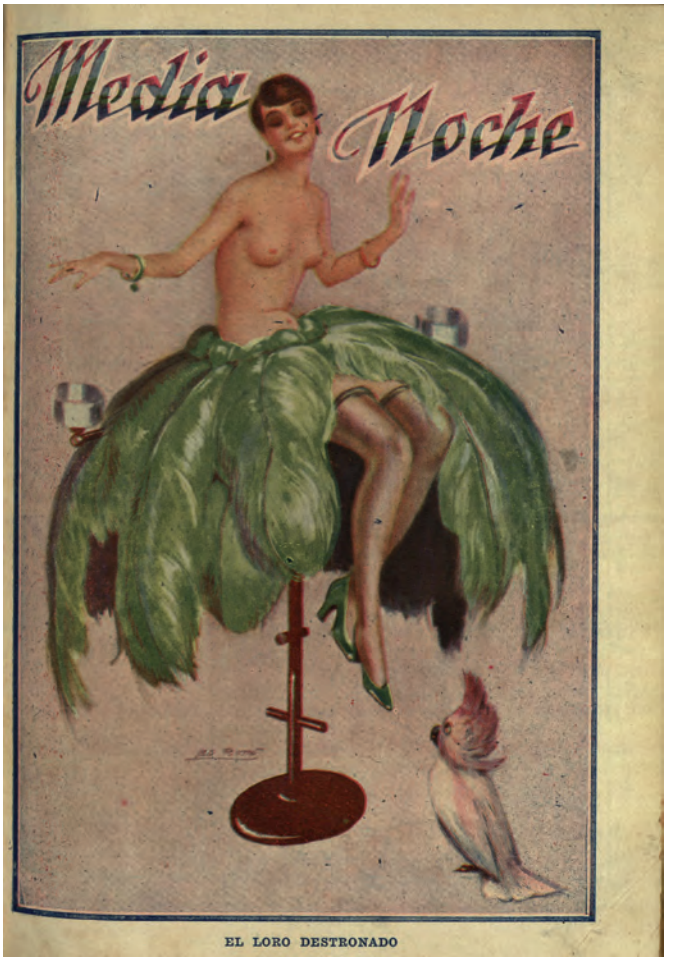
La novela criolla 3, 1924

La mejor novela 15, 1928



La mejor novela 42, 1928

La novela semanal 694, 1931



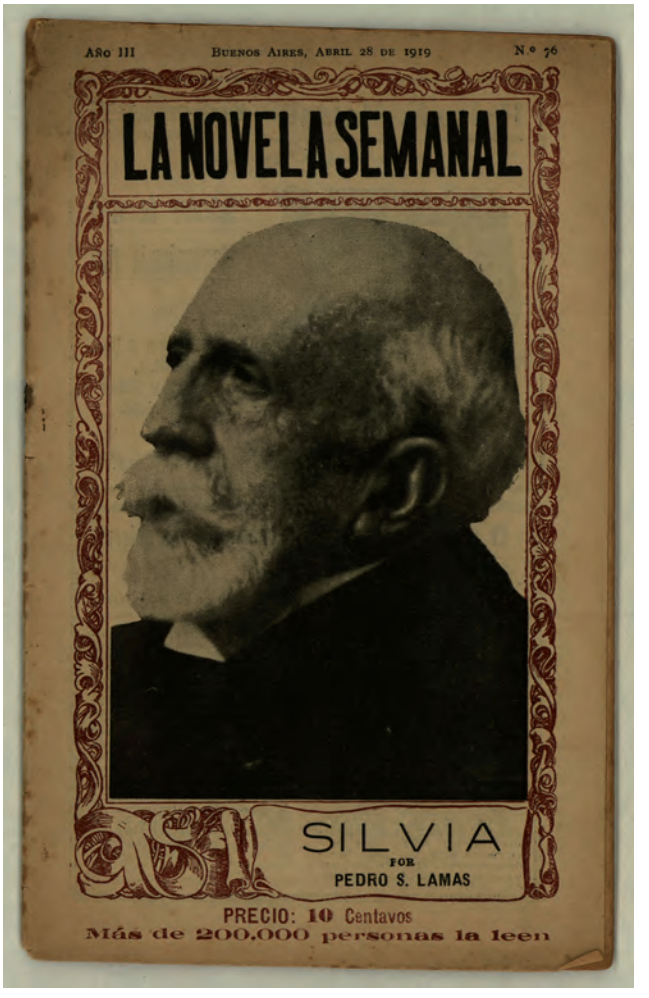
Media noche 94, 1928

Karikatur aus *Media noche* (1928, 94)

El cuento ilustrado 2, 1918

El cuento ilustrado 1, 1918

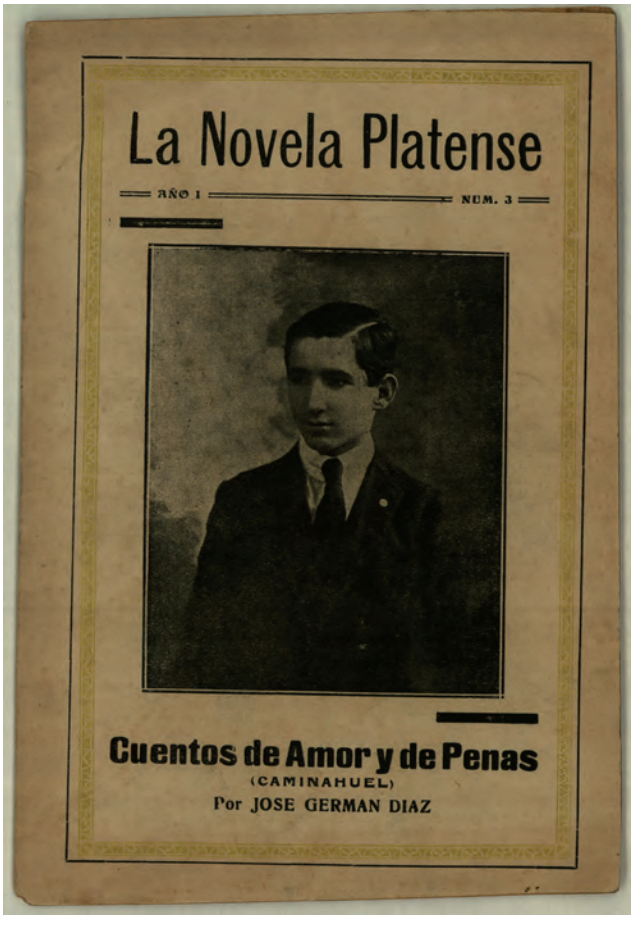
La novela semanal 76, 1919



La novela semanal 38, 1918

La novela elegante 5, 1919

La novela breve 3, 1922

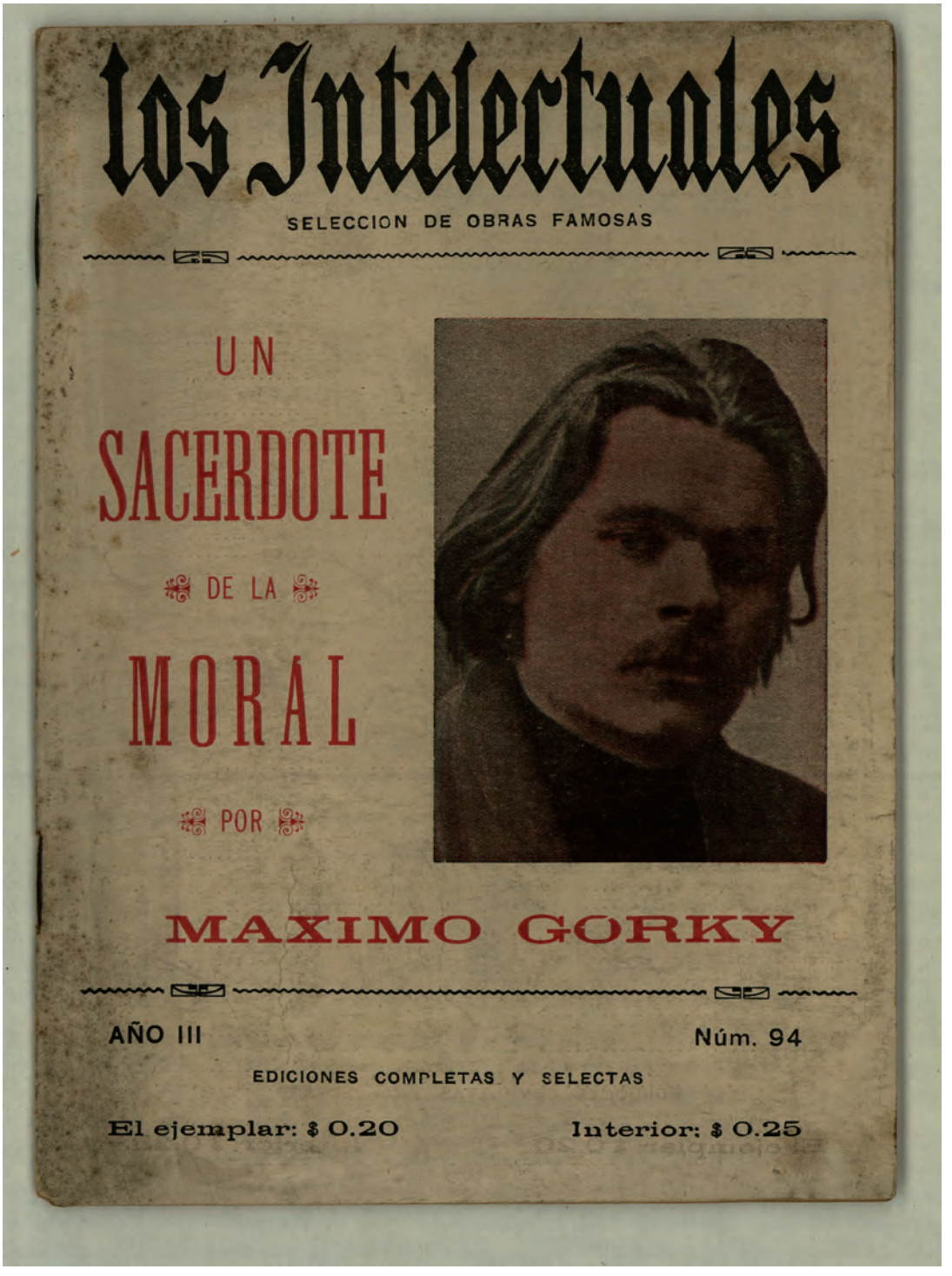


La novela platense 3, 1922

La novela porteña 11, 1922

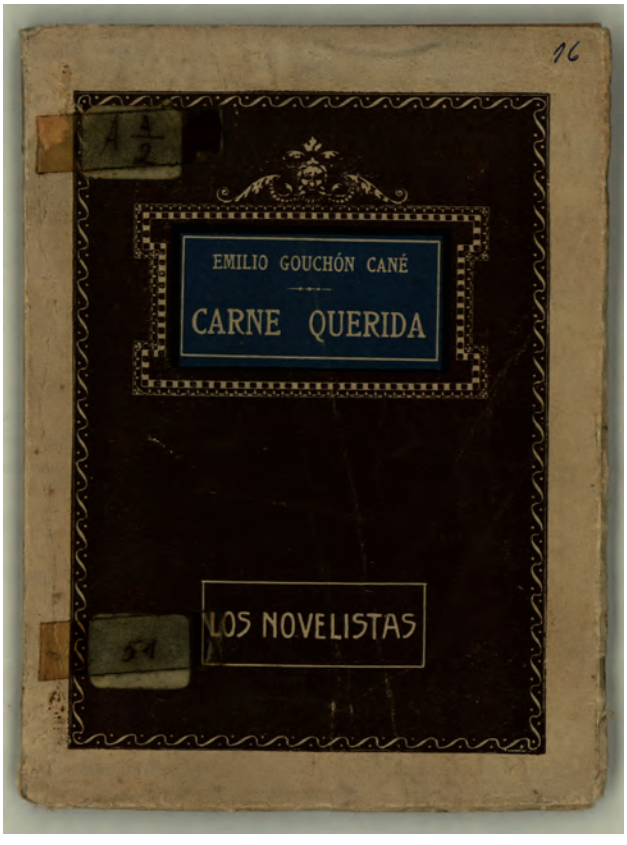
La novela porteña 21, 1922

La novela porteña 12, 1922

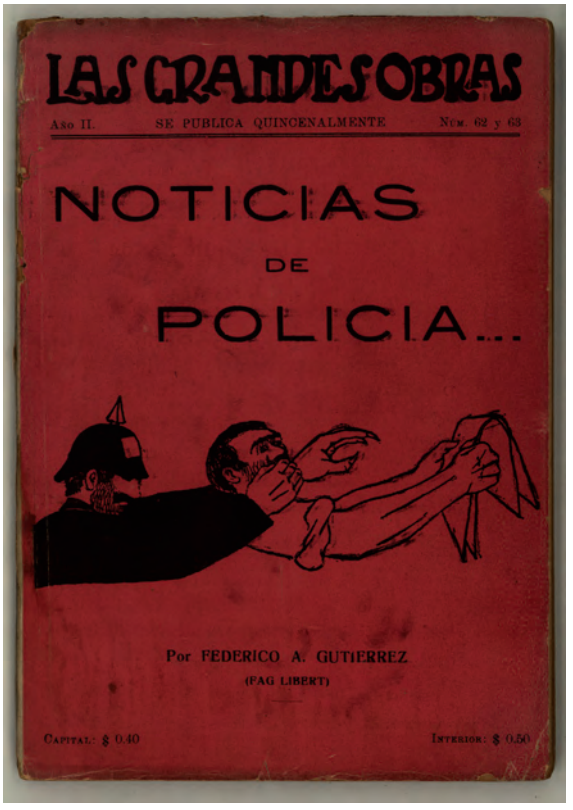


Los intelectuales 94, 1924

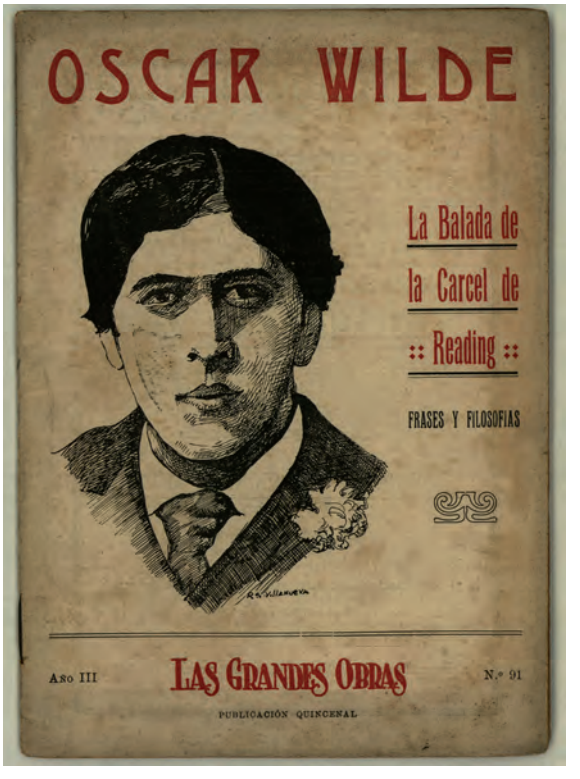
Los novelistas 1, 1923



Los novelistas 16, 1924

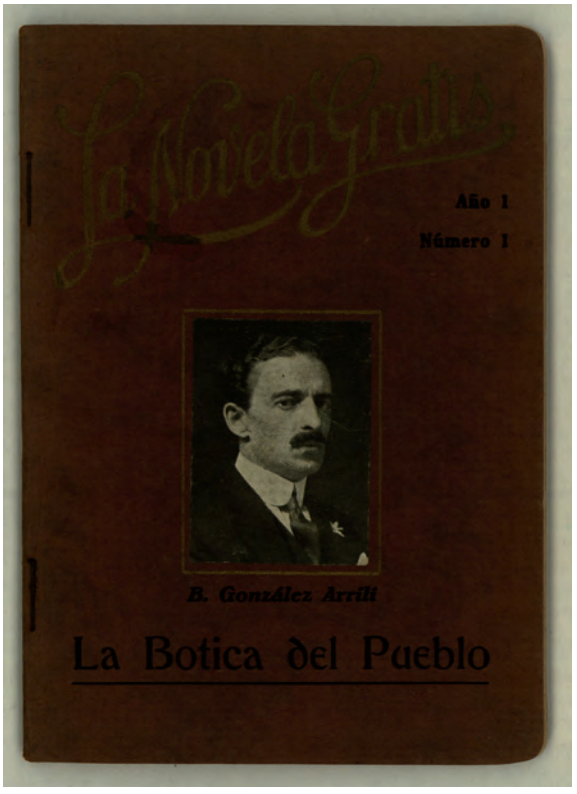


Las grandes obras 62-63, 1923

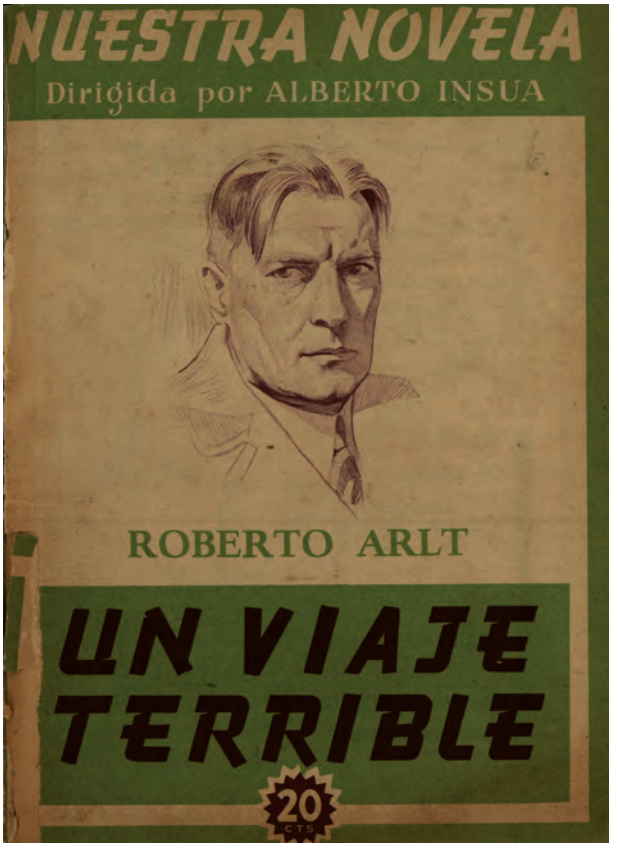


Las grandes obras 91, 1924

La novela gratis 1, 1929



La hoja de parra 4, 1932



Nuestra novela 6, 1941

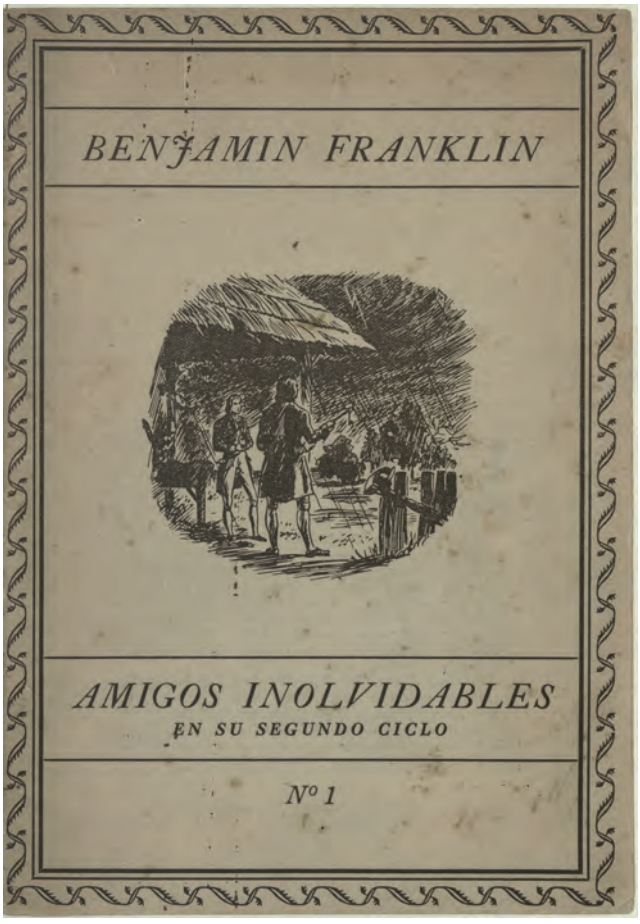
Werbung zum Radioteatro *Cartas de mujeres*
aus: *Nuestra novela* 6, 1941

Nuestra novela 3, 1941

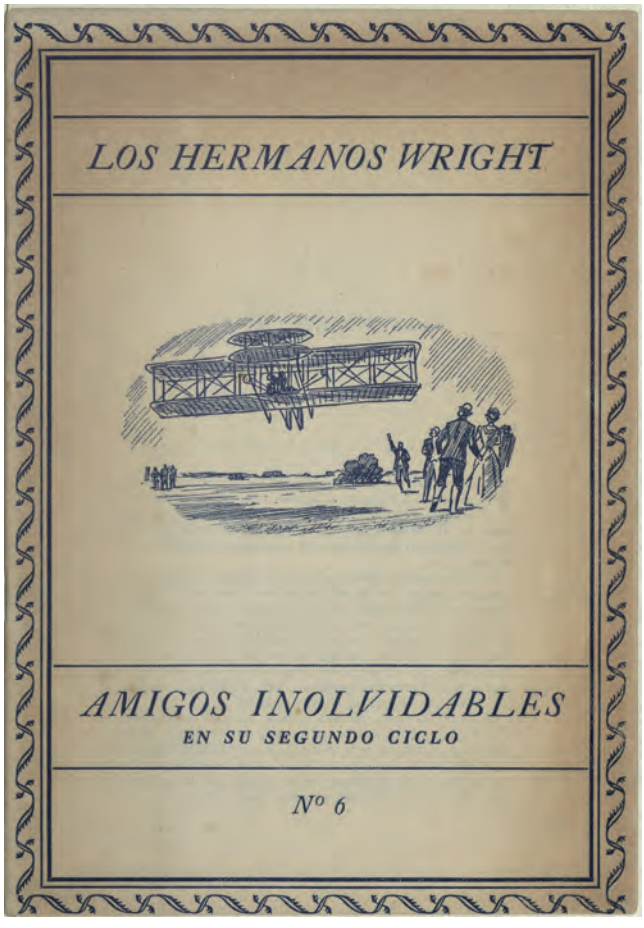
Werbung für Haarspray aus: *Nuestra novela* 21, 1941

Publicación Teatral Argentina
NOVEL
Julio César Grafhó
La fuerza del amor
DRAMA POR
JULIO CÉSAR GRAFHÓ
Y
A. YAÑEZ AYARRANZ
EJEMPLAR:
0.20
CENTAVOS

Novel k.N., o.J.

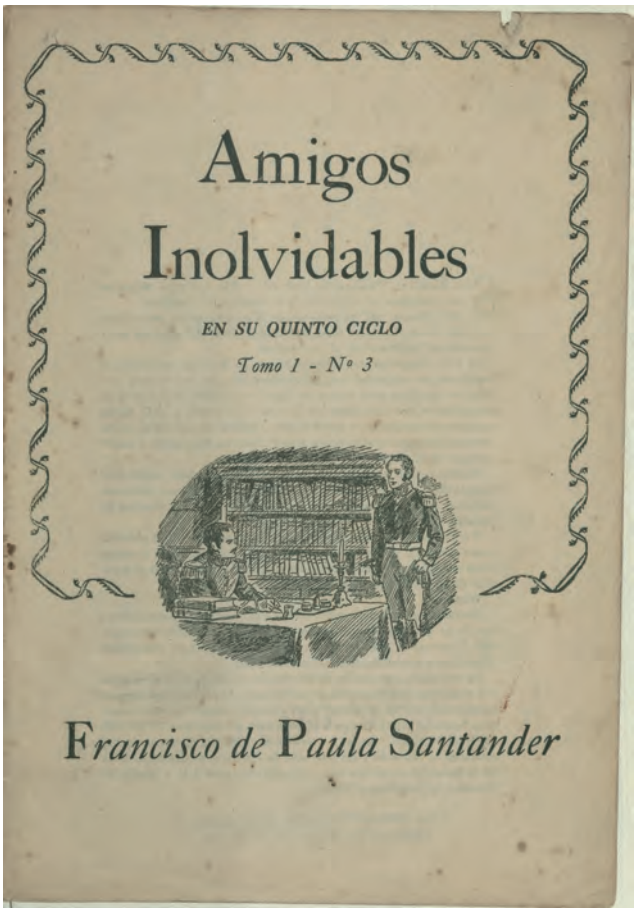


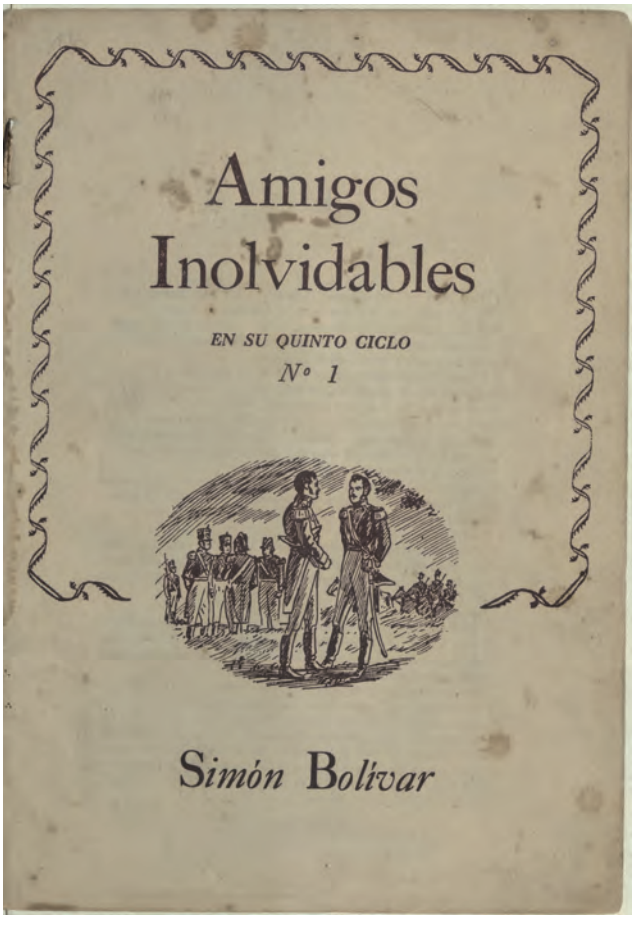
Amigos inolvidables. Segundo ciclo 1, o.J.



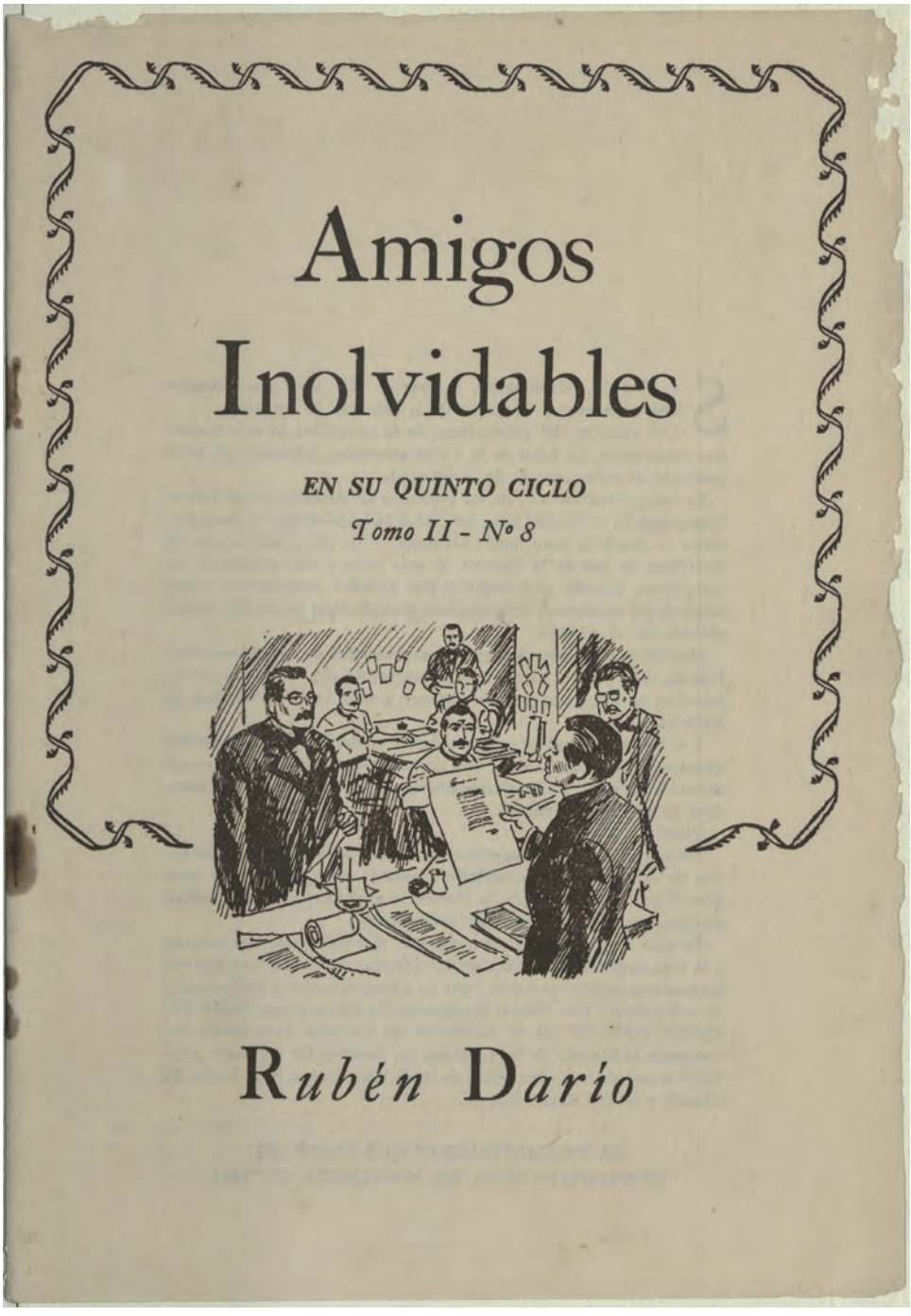
Amigos inolvidables. Quinto ciclo 6, o.J.

Amigos inolvidables. Quinto ciclo 3, 1943



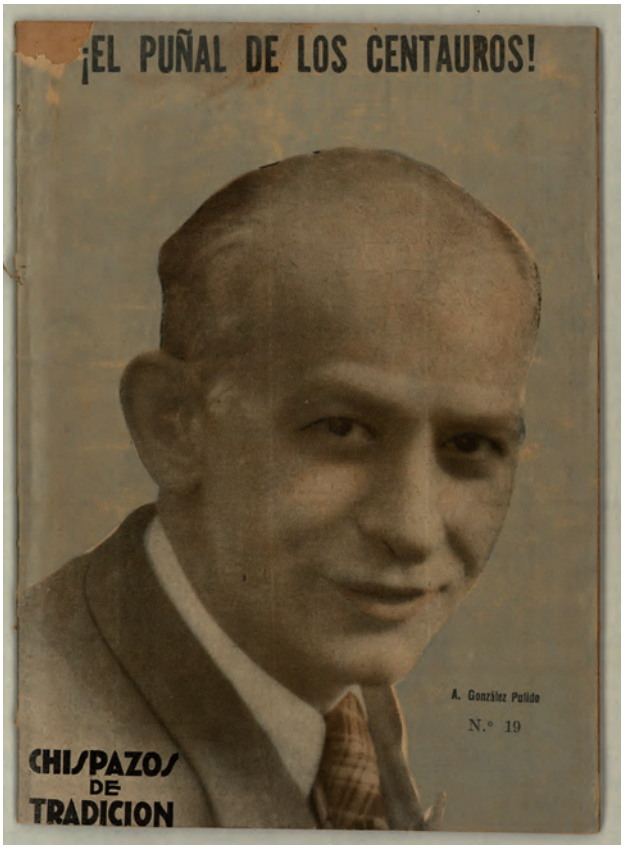


Amigos inolvidables. Quinto ciclo 1, 1943



Amigos inolvidables. Quinto ciclo 8, 1943

Chispazos de tradición. *El puñal de los centauros* 10, o.J.



Chispazos de tradición. *El puñal de los centauros* 19, o.J.

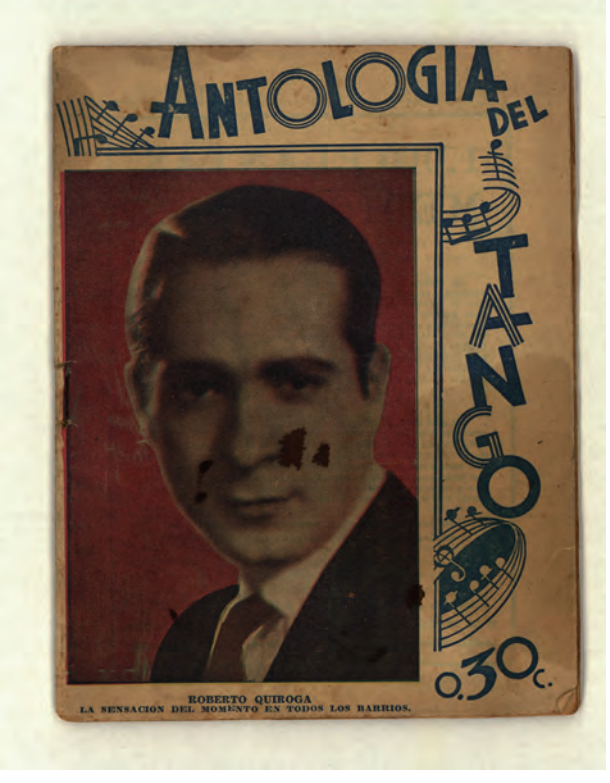
Chispazos de tradición. Conjunto criollo 4, 1932

Chispazos de tradición. Conjunto criollo 36, 1932

Chispazos de tradición. El matrero de la Luz 7, 1933

Chispazos de tradición. El matrero de la Luz 4, 1933

Antología del tango 6, 1945



Antología del tango 8, 1945

Suplemento Canciones populares, o.J.

Canciones del pueblo 1, 1922

Canciones del pueblo 4, 1922

Autorinnen und Autoren

Peter Altekrüger ist Direktor der Bibliothek des Ibero-Amerikanischen Instituts.

Thomas Bremer ist Professor für Iberoromanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Katja Carrillo Zeiter ist Mitarbeiterin in dem Projekt „Argentinische Populärkultur: Theater- und Romanzeitschriften des frühen 20. Jahrhunderts" des Ibero-Amerikanischen Instituts.

Johanna Richter ist Mitarbeiterin in dem Projekt „Argentinische Populärkultur: Theater- und Romanzeitschriften des frühen 20. Jahrhunderts" des Ibero-Amerikanischen Instituts.

Ibero-Amerikanisches Institut
Preußischer Kulturbesitz