

MAREEN KAHLISCH

Ästhetik des Chaos

Beobachtungen zur Struktur der Narration
in Luigi Pirandellos *Novelle per un anno*

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



STUDIA ROMANICA

Band 238

Herausgegeben von

Marc Föcking

Robert Folger

Sybille Große

Edgar Radtke



MAREEN KAHLISCH

Ästhetik des Chaos

Beobachtungen zur Struktur der Narration
in Luigi Pirandellos *Novelle per un anno*

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

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

Dissertation, Universität Klagenfurt, 2022

UMSCHLAGBILD

Mareen Kahlisch: „Wurzelwerk der Pflanze *Cosmos bipinnatus*“

ISBN 978-3-8253-9513-1

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

© 2023 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Umschlaggestaltung: Klaus Brecht GmbH, Heidelberg
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Danksagung

Weil eine Promotion im Grunde schon mit der Idee und dem Entschluss zu einem solchen Projekt beginnt, danke ich zuerst ganz herzlich Edoardo Costadura (Friedrich-Schiller-Universität Jena) und Karl Philipp Ellerbrock (Universität Konstanz), die mich beide immer wieder dazu ermuntert haben, den Weg der Promotion einzuschlagen und von diesem Weg auch nicht abzuweichen.

Zudem danke ich vielmals meinem Mentor Thomas Klinkert (Universität Zürich) für seine Unterstützung in Wissenschaftsfragen und ebenso sehr dafür, dass er diese Arbeit mit einem Gutachten und einem finanziellen Beitrag zu den Druckkosten mit Mitteln aus seinem Lehrstuhlbudget unterstützt hat.

Allen voran danke ich herzlich meiner Betreuerin und Doktormutter Susanne A. Friede (Ruhr-Universität Bochum) für ihre jahrelange fachliche Stütze in der Wissenschaftswelt und der pirandellianischen Welt des Chaos. Ohne sie wäre dieses Projekt nicht möglich gewesen.

Darüber hinaus danke ich meinen lieben Kolleg:innen des Klagenfurter Romanistikinstituts, insbesondere Jaime Climent de Benito, Jennifer Gabel de Aguirre, Cristina Gavagnin und nicht zuletzt Martina Meidl für wunderbare vier Jahre im gemeinsamen Büro.

Auf institutioneller Seite danke ich den Mitarbeiter:innen der Universitätsbibliothek Klagenfurt (vor allem Tino Kirste) und des Forschungsservices der Universität Klagenfurt sowie den Mitarbeiter:innen des Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo (Rom) und der Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Für die Förderung mehrerer Forschungsaufenthalte in Rom bedanke ich mich bei der Universität Klagenfurt und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Damit verbunden danke ich auch den Mitarbeiter:innen des Österreichischen Historischen Instituts in Rom und den Bewohner:innen des Hauses in der Viale Bruno Buozzi 111–113 für ihre vielseitige Unterstützung. Nicht zuletzt danke ich sehr den Mitarbeiter:innen des Winter Verlags Heidelberg für die professionelle Unterstützung auf dem Weg zum fertigen Buch.

Fernab der wissenschaftlichen Welt danke ich meinen Klagenfurter Herzensmenschen, die diesen Ort zu meinem Zuhause gemacht und schon allein dadurch meine Promotion unterstützt haben. Der größte Dank – fürs immer wieder Auffangen, für ihre Stützkraft und jedes wertvolle Lachen an den dunkelsten Tagen – geht an Tina Albert, Natalia Blazejewska und Carina Kamler.

Für ihre Unterstützung und für unzählige wertvolle gemeinsame Momente danke ich zudem Christian Esterl, Leif Kijak, Cassian Sieder, Sophie Wagner und Evamaria Wallner – aber auch den vielen anderen wertvollen Menschen, die mich über kurz oder lang auf dem Weg zur Promotion begleitet haben. Für das geduldige Lesen dieser Seiten geht ein extra Dank an das Korrektur-Team Tina Albert, Carina Kamler, Leif Kijak und Anne Rabin.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie und meiner engsten Freundin und Begleiterin auf allen Lebenswegen Anne Rabin, die nicht weniger Familie ist. Sie ist mein sicherster Ort menschlicher Natur. Bei ihr sind tiefstes Leid, unzählige Glücksmomente und alles dazwischen aufgehoben.

Diese Seiten sind der Wissenschaft gewidmet, aber auch meinem Vater, der den Entstehungsprozess dieser Seiten mit der denkbar größten Distanz und gleichzeitig allergrößter Nähe begleitet und mich gerade zuletzt gelehrt hat, dass es wenig braucht für ein gutes Leben.

Quando mai le cause, nella vita, sono così logiche come nelle
vostre così dette opere d'arte? L'ordine? Dov'è l'ordine?
Tutto a caso!

(Pirandello, *Una novella che non farò*)

Inhalt

1 Einleitung: Vorhaben, Forschungslage und theoretischer Abriss.....	13
1.1 Die <i>Novelle per un anno</i> zwischen Chaos und Ordnung: Einführende Überlegungen zur Makrostruktur einer Sammlung	13
1.2 Pirandellos <i>Novelle per un anno</i> in der bisherigen Forschung.....	16
1.3 Forschungsfragen und theoretischer Hintergrund: Erläuterungen zu einer medienhistorisch basierten Strukturanalyse.....	18
1.4 Ästhetik und Chaos.....	23
1.5 Aufbau der Arbeit.....	25

TEIL A: Pirandellos Novellen im Kontext der Medienlandschaft des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts

2 Pirandellos Novellenschaffen im medialen Kontext	31
2.1 Zeitschrift vs. Zeitung – Die für Pirandellos Novellenproduktion wichtigsten Medien	36
2.2 Fortsetzungsnovellen – ein Phänomen der Jahrhundertwende (1895–1906).....	41
2.3 Von der Zeitschrift zur Zeitung als zentrales Medium der Novellenpublikation	45
3 Pirandellos «Marzocco»-Novellen	47
3.1 Die für Pirandellos Novellenschaffen wichtigste Zeitschrift im Profil..	47
3.2 Analyse der ersten und letzten im «Marzocco» erschienenen Pirandello-Novellen.....	54
3.2.1 <i>Il giardinetto lassù</i> (5. Dezember 1897).....	55
3.2.2 <i>Dono della Vergine Maria</i> (22. und 29. Oktober 1899)	64
3.2.3 <i>Due letti a due</i> (3. Januar 1909).....	69
3.2.4 <i>Difesa del Mèola</i> (8. August 1909).....	76
3.3 Zusammenfassende Ergebnisse: «Marzocco»-Novellen im Wandel	86
4 Pirandello und der «Corriere della Sera»	91
4.1 Der «Corriere della Sera» – Die ersten Jahrzehnte einer der bedeutendsten Zeitungen Italiens	91
4.2 „avere la tua prosa e... la tua firma nel <i>Corriere</i> “ – Pirandellos Zusammenarbeit mit dem «Corriere della Sera»	94

4.3	Analyse der ersten im «Corriere della Sera» erschienenen Novellen	105
4.3.1	<i>Mondo di carta</i> (4. Oktober 1909).....	106
4.3.2	<i>La giara</i> (20. Oktober 1909).....	116
4.3.3	<i>Il lume dell'altra casa</i> (12. Dezember 1909).....	119
4.3.4	<i>Non è una cosa seria</i> (7. Januar 1910).....	126
4.3.5	<i>L'uccello impagliato</i> (16. Januar 1910).....	133
4.4	Resümee zu den analysierten Novellen des «Corriere della Sera»	137
5	Die Gattung ‚Novelle‘ zwischen Zeitschrift und Zeitung: Unterschiede und Entwicklungen.....	141

TEIL B: Die Struktur der *Novelle per un anno*: Längs- und Querschnitt durch die Sammlung

6	<i>L'uomo solo</i> – Überlegungen zur Mikro- und Makrostruktur des vierten Bandes der <i>Novelle per un anno</i>	149
6.1	<i>L'uomo solo</i> (4/1) und die ‚solitudine disperata‘	150
6.2	Egozentrismus, List und Tod in <i>La cassa riposta</i> (4/2).....	152
6.3	<i>Il treno ha fischiato</i> (4/3) – Das Zugpfeifen als Zeichen des Wandels..	157
6.4	<i>Il professor Terremoto</i> (4/5) zwischen Heldentum und sozialer Diskrepanz	159
6.5	<i>La veste lunga</i> (4/6) – Die Reise, der Freitod und die Rückkehr in die Kindheit	163
6.6	<i>Zia Michelina</i> (4/4) zwischen ‚compenso dolce e terribile‘ und Freitod	168
6.7	<i>Volare</i> (4/11) – Flucht ‚nach vorn‘ und die Ehe als ‚Lösung‘ aus dem Leid.....	172
6.8	<i>Dono della Vergine Maria</i> (4/9) – Glaube und gesellschaftliche Isolation.....	177
6.9	<i>I nostri ricordi</i> (4/7) und die Unzuverlässigkeit der Erinnerung	188
6.10	<i>Di guardia</i> (4/8) – Zwischen Imagination, Wahrscheinlichkeit und Wahrheit	192
6.11	<i>La verità</i> (4/10) und das Verhandeln verschiedener Wahrheitskonstruktionen	194
6.12	<i>Il coppo</i> (4/12) und die ‚lontananza infinita‘: räumliches und mentales Distanzieren	199
6.13	<i>La trappola</i> (4/13) und die ‚eterna contraddizione‘ von Leben und Tod	205
6.14	<i>Notizie del mondo</i> (4/14) – Berichte aus der Welt und ihre intensive Umschrift.....	211
6.15	<i>La tragedia d'un personaggio</i> (4/15) – Autorsuche und ‚lontananza‘-Philosophie	218
6.16	Zwischenfazit zum ‚Einsamkeitsband‘	226

7 Die Scharniernovellen als Mikrokosmos der <i>Novelle per un anno</i>	231
7.1 Die ‚Scharniernovellen‘ im medienhistorischen Kontext	231
7.1.1 Jahr und Medium der Erstpublikation	231
7.1.2 Textumfang der Scharniernovellen	233
7.2 Die Scharniernovellen und ihre narrativen Strukturen	238
7.2.1 Erzählinstanz	238
7.2.2 Figuren	240
7.2.2.1 Scharniernovellen mit männlichen Hauptfiguren	241
7.2.2.2 Scharniernovellen mit männlichen und weiblichen Hauptfiguren	243
7.2.2.3 Weibliche Hauptfiguren in den Scharniernovellen	251
7.2.2.3.1 <i>Scialle nero</i> (1/1)	252
7.2.2.3.2 <i>Il viaggio</i> (12/1)	259
7.2.2.3.3 <i>Pena di vivere così</i> (6/13), <i>Tutt’e tre</i> (7/1), <i>Donna Mimma</i> (9/1) und <i>Il viaggio</i> (12/1)	263
7.2.2.3.4 Direkter Vergleich der weiblichen Figuren	270
7.2.3 Raum	273
7.2.3.1 Die Darstellung Siziliens als traditionell-konservativer Raum	273
7.2.3.1.1 <i>La mosca</i> (5/1)	274
7.2.3.1.2 <i>I due compari</i> (7/15)	277
7.2.3.2 Rom, der städtische Raum und die moderne Gesellschaft ...	281
7.2.3.3 Tod im Raum: Friedhöfe im erzählten Raum der Novellen.	290
7.2.3.4 <i>Distrazione</i> (2/15) – Der Raum des Friedhofs als zu erreichendes Ziel	296
7.2.4 Der Tod als roter Faden in den Scharniernovellen	301
7.3 Die Scharniernovellen als Spiegel des Novellenkorpus	304
8 Fazit	307
Literaturverzeichnis	315
Anhang	325

1 Einleitung: Vorhaben, Forschungslage und theoretischer Abriss

1.1 Die *Novelle per un anno* zwischen Chaos und Ordnung: Einführende Überlegungen zur Makrostruktur einer Sammlung

Novelle per un anno lautet der Titel der 1922 konzipierten Novellensammlung von Luigi Pirandello, die alle Novellen aus seiner gesamten Schaffenszeit enthalten sollte. Auf insgesamt 365 Novellen konzipiert, durch den Tod Pirandellos aber unvollständig geblieben, enthält die Sammlung zuletzt 211 Novellen in 15 Bänden und 26 weitere Novellen im Anhang¹, wobei in der Forschungsliteratur irritierenderweise divergente Aussagen zur Anzahl der Novellen getroffen werden.² Die ältesten Novellen wurden bereits 1884 erstveröffentlicht, die jüngsten schrieb Pirandello noch kurz vor seinem Tod 1936. Geplant war eine Herausgabe der *Novelle per un anno* in 24 Bänden, nachdem der Verlag R.

¹ Hinzu kommen fünf weitere Novellen und zwei Novellenfragmente, die weder in der Sammlung noch im Anhang zu finden sind. Bei den Novellen handelt es sich um *Incontro* (5. Januar 1898 in «Ariel», anno 1, n. 5), *Disdetta* (6. März 1898 in «Ariel», anno 1, n. 12), *Pianto segreto* (12. Juli 1903 in «Il Marzocco»), *Personaggi* (10. Juni 1906 in «Il Ventesimo», anno 5, n. 30) und *I muricciuoli, un fico, un ucellino* (18. Oktober 1931 im «Corriere della Sera»). Die Novellenfragmente tragen die Titel *Giorno di pioggia* und *L'uomo di tutte le donne* und sollten wohl beide in den fünfzehnten Band der *Novelle per un anno* integriert werden, der zuletzt durch den Tod Pirandellos nicht mehr vollends von ihm selbst zusammengestellt werden konnte. Zählt man die diese Novellen sowie die beiden Entwürfe zu den übrigen Novellen hinzu ergibt sich eine Gesamtzahl von 244 Novellen.

² In der Überblicksdarstellung von Gaetano Munafò ist beispielsweise von 246 Novellen in 15 Bänden die Rede, ohne dass dabei ansatzweise nachvollziehbar wäre, wie er auf diese Anzahl kommt (vgl. Munafò 1974, S. 68). Romano Luperini wiederum stellt zwar korrekterweise fest, dass einige Bände der *Novelle per un anno* über weniger Novellen verfügen, zählt am Ende aber trotzdem 15 Novellen pro Band und spricht von 225 Novellen insgesamt beziehungsweise 251 Novellen inklusive Anhang (vgl. Luperini 1999, S. 136–137). Paola Casella gibt die korrekte Anzahl von 211 Novellen in 15 Bänden an und weicht nur beim Anhang um eine Novelle von der tatsächlichen Anzahl ab (vgl. Casella 2014b, S. 61) und Marco Manotta wiederum gibt die korrekte Anzahl von 211 Novellen in 15 Bänden und 26 Novellen im Anhang an und erläutert dabei auch das Prinzip, das hinter der Zählweise der Bände mit weniger als 15 Novellen steht (vgl. Manotta 1998, S. 176–177). Weitere Beispiele mit anderer Novellenanzahl gibt Michael Hanne, der sich in seinem Artikel „Text and Context for a Short Story by Pirandello“ ebenfalls über die divergenten Angaben verwundert zeigt: „Though quite why Pirandello scholars have had such difficulty in actually counting them is something of a puzzle. Commentators variously refer to them as numbering 233 [...] or 246 [...] or 273“ (Hanne 1999, S. 49–50, dort Anm. 1).

Bemporad & figlio (Firenze) den Wunsch Pirandellos, die gesamten Novellen in nur einem Band herauszugeben, ausgeschlagen hatte.³

Nicht nur die Intention Pirandellos, alle Novellen in einem Band herauszugeben, verweist auf die Geschlossenheit des Werkes. Auch der Titel der Sammlung suggeriert per se Ganzheit und eine bestimmte Ordnung der Novellen. Die syntaktische Anordnung von *novelle* und *anno* inszeniert die Idee von einer Ganzheit, die aus einer vereinzelt Vielheit, den *novelle*, entsteht. Durch seine Zusammensetzung wirft der Titel daher bereits die Frage auf, inwiefern sich das Einzelne und das Ganze, das Allgemeine und das Besondere, vermitteln lassen. Pirandello stellt sich damit in die Tradition der Novellistik, in ihrem Anspruch, literarisch ein ‚Weltganzes‘ abzubilden, was möglicherweise auch der Grund dafür ist, dass er sein eigenes Projekt als ‚*forse troppo ambizioso*‘ bezeichnet, ‚*se si pensa che per antica tradizione dalle notti o dalle giornate s'intitolarono spesso altre raccolte del genere, alcune delle quali famosissime*‘⁴.

Hauptbezugstext in der Tradition der Novellistik ist Boccaccios *Decameron*, das sich als Zehn-Tage-Werk auf die sechs Tage der Genesis bezieht. Nach dem christlichen Schöpfungsbericht schuf Gott durch das Wort die Welt aus der Leere und dem Nichts – dem Chaos. Boccaccio überträgt diesen Schöpfungsgedanken auf den Bereich literarischer Mimesis und erhebt das Erzählen zu einer schöpferischen Leistung eigenen Rechts. Ein solcher Anspruch liegt auch Dantes *Divina Commedia* zugrunde, auf die Boccaccio mit der Hundertzahl seiner Novellen anspielt. Während Dante eine göttliche, transzendente Ordnung abbilden will, situieren sich Boccaccios Novellen in einem irdischen Kontext.

Vergleicht man die Oberflächenstruktur von Boccaccios *Decameron* mit jener der *Novelle per un anno* Pirandellos, so fallen bereits einige Differenzen ins Auge.

In dem Zehn-Tage-Werk Boccaccios erzählen zehn vor der Pest in Florenz geflohene Figuren an zehn Tagen zu einem jeweiligen Tagesthema insgesamt zehn Novellen. Die Rahmenhandlung ordnet und gliedert so die aus insgesamt 100 thematisch organisierten Novellen bestehende Sammlung. Boccaccios Werk ist klar umrissen und strukturiert. Die systematische Zusammensetzung der Novellen vermittelt Geschlossenheit.

Pirandellos ‚Ein-Jahres-Werk‘ hat in Anlehnung an die literarische Tradition⁵ zwar zunächst das Ziel, eine Gesamtheit zu bilden, zeichnet sich zuletzt aber aufgrund seiner Unvollständigkeit gerade durch das Fehlen einer solchen Ganzheit aus. Auch hinsichtlich der Komposition der Novellen scheint Pirandellos Sammlung einer Ganzheit nahezu

³ Auch eine durch den Titel naheliegende Herausgabe in zwölf Bänden mit je 30 oder 31 Novellen lehnte der Verleger ab – so zumindest erklärt Pirandello selbst in der *Avvertenza* zu seinem Werk die Einteilung in 24 Bände: „*Secondo l'intenzione che mi ha suggerito questo titolo, avrei desiderato che tutt'intera la raccolta fosse contenuta in un volume solo [...]. L'Editore [...] non ha voluto seguirmi in questo desiderio, e m'ha anzi consigliato di dividere la raccolta non in dodici volumi, di trenta e più novelle ciascuno, come almeno m'ero rassegnato a chiedergli, ma in ventiquattro.*“ (Luigi Pirandello: *Avvertenza*, in: Ders.: *Novelle per un anno. Vol. I: Scialle nero*, Firenze 1922, S. III–IV, hier S. III; im Folgenden zitiert: *Avvertenza*).

⁴ *Avvertenza*, S. III.

⁵ Über Boccaccio und Dante hinaus besteht durch die geplante Anzahl an Novellen (eine Novelle für jeden Tag des Jahres und damit 365 Novellen) zudem ein indirekter Bezug auf Petrarca, dessen *Canzoniere* aus einem Proömialsonett und 365 weiteren Gedichten besteht.

entgegenzustreben und unterscheidet sich so von Boccaccios *Decameron*. Trotz des Jahres als übergeordnetes zeitliches Strukturprinzip sind die einzelnen Novellen keineswegs an bestimmte Tage oder Jahreszeiten gebunden, sondern stehen für einen Tag als solchen und sind damit untereinander austauschbar.⁶

Auch auf der Textebene der Einzelnovellen ist eine konkrete Ordnung zunächst einmal nicht erkennbar. Vielmehr noch wird dem Leser der synthetisierende Zugang zu den Novellen durch eine fehlende thematische Hinleitung, den Einstieg *in medias res*, wechselnde Erzählperspektiven und Figuren, die nicht immer klar umrissen sind, erschwert. Die durch den Titel erzeugten Erwartungen werden enttäuscht – nicht nur durch die Unvollständigkeit der Sammlung, sondern auch durch die wechselnden Erzählstrukturen und die scheinbar wahllose Anordnung der Novellen.

Die Komposition der Novellen innerhalb der Sammlung und ihrer Bände ist aber keinesfalls willkürlich. Dies zeigt sich auch darin, dass Pirandello nach der Entscheidung des Bemporad-Verlags, die Novellen in 24 statt 12 Bänden herauszugeben, die erste Bände zurückverlangt, um sie so anzupassen, dass „ogni volume abbia un suo proprio organismo“.⁷

Dennoch lässt sich auf den ersten Blick keine übergeordnete Ordnungsstruktur ausmachen, sodass das Chaos, verstanden als das Fehlen einer übergeordneten Deutungsstruktur, das Leitmotiv und ästhetisches Prinzip der Sammlung zu sein scheint.

Durch die Unvollständigkeit der Sammlung entsteht wiederum eine gänzlich neue Ordnung. So schließt der fünfzehnte und letzte Band mit der Novelle *Una giornata*, die für den Band zugleich titelgebend ist. Dies ist insofern ungewöhnlich, als in allen vorherigen Bänden die jeweils erste Novelle titelgebend ist. Die letzte Novelle scheint so zusammen mit der allerersten Novelle *Scialle nero* einen Rahmen zu bilden. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass zuletzt insgesamt 15 Bände erschienen sind, die je 15 Novellen enthalten. Zwar weichen einige der Bände von der 15-Novellen-Regel ab, sie enthalten dann aber jeweils eine längere Novelle, die in Unterkapitel gegliedert ist. Zählte man diese Unterkapitel jeweils als eigene Novelle, so enthielte ausnahmslos jeder Band eine Anzahl von 15 Novellen. Die abweichende Anzahl an Novellen betrifft den sechsten Band *In silenzio* (Firenze: Bemporad 1923), den neunten Band *Donna Mimma* (Firenze: Bemporad 1925), den zehnten Band *Il vecchio Dio* (Firenze: Bemporad 1926) und den vierzehnten Band *Berecche e la guerra* (Milano: Mondadori 1934).⁸

⁶ „M'affretto ad avvertire che le novelle di questi ventiquattro volumi non vogliono essere singolarmente nè delle stagioni, nè dei mesi, nè di ciascun giorno dell'anno. Una novella al giorno, per tutt'anno, senza che dai giorni, dai mesi o dalle stagioni nessuna abbia tratto la sua qualità.“ (Avvertenza, S. III–IV).

⁷ Vgl. hierzu Casella 2014a, S. 96, wo dieser Auszug aus einem Brief Pirandellos vom 1. März 1921 zitiert wird.

⁸ Der sechste Band *In silenzio* besteht aus dreizehn Novellen, von denen die vierte Novelle *Va bene* aus drei titulierten Teilen besteht (1. *Stato di servizio*; 2. *La pigna*; 3. *Il vento*). Der neunte Band *Donna Mimma* umfasst ebenfalls dreizehn Novellen, von denen die erste und titelgebende Novelle aus drei titulierten Teilen besteht (1. *Donna Mimma parte*; 2. *Donna Mimma studia*; 3. *Donna Mimma ritorna*). Im zehnten Band *Il vecchio Dio*, der aus insgesamt zwölf Novellen besteht, ist die fünfte Novelle *Quand'ero matto* in insgesamt vier titulierte Teile gegliedert (1. *Il soldino*; 2. *Fondamento della morale*; 3. *Mirina*; 4. *Scuola di saggezza*). Der vierzehnte Band *Berecche e la guerra* schließlich besteht aus nur acht Novellen, von denen die erste und

Gleichzeitig geht das ursprüngliche Ordnungsprinzip nicht gänzlich verloren, wenn der Titel der Sammlung beibehalten wird und zudem ausgerechnet die letzte Novelle der Sammlung den Titel *Una giornata* trägt und so erneut auf das zeitliche Strukturprinzip von Tag und Jahr verweist und damit die Unvollständigkeit der Sammlung noch betont. Mag es zum fünfzehnten Band auch Kontroversen geben und unklar sein, inwiefern die neue Ordnung und die letzte Novelle als titelgebende des Bandes von Pirandello selbst entschieden wurde⁹ – der letzte Band erschien posthum und wurde von Pirandello nicht vollständig selbst konzipiert – so ist sie doch die Ordnung der zuletzt gegebenen Sammlung, die sich gerade durch die Gleichzeitigkeit einer Unvollständigkeit und einer neuen Ordnung auszeichnet.

1.2 Pirandellos *Novelle per un anno* in der bisherigen Forschung

In Überblicksdarstellungen zu Pirandellos Werk wie auch in der bisherigen Forschung zu den *Novelle per un anno* werden die Unvollständigkeit der Sammlung wie auch die scheinbar wahllose Anordnung der Novellen und die wechselnden Erzählstrukturen immer wieder erwähnt und herangezogen, um für das Fehlen einer konkreten (oder wenigstens evidenten) Ordnung zu argumentieren.¹⁰ Dennoch gibt es bisher keine größere Arbeit, die sich umfassend und die genannten Strukturebenen von Text und Werk berücksichtigend mit der Struktur der Sammlung auseinandersetzt.

titelgebende Novelle in insgesamt acht titulierte Teile gegliedert ist (1. *La birreria*; 2. *Di sera, per via*; 3. *La guerra sulla carta*; 4. *La guerra in famiglia*; 5. *La guerra nel mondo*; 6. *Il signor Livo Truppel*; 7. *Berecche ragiona*; 8. *Nel bujo*).

⁹ Zur Kontroverse und der Stellungnahme von Pirandellos Sohn zur Konstitution des fünfzehnten Bandes siehe Casella 2014a, S. 100. Paola Casella hebt dort zudem den Bruch zwischen den ersten dreizehn bei Bemporad erschienen Bänden und den letzten beiden bei Mondadori erschienen Bänden hervor. Mit dem Übergang von einem zum anderen Verlag geht nicht nur eine andere Gestaltung der ‚copertina‘ einher, sondern eine Veränderung der „physionomie interne et externe“ (Casella 2014a, S. 98), wenn die neuen Bände „nouveaux traits artistiques, particulièrement surréels et hallucinants“ (Casella 2014a, S. 99) enthalten, was die Zäsur noch zu verstärken scheint.

¹⁰ Beispielsweise meint Manotta, die Novellen reihen sich „in modo ‚programmatically disordinato“ (Manotta 1998, S. 177) aneinander. Luperini hebt hervor, dass sich als Ordnungsprinzip allenfalls „l’assenza di un criterio intrinseco“ (Luperini 1999, S. 138) festmachen lässt, dass die Ordnung folglich „del tutto estrinseco“ (Luperini 1999, S. 138) erscheint und dass auch die Neuordnung von Novellen in den *Novelle per un anno* im Vergleich zu vorangehenden Novellensammlungen und überhaupt die Ordnung rätselhaft bleibt: „Il criterio con cui una vecchia raccolta viene smembrata e i suoi elementi interni vengono ridistribuiti nelle varie sezioni delle definitive *Novelle per un anno* resta sostanzialmente enigmatico. L’ordine delle novelle non è né cronologico né tematico; anzi, cura precisa dell’autore sembra essere quella di mescolare fra loro motivi e situazioni diversi e racconti scritti in epoche lontane. I rapporti di contiguità fra novella e novella sembrano sottratti a qualsiasi legge: e infatti, anche se non è impossibile tentare congetture unitarie o indicare, di sezione in sezione, un qualche filo di collegamento, si resta sempre col sospetto che chiavi di lettura diverse sarebbero non meno legittime e persuasive e che, comunque, altre novelle scartino dall’ordine pure laboriosamente rintracciato“ (Luperini 1999, S. 138).

Vor allem in Überblicksdarstellungen wird das Fehlen einer konkreten Ordnung zumeist als gegeben betrachtet und kaum hinterfragt oder überprüft, obwohl sich schon auf makrostruktureller Ebene verschiedene mögliche Ordnungsmuster erkennen lassen, wie in den obigen Ausführungen deutlich wurde. Darüber hinaus lassen sich einzelne Aufsätze finden, die die Sammlung oder einzelne Bände strukturell genauer betrachten. Diese bleiben aber überblicksartig oder sind an ein bestimmtes Thema geknüpft und gehen in keinem Fall über die Analyse einzelner Bände hinaus.

So befasst sich beispielsweise Maria Mašlanka Soro (1990) intensiv mit der Todesthematik in den Novellen Pirandellos und Elisabeth Arend-Schwarz (1990) verknüpft in ihrer Analyse die Thematik des Todes mit Überlegungen zur Struktur des dritten Bandes *La Rallegrata*¹¹. Zumeist stehen die untersuchten Novellen aber in einem rein thematischen Zusammenhang und die Komposition der *Novelle per un anno* bleibt weitestgehend unberücksichtigt.

Mehr Beachtung fanden in der Forschung die textuellen Veränderungen einzelner Novellen im Zuge von Neupublikationen und ihrer Implementierung in die *Novelle per un anno*.¹² Dass diese nicht unverändert in die Sammlung übernommen, sondern unterschiedlich stark verändert wurden, betont Pirandello selbst in der *Avvertenza* zu den *Novelle per un anno*: „[...] di quelle [novelle] già edite alcune sono state rifatte da cima a fondo, altre rifuse e ritoccate qua e là, e tutte insomma rielaborate con lunga e amorosa cura.“¹³

In der von Mario Costanzo herausgegebenen Meridiani-Ausgabe der *Novelle per un anno* sind in den *Noti ai testi e varianti* alle Veröffentlichungen der jeweiligen Novelle sowie alle Veränderungen von der ersten bis zur endgültigen Fassung des jeweiligen Textes erfasst. Ergänzend werden in Paola Casellas *Strumenti di filologia pirandelliana* einige weitere Publikationen – auch Erstpublikationen – erfasst, die in der von Costanzo herausgegebenen Ausgabe nicht berücksichtigt wurden. Sie korrigiert Publikationsdaten von insgesamt 25 Novellen, von denen 18 Novellen in anderen Medien erstpubliziert wurden als in der Meridiani-Ausgabe angegeben. Eine davon sowie sieben weitere Novellen wurden an anderer Stelle ein weiteres Mal publiziert.¹⁴

¹¹ Vgl. Mašlanka Soro 1990a und 1990b sowie Arend-Schwarz 1990. Zur Todesthematik in den Novellen sei darüber hinaus verwiesen auf Centuori 1992 sowie Lorenzetti 2016, dort das Kapitel zum ‚multiforme volto della morte‘ (S. 71–95).

¹² Vgl. hierzu Haller 1975, Borsellino 1986, und – neueren Datums – die Arbeiten von Paola Casella, die sich beispielsweise intensiv mit der Umschrift der Novelle *Se...* (1/12) und der Novelle *Il matrimonio ideale* (7/10; zunächst unter dem Titel *Una novella che non farò* erschienen) befassen (vgl. Casella 2008 und Casella 1997, S. 29–32). In anderen Arbeiten fragt sie zudem nach möglichen Ordnungsmustern der *Novelle per un anno* (vgl. Casella 1998) und widmet sich schließlich über eine diachrone Betrachtung den Novellenumschriften und der Frage nach quantitativen und qualitativen Kriterien (vgl. Casella 2014b).

¹³ *Avvertenza*, S. IV.

¹⁴ Luigi Pirandello: *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, premesse di Giovanni Macchia, 3 vol. in 6 tomi, Milano 1997–2001 (im Folgenden zitiert: *NPA* mit der jeweiligen Angabe von Volume/Tomo). Vgl. darüber hinaus Casella 1997. Beispiele für Novellen, die zu einem anderen Zeitpunkt und zudem in einem anderen Medium erstpubliziert wurden, sind u.a. *La mano del malato povero* (12/3), *Candelora* (13/1), *Romolo* (13/4), *Mentre il cuore soffre* (13/13), *La carriola* (13/14), *Nell'albergo è morto un tale* (13/15) und *La signora Frola e il*

Zwar wird durch die kritische Ausgabe der *Novelle per un anno* von Mario Costanzo und die *Strumenti* von Paola Casella sowohl dem medienhistorischen Kontext der Novellen wie auch dem Fakt Rechnung getragen, dass die Novellen Pirandellos eine zum Teil intensive Umschrift erfahren haben, eine Deutung dieser Umschriften beschränkt sich aber auch hier auf einzelne Novellen.¹⁵ Eine ausführliche Analyse der Novellen und ihrer Fassungen mit Blick auf deren Bedeutung für die gesamte Sammlung der *Novelle per un anno* findet sich in der Forschung bisher nicht.

Stattdessen stand zumeist die Umschrift der Novellen in Dramen und damit die Überführung von der einen in die andere Gattung im Zentrum der Forschung,¹⁶ nicht aber die Umschrift der Novellen selbst in ihren einzelnen Fassungen innerhalb von verschiedenen Publikationsmedien, und dies, obwohl ein Großteil der Novellen in Zeitungen und Zeitschriften erstpubliziert und erst später in Novellensammlungen veröffentlicht wurde.

Insgesamt sind weit über 90 % aller pirandellianischen Novellen zuerst in Zeitungen und Zeitschriften erschienen. Von diesen erschienen wiederum mehr als die Hälfte allein im «Corriere della Sera», dessen monatlicher Beilage «La Lettura» und in der Zeitschrift «Il Marzocco».¹⁷ Das Medium der Zeitung und Zeitschrift rückt damit ins Zentrum des Novellenschaffens Pirandellos. Dennoch blieb der Einfluss des Mediums auf die Konstitution der Texte und die Gattung Novelle in der bisherigen Pirandello-Forschung weitestgehend unberücksichtigt.

Sowohl zur Deutung der Novellenumschriften, insbesondere im Zuge der Implementierung und Neuordnung der Texte in den *Novelle per un anno*, wie auch zur Rolle der Medien im Prozess des Novellenschaffens und -anpassens soll mit dieser Arbeit ein Beitrag geleistet werden.

1.3 Forschungsfragen und theoretischer Hintergrund: Erläuterungen zu einer medienhistorisch basierten Strukturanalyse

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Gesamtstruktur der *Novelle per un anno* und damit die ‚Komposition‘ der einzelnen Novellen innerhalb der Sammlung. Im Einzelnen ist dabei von Interesse, welche Ordnungs- und Strukturmuster auf welchen Ebenen der Novellensammlung vorhanden sind, wie also die einzelnen Novellen im Detail auf der Ebene des Einzeltextes strukturiert sind und wie sie sich innerhalb eines Bandes und im Kontext des Gesamtwerkes zueinander verhalten.

Auf der Textebene wird zudem danach gefragt, welche Erzählstrukturen und sprachlichen Mittel Ordnung gebend sind und welche eventuell eine Ordnung destabilisieren. Zudem wird mit den Methoden text- und medienhistorischer Untersuchungen dargestellt,

signor Ponza, suo genero (15/14). Die sieben genannten Novellen sind allesamt zwischen 1914 und 1916 im «Giornale di Sicilia» und nicht etwa 1917 in der Novellensammlung *E domani, lunedì* (Milano 1917) erstpubliziert worden (vgl. Casella 1997, S. 21–22 und S. 40–41).

¹⁵ Vgl. hierzu Anm. 12 in diesem Kapitel.

¹⁶ Siehe hierzu beispielsweise Cicala 2012, Klinkert 2012 und verschiedene, auch intermedial orientierte Beiträge in Laretta 2007.

¹⁷ Eine detaillierte Aufschlüsselung der Zeitungen und Zeitschriften, in denen Pirandellos Novellen publiziert wurden, findet sich in Kap. 2 und in tabellarischer Form im Anhang.

ob und inwiefern die Novellen im Kontext der Zusammenstellung der *Novelle per un anno* angepasst wurden, ob sie also im Vergleich zu ihrer Erstveröffentlichung – zumeist in Zeitungen und Zeitschriften – Veränderungen aufweisen und inwiefern dies mit der Struktur der Sammlung in Zusammenhang stehen könnte.

Wenn die Novellen bereits in vorherigen Novellensammlungen Pirandellos erschienen sind, wird zudem berücksichtigt, ob und auf welche Weise die Anordnung der Novellen in den *Novelle per un anno* verändert wurde und welche Rolle ehemalige und neue Titelnovellen dabei spielen. So finden sich beispielsweise neun von fünfzehn Novellen des vierten Bandes *L'uomo solo* in anderer Reihenfolge bereits in der Novellensammlung *La trappola* (1915), darunter auch die *Novelle La trappola* selbst. Dennoch ist letztere für den vierten Band der *Novelle per un anno* nicht mehr titelgebend.

Was solche strukturellen Veränderungen im Hinblick auf die Gesamtstruktur des Bandes und der Novellensammlung insgesamt bedeuten, wird vor allem im zweiten Teil der Arbeit (Teil B) herausgearbeitet, in dem zunächst exemplarisch der vierte Band *L'uomo solo* und schließlich die ‚Scharniernovellen‘, also die jeweils erste und letzte *Novelle* eines jeden Bandes untersucht werden. Durch diese Art ‚Querschnitt‘ durch die Sammlung liegt hier der Fokus klar auf der Komposition der Sammlung, wobei dem medienhistorischen Kontext dabei nicht weniger Rechnung getragen wird.

Im ersten Teil der Arbeit (Teil A) wiederum liegt der Fokus der Analyse auf den Medien der Erstpublikation, nach denen auch die Auswahl der zu analysierenden *Novellen* erfolgt. Neben der Analyse der *Novellen* und ihrer Umschrift im Zuge ihrer späteren Implementierung in die *Novelle per un anno* ist hier – wie auch in der Arbeit insgesamt – zudem die Frage zentral, inwiefern die Umschrift von *Novellen* mit dem jeweiligen Publikationsmedium im Zusammenhang steht und in welcher Hinsicht das Medium schließlich die Gattung konstituiert. Um dieser Frage intensiv nachgehen zu können, werden die *Novellenanalysen* durch Auszüge aus der Korrespondenz zwischen Pirandello und den Redaktionen beziehungsweise Direktionen von Zeitungen und Zeitschriften ergänzt.¹⁸

Wie aus den bisherigen Erläuterungen abzuleiten ist, ist das Vorgehen keine reine, sondern eine medienhistorisch basierte Strukturanalyse. Die Arbeit lässt sich damit disziplinär verorten als klassische literaturwissenschaftliche Grundlagenforschung, die medienkulturwissenschaftlich eingebunden ist.¹⁹

Den Anstoß dafür, die klassische Narratologie hin zu einer kulturwissenschaftlichen Perspektive zu öffnen, gab Ansgar Nünning 1999 in seinem Aufsatz ‚Towards a cultural and historical narratology‘, in dem er sich für einen ‚integrated approach that focuses on the cultural analysis of narrative fictions and the ubiquity of narratives in cultures, both

¹⁸ Luigi Pirandello: *Carteggi inediti*. Con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Roma 1980 (im Folgenden zitiert: *Carteggi inediti*).

¹⁹ Die Öffnung der *Novellenanalysen* hin zum medienhistorischen Kontext ist inspiriert von der Arbeit Susanne Friedes, die sich umfassend mit dem italienischen Roman der Jahrhundertwende und damit verbunden mit der Phänomenologie der Text-Kontext-Relationen in der Kulturzeitschrift befasst (vgl. dazu Friede 2015).

past and present“²⁰ ausspricht. Was folgt sind zahlreiche Debatten und neue literaturwissenschaftliche Ansätze, die sich auf kulturwissenschaftliche Themen, Verfahren und Theorien beziehen.²¹

Ohne das komplexe und weite Feld einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft hier ausführlich erfassen zu können und zu wollen,²² sei an dieser Stelle einzig festgehalten, dass in dieser Arbeit der in Nünning's Zitat erstgenannte Aspekt (,cultural analysis of narrative fictions‘, s.o.) von Bedeutung ist und dies auch nur bedingt. Wenn hier die klassisch-strukturalistische Narratologie hin zu einer Berücksichtigung des medien- und kulturgeschichtlichen Kontextes geöffnet wird, so bedeutet dies nicht, dass sich auch das Erkenntnisinteresse in Richtung Kulturgeschichte verschiebt. Vielmehr soll das Hinzuziehen von Kontext und Kultur- beziehungsweise Mediengeschichte dem Verständnis der Texte und ihrer Entwicklung dienen.

Dieser Zugriff auf den Kontext beziehungsweise die Kon-Texte – denn auch sie sind textförmig und stehen ihrem Begriff entsprechend in einer Kontiguitätsbeziehung zum Haupttext²³ – bedeutet dann auch, das *close reading* hin zu einem *wide reading* zu öffnen.²⁴ Dies erlaubt wiederum einen erweiterten Zugriff auf die poetische und ästhetische Beschaffenheit der Novellen und ihre Komposition außerhalb und innerhalb der *Novelle per un anno*.

Wenn hier von ‚Kontext‘ die Rede ist, so meint dies ganz verschiedene Aspekte, die klarer werden, widmet man sich zunächst einmal dem Begriff des Kontextes selbst. Im *Reallexion der deutschen Literaturwissenschaft* ist ‚Kontext‘ allgemein definiert als „Menge der für die Erklärung eines Textes relevanten Bezüge“²⁵. So vage der Begriff hier gehalten ist, so komplex ist seine Bestimmung, was auch die Arbeit von Jan Borkowski zeigt, der sich auf knapp dreihundert Seiten intensiv mit Literatur und Kontext und dem Text-Kontext-Problem auseinandersetzt.²⁶ Er definiert Kontext allgemein als

²⁰ Nünning 1999, S. 357.

²¹ Vgl. Köppe/Winko 2013b, S. 234; Köppe und Winko legen zudem sieben Annahmen vor, mithilfe derer sich die so unterschiedlichen Ansätze einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft möglicherweise greifen lassen: einen weitgefassten Gegenstandsbereich, ein breites Spektrum an Bezugstheorien, eine poststrukturalistische Grundorientierung, Transdisziplinarität, Interkulturalität, das Kriterium der praktischen Fruchtbarkeit sowie Selbstreflexion und ein kritischer Gestus (vgl. dazu im Detail Köppe/Winko 2013b, S. 234–236).

²² Für einen Überblick zur kulturwissenschaftlichen Orientierung der Literaturwissenschaft (und zu den verschiedenen Bezugstheorien) sei verwiesen auf Müller 2013a sowie Köppe/Winko 2013a und 2013b. Für die verschiedenen Entwicklungstendenzen kurz nach der Jahrtausendwende siehe beispielsweise Nünning/Sommer 2004 und für ein vollständigeres Bild und einen Blick auf historische Kulturtheorien und aktuellere Debatten (bis 2006) siehe Schößler 2006.

²³ Vgl. Baßler 2013, S. 360.

²⁴ Vgl. dazu auch Hallet 2006, S. 54. Zudem sei erneut auf Friede 2015 verwiesen, insbesondere das Kapitel zu Kulturzeitschrift und kulturwissenschaftlicher Literaturwissenschaft, wo ebenfalls auf Hallet 2006 und weitere einschlägige Literatur zur kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft verwiesen wird.

²⁵ Danneberg 2007, S. 333.

²⁶ Vgl. Borkowski 2015. Siehe zum Text-Kontext-Problem in aller Kürze erneut Köppe/Winko 2013a, S. 336–337; dort wird es wie folgt definiert: „Unter diesem Problem wird in der literaturwissenschaftlichen Diskussion das Problem der plausiblen Verbindung von litera-

eine Bezugsgröße des Textes oder Textteils [...], das heißt einen textexternen Sachverhalt, der in einer bestimmten Hinsicht in einem nachweislichen und relevanten Zusammenhang mit dem Text steht. Aus dem Kontext ergeben sich Annahmen, die einen Beitrag zum Bedeutungsaufbau leisten.²⁷

Schließlich unterscheidet Borkowski sechs Kontexttypen – den sprachlichen, den medialen, den paratextuellen, den intertextuellen, den generischen und den sachlichen Kontext²⁸ –, die heranzuziehen nachvollziehbar macht, welche verschiedenen Arten von Kontexten in der vorliegenden Arbeit eine Rolle spielen. Alle sechs Kontexttypen sind hier von Relevanz, allerdings mit unterschiedlicher Gewichtung.

Der sprachliche Kontext spielt bei der Frage nach Wortbedeutungen, beispielsweise auch bei dialektalen Wendungen, eine Rolle. Der paratextuelle Kontext kam bereits in dieser Einleitung zum Tragen, wenn eingangs auf die *Avvertenza* Pirandellos zu den *Novelle per un anno* verwiesen wurde.²⁹

Der mediale Kontext „ergibt sich aus dem Zusammenhang eines Textes mit dem Medium, in dem er vermittelt wird“³⁰. Gemeint ist hier das jeweilige Publikationsmedium der Novellen (Zeitung vs. Zeitschrift vs. Novellensammlung). Wenn hier also vom mediengeschichtlichen Kontext die Rede ist, so meint dies – im Sinne einer medienwissenschaftlichen Literaturwissenschaft – Fragen nach den Produktion-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen³¹ im Zusammenhang mit dem jeweiligen Publikationsmedium der Novellen (welches Medium publiziert welche Art von Texten zu welchen Bedingungen, in welcher Auflage, zu welchem Lohn und für welches Lesepublikum). Es geht – wie bereits erläutert – vor allem um die Frage danach, inwiefern das Publikationsmedium und seine Leserschaft den Text beeinflussen, zu Veränderungen in den unterschiedlichen Fassungen der jeweiligen Novelle beitragen und darüber schließlich auch die Gattung Novelle mitbestimmen.

Durch letzteren Aspekt ist mit dem medialen auch ein generischer Kontext verbunden, wenn einerseits der Einfluss des Mediums auf die Gattung Novelle insgesamt hinterfragt wird und andererseits die Novellen auch hinsichtlich ihrer Gattungszuschreibung zueinander in Beziehung gesetzt werden (,novella‘ vs. ,novellina‘/, ,novelletta‘). Für die Analyse dieser Elemente wird, wie bereits dargelegt, vor allem die Korrespondenz Pirandellos mit Redaktionen und Direktionen von Zeitungen und Zeitschriften herangezogen.

Neben der Frage nach dem Einfluss des jeweiligen Publikationsmediums (und seiner Leserschaft) auf die Konstitution der Texte und die Gattung ,Novelle‘ wird auch, sofern ersichtlich, der Umgang mit gegenwartsaktuellen Debatten in den Texten berücksichtigt. Dabei lässt sich für einzelne Novellen eine ,gegenwartsaktuelle‘ Umschrift feststellen, insofern zeitgenössische Debatten und Perspektiven nicht nur in den Texten aufgegriffen, sondern in späteren Novellenfassungen partiell neu ,evaluiert‘ und an die zeitgenössi-

rischem Text und einem der zahlreichen, historisch möglichen Kontexte zum Zwecke des Verstehens bzw. der Bedeutungsrekonstruktion verstanden.“ (Köppe/Winko 2013a, S. 337)

²⁷ Borkowski 2015, S. 41.

²⁸ Vgl. dazu Borkowski 2015, S. 42–54.

²⁹ Vgl. dazu Anm. 3 in diesem Kapitel.

³⁰ Borkowski 2015, S. 44.

³¹ Vgl. dazu Köppe/Winko 2013c, S. 266, und auch (wie dort zitiert) Ort 1991, S. 52.

schen Sichtweisen angepasst werden. In diesem Zusammenhang spielen sachliche Kontexte eine Rolle, wenn bei der Auseinandersetzung mit solchen Umschriften Sach- und Fachwissen über den jeweiligen Sachverhalt hinzugezogen wird (z.B. über Hypnose und Mesmerismus).

Schließlich ist vor allem auch der intertextuelle Kontext der Novellen von Relevanz. Hier unterscheidet Borkowski nochmals zwischen formaler, inhaltlicher, pragmatischer und sachlicher Intertextualität.³² Alle vier Formen spielen in der vorliegenden Arbeit eine Rolle: Formale und inhaltliche Intertextualität sind beim In-Beziehung-Setzen der Novellen zentral, insofern stilistische, motivische und thematische Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Texten herausgearbeitet werden. Pragmatische Intertextualität liegt dann vor, wenn Novellen explizit aufeinander verweisen, und auch dies wird an geeigneter Stelle berücksichtigt. Sachliche Intertextualität schließlich meint beispielsweise „den Text eines Autors unter Einbeziehung von Vorstufen, früheren Fassungen oder Varianten zu interpretieren [...] [oder] andere Texte des Autors (aus seinem ›Gesamtwerk‹) miteinzubeziehen [...], zum Beispiel solche, in denen poetisch-programmatische Überzeugungen behandelt werden“³³. Beide Aspekte sind in der vorliegenden Arbeit relevant, wobei die verschiedenen Fassungen der Novellen und damit ihre Umschrift der Kernaspekt bleibt.

Unter den erläuterten Kontexttypen sind der mediale und der intertextuelle Kontext in den folgenden Untersuchungen von besonderer Relevanz. Während der Fokus im ersten Teil der Arbeit (Teil A) am ehesten auf dem medialen Kontext und damit auf der Frage nach dem Einfluss des Mediums auf die Konstitution von Text(en) und Gattung liegt, konzentriert sich der zweite Teil eher auf den intertextuellen Kontext und damit einhergehend auf die Frage nach dem Verhältnis der Novellen zueinander und ihrer Komposition innerhalb der *Novelle per un anno*.

Durch das Einbeziehen verschiedener Kontexte (und Kontexttypen) ist der Zugang zu den Novellen Pirandellos – über die klassisch-narratologische Analyse einzelner Novellen hinaus – in gewisser Weise auch produktionsästhetisch und im weitesten Sinne rezeptionsästhetisch. Es wird nach den gesellschaftlichen und medialen (nicht aber psychischen!) Bedingungen der Entstehung und Veränderung der untersuchten Texte gefragt und dabei von einer Wechselwirkung von Text und Kontext (und damit auch von Text und Kultur³⁴) ausgegangen, die nicht gleichbedeutend ist mit der Annahme einiger Produktionsästhetiken, „dass der Produktionsprozess ein unmittelbarer Reflex seiner historischen, ökonomischen oder politischen Entstehungsbedingungen ist“³⁵.

Der produktionsästhetische Aspekt ist wiederum eng verbunden mit dem rezeptionsästhetischen, insofern sich die Akteure des jeweiligen Mediums nach den Erwartungen

³² Vgl. Borkowski 2015, S. 46–49.

³³ Borkowski 2015, S. 52.

³⁴ Der Kontext ist unlösbar mit dem Kulturbegriff verbunden: „Die kontextuelle Dimension eines Textes ist seine kulturelle Dimension.“ (Hallet 2006, S. 53). Eine Wechselwirkung von Text und Kontext geht folglich mit einer Wechselwirkung von Text und Kultur einher: „Es gibt keine Texte ohne Kontexte, oder anders gesagt: Weil Texte eine paradigmatische Achse haben, sind sie nicht anders lesbar als vor dem Hintergrund einer Kultur“ (Baßler 2013, S. 364). Zu Text und Kultur siehe auch Kap. 2.

³⁵ Stöckmann 2013, S. 467.

und (Wert-)Vorstellung eines bestimmten Lesepublikums ausrichten, wodurch die Leserschaft indirekt wiederum selbst auf die Auswahl und Konstitution der Texte Einfluss nimmt.³⁶ Sofern die Briefwechsel zwischen Pirandello und den Akteuren der einzelnen Medien solche Anpassungen an die jeweilige Leserschaft nahe- oder offenlegen, wird dies entsprechend in die Analyse einbezogen.

Durch den medienhistorischen (und damit auch kulturwissenschaftlichen) Zugang zu den Novellen Pirandellos findet eine „Reflexion [der] institutionellen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen“³⁷ der Novellen statt, die die Erkenntnisse der klassisch-narratologischen Strukturanalyse ergänzen wird. Die Öffnung hin zu verschiedenen Kontexten der Novellen erlaubt dann eine spezifische (und ertragreiche) Perspektive auf die Struktur der Novellen, insbesondere was deren Mikrostruktur angeht, aber auch hinsichtlich ihrer Komposition innerhalb der *Novelle per un anno*.

1.4 Ästhetik und Chaos

Der Titel „Ästhetik des Chaos“ wirft Begriffe auf, die zu definieren nicht unwesentlich erscheint. Vor allem der Ästhetik-Begriff ist relativ schwer zu fassen. Nicht ohne Grund wird er im von Thomas Anz herausgegebenen Handbuch Literaturwissenschaft als „notorisch unbestimmter Begriff“³⁸ eingeführt. Im historischen Wörterbuch „Ästhetische Grundbegriffe“ wird eine Begriffsbestimmung von Ästhetik sogar gänzlich infrage gestellt, wenn im einleitenden Abschnitt zur Aktualität des Ästhetischen die Frage danach gestellt wird, ob es überhaupt noch einen hinreichend eindeutigen Begriff von Ästhetik gibt oder sich dieser jeglicher begrifflichen Bestimmung entzieht³⁹, bevor der Begriff schließlich auf knapp einhundert Seiten ausführlich erörtert wird.⁴⁰ Und auch die umfangreichen Werke zur literarischen Ästhetik verdeutlichen die Komplexität des Begriffs und der Zusammenhänge von Literatur und Ästhetik.⁴¹

In der vorliegenden Arbeit wird Ästhetik vor allem verstanden als „Gesamtheit der Gestaltungsprinzipien, die insbes. künstlerischen Artefakten und deren Urhebern [...] zugeordnet und aus Selbstzeugnissen und sonstigen Quellen, v.a. aber durch Interpretation der Artefakte rekonstruiert werden“⁴².

³⁶ Die Leserschaft wiederum variiert je nach Medium (und seinem Profil) und historischem Zeitpunkt. Folglich ist die Leserschaft einer Literaturzeitschrift eine andere als die einer Zeitung oder einer Novellensammlung. Zugleich unterscheidet sich die Leserschaft um die Jahrhundertwende von jener der 1910er oder der 1930er Jahre. ‚Rezeptionsästhetisch‘ wird hier also auch in einem (medien-)historischen Sinne verstanden und ist damit angelehnt an Jauß‘ Rezeptionsgeschichte (und nicht etwa Isters Wirkungstheorie). Vgl. dazu Jauß 1975 und Köppe/Winko 2013d.

³⁷ Voßkamp 2008, S. 80.

³⁸ Stöckmann 2013, S. 465.

³⁹ Vgl. Barck 2000, S. 308.

⁴⁰ Barck/Heininger/Kliche 2000, S. 308–400.

⁴¹ Vgl. dazu Zima 2020 und Urbich 2011.

⁴² Schmücker 2007, S. 49.

Aber auch in seiner Grundbedeutung als ‚Wahrnehmung‘ (von griech. *aisthesis*)⁴³ beziehungsweise Lehre von der Wahrnehmung (griech. *aisthetike*)⁴⁴ spielt er insofern eine Rolle, als der Frage nachgegangen wird, welche Elemente auf den unterschiedlichen Ebenen von Text und Novellenwerk zur Wahrnehmung von Chaos beitragen. Auf Baumgartens Verständnis von Ästhetik als ‚Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis‘⁴⁵ ist hier allenfalls im übertragenen Sinne verwiesen, insofern eben jene Frage nach den ‚Gesetzen‘ beziehungsweise Strukturprinzipien, die zu einer Wahrnehmung von Chaos führen, aufgeworfen wird.⁴⁶ Der Ästhetik-Begriff ist dann eher als Synonym des Poetik-Begriffs⁴⁷ denn als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis im Sinne von Baumgarten zu verstehen, wenn der Ästhetik-Begriff auch weiter gefasst ist als jener der Poetik⁴⁸.

Statt der bloßen Annahme einer Ästhetik des Chaos soll in der vorliegenden Arbeit die Analyse von Einzeltexten und des pirandellianischen Novellenwerks insgesamt Aufschluss darüber geben, inwiefern und was zu dem Eindruck von Chaos beiträgt (oder auch nicht), und welches ästhetische Prinzip dahintersteht.

Der Chaos-Begriff greift den bereits erläuterten Eindruck auf, den die Novellensammlung *Novelle per un anno* bei einem ersten Blick auf ihre Gesamtstruktur vermittelt – nämlich jenen, dass diese nicht durch eine konkrete Ordnung, sondern vielmehr durch Chaos bestimmt ist, ein Begriff der bei Pirandello paratextuellen Aussagen zufolge identitätsbestimmend und so möglicherweise auch für seine Literatur von Interesse sein kann. In einem bekannten autobiografischen Fragment von 1893 bringt Pirandello seine eigene Identität mit dem Chaos in Verbindung. Dort heißt es:

Io [...] son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, Cávusu dagli abitanti di Girgenti [...], corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco Xáos.⁴⁹

⁴³ Vgl. dazu Stöckmann 2013, S. 465.

⁴⁴ Schmücker 2007, S. 49.

⁴⁵ Vgl. hierzu Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik. Teil 1: §§ 1-613. Lateinisch – Deutsch, Hamburg 2007, hier § 1 (im Folgenden zitiert: *Aesthetica*).

⁴⁶ Die Frage nach den Strukturprinzipien, die die Wahrnehmung von Chaos erzeugen, ist dann aber vielleicht weniger eine Ästhetik im Sinne Baumgartens, demzufolge der „Zweck der Ästhetik [...] die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis als solcher [ist]. Dies aber ist die Schönheit. Und zu meiden ist die Unvollkommenheit derselben als solcher. Dies aber ist die Häßlichkeit“ (*Aesthetica*, § 14; vgl. dazu auch Böhme 2001 und weiterführend zur Ästhetik Baumgartens Franke 2018). Vielmehr erinnert das Vorhaben an das Verfahren rationalistischer Philosophie, deren universelles Verfahren die Analyse ist und der zufolge Erkenntnisgewinn darin besteht „etwas, das zunächst konfus oder [...] implizit gedacht ist, zu analysieren und zur deutlichen Erkenntnis zu erheben.“ (Böhme 2001, S. 15).

⁴⁷ Vgl. dazu auch der Begriff der ‚Poetik‘ im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, in dem es heißt: „Oft wird er [der Begriff der Poetik] im gleichen Sinne wie der Begriff der Literaturtheorie oder auch der literarischen Ästhetik verwendet, betrifft aber seiner Tradition nach eigentlich einen engeren Bereich.“ (Fricke 2007, S. 100–105).

⁴⁸ Zur intensiven Auseinandersetzung mit dem Poetik-Begriff sei verwiesen auf Simon 2018.

⁴⁹ Luigi Pirandello: *Frammento d'autobiografia*, in: Ders.: *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano 1960, S. 1281–1283, hier S. 1281.

Der verworrene Wald, der zum identitätsstiftenden Raum wird, erlangt seinen Sinn erst durch seine sprachliche Benennung („denominato [...] Cávusu“). Bei Cávusu wiederum handelt es sich um eine dialektale Abwandlung des griechischen Wortes *χάος*.⁵⁰ Der autobiographische Entwurf setzt gerade keinen bekannten Ort der Zivilisation, sondern das Chaos als Ursprung des Subjekts.

In seinem Bericht über die Entstehung der Welt, der *Theogonie*, deutet Hesiod den Begriff des Chaos, die „gähnende Leere des Raumes“, als noch ungeordneten Urzustand des Kosmos.⁵¹ Im Sinne des Fehlens einer erst später sich herstellenden Ordnung bildet das Chaos traditionell einen Gegenbegriff zum Weltganzen des Kosmos.

Während Pirandello dem alten griechischen Begriff die Qualität der Unverfälschtheit („genuino“, s.o.) zuschreibt, stellt die Übertragung in den modernen Dialekt eine „corruzione“ (s.o.), verstanden als eine Auflösung von Form, dar. Die von Pirandello konstruierte Herkunft untersteht auch in sprachlicher Hinsicht dem Chaos. Als konstruierter Herkunftsort sind sowohl der „intricato bosco“ (s.o.) selbst als auch seine sprachliche Bezeichnung als „corruzione dialettale“ (s.o.) von Chaos bestimmt und diese besondere Eigenschaft wird schließlich auf das Subjekt übertragen („figlio del Caos“, s.o.).

So wie das Chaos hier zum Merkmal von Raum und Subjekt wird, so scheint der Chaos-Begriff auch für eine detaillierte Einsicht in die *Novelle per un anno* zentral – und dies weit über die erläuterten makrostrukturellen Differenzen zur Novellentradition hinaus.

Das Aufgreifen des Chaos-Begriffs im Titel dieser Arbeit ist mit der Überlegung verbunden, dass das vermeintliche Chaos in den *Novelle per un anno* möglicherweise als strukturgebendes Prinzip eine Rolle spielt. Damit verknüpft ist dann auch die Frage, ob die ‚Ordnung‘ der Sammlung gerade darin besteht, strukturell gezielt das Fehlen einer Ordnung zu suggerieren oder zumindest nicht unmittelbar als Ordnung erkennbar zu sein.

1.5 Aufbau der Arbeit

Im ersten Teil dieser Arbeit (Teil A) liegt der Fokus, wie bereits erwähnt, auf dem Medium der Erstpublikation. Die Analyse ist entsprechend nach den wichtigsten Medien der Erstpublikation strukturiert – der Literaturzeitschrift «Il Marzocco» und der Tageszeitung «Corriere della Sera». Da Pirandello nahezu alle Novellen in Zeitschriften und Zeitungen erstpublizierte, werden zunächst die wichtigsten unter ihnen vorgestellt sowie der Kernzeitraum des Novellenschaffens Pirandellos herausgearbeitet, bevor im Detail auf die beiden genannten wichtigsten Medien eingegangen wird und ausgewählte Novellen analysiert werden. Dabei wird die Korrespondenz zwischen Pirandello und den Direktionen oder Redaktionen herangezogen – auch um mögliche Veränderungen am

⁵⁰ Während der Begriff *χάος* (selbstverständlich) in etymologischen Wörterbüchern des Griechischen verzeichnet ist, lässt sich der Ortsname Cávusu nur schwer nachverfolgen. So ist der Begriff beispielsweise im *Vocabolario storico-etimologico siciliano* (Vàrvaro 2014) sowie im *Vocabolario siciliano* (Piccitto/Tropea 1977) nicht zu finden.

⁵¹ Hesiod: *Theogonie*, übersetzt und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1999, S. 13.

Text schon vor der Erstpublikation feststellen und so Aussagen über die Rolle des jeweiligen Mediums für die Konstitution der Gattung Novelle treffen zu können.

In chronologischer Reihenfolge der Zusammenarbeit mit den jeweiligen Medien, werden zunächst die Zusammenarbeit mit dem «Marzocco» betrachtet und die ersten und letzten beiden im «Marzocco» publizierten Novellen analysiert, bevor die Korrespondenz mit dem «Corriere della Sera» und die ersten darin publizierten Novellen analysiert und zu den «Marzocco»-Novellen ins Verhältnis gesetzt werden.

Die Aufarbeitung der medienhistorischen Voraussetzungen soll in Kombination mit klassischen strukturalistischen Methoden einen neuen Blick auf die einzelnen Novellen wie auch auf das Gesamtkorpus der Novellen und eine neue Strukturanalyse erlauben.

Im zweiten Teil der Arbeit (Teil B) verschiebt sich der Fokus vom Medium der Erstpublikation auf die Gesamtstruktur der *Novelle per un anno*, ohne dass der medienkulturwissenschaftliche Aspekt der Analyse aber verloren ginge. Um einen Zugriff auf die Strukturprinzipien der Sammlung zu erhalten, wird zum einen exemplarisch einer der fünfzehn Bände detailliert analysiert. Zum anderen werden diejenigen Novellen genauer betrachtet, die die einzelnen Bände der Sammlung miteinander verknüpfen, das heißt die jeweils erste und letzte Novelle eines jeden Bandes. Dabei wird schrittweise von der Mikro- zur Makroebene vorgegangen.

Beginnend mit dem vierten Band *L'uomo solo* (Firenze: Bemporad 1922) werden die darin enthaltenen Novellen mittels *close reading* zunächst einzeln analysiert und dabei wichtige Themen und Motive, die Figurenkonzeption und -konstellation sowie die Erzähl-, Raum- und Zeitstruktur herausgearbeitet. Davon ausgehend werden dann die Novellen des Bandes zueinander in Beziehung gesetzt, wobei nicht nur die genannten Aspekte miteinander verglichen, sondern auch die Übergänge zwischen den Novellen und deren Anordnung genauer betrachtet werden.

Im Detail wird dabei den Fragen nachgegangen, ob Themen und Motive wiederkehren und sich gegebenenfalls entwickeln, ob ein homo- oder heterogenes Figurenbild vorherrscht, ob es rekurrente Figuren gibt, wie sich Handlung und Figuren zur Erzählinstanz und raumzeitlichen Struktur verhalten und ob die Art und Weise der narrativen Vermittlung in aufeinanderfolgenden Novellen möglicherweise ähnlich oder eher heterogen gestaltet ist.

An den ersten Teil der Arbeit anknüpfend wird auch hier der medienhistorische Kontext der jeweiligen Novellen berücksichtigt und mögliche Veränderungen zwischen den einzelnen Fassungen der Novellen in die Analyse miteinbezogen – insbesondere dann, wenn die Novellen im Zuge ihrer Implementierung in die *Novelle per un anno* angepasst und folglich in den Band *L'uomo solo* eingeschrieben wurden.

Dass die Wahl hier auf den vierten Bandes *L'uomo solo* fiel, ist unter anderem darin begründet, dass dieser 1922 und damit noch im selben Jahr wie der erste Band veröffentlicht wurde. Er liegt damit in zeitlicher Nähe zur ursprünglichen Idee einer Gesamtherausgabe aller Novellen. Als vierter Band ist dieser aber dennoch kein ‚Pilotprojekt‘. Zudem enthält der Band gleichermaßen Novellen aus verschiedenen Schaffenszeiträumen – die älteste Novelle des Bandes wurde 1899 erstveröffentlicht, die jüngsten 1914. Zudem umfasst er mehrere Novellen aus derselben Schaffenszeit, die – zusammen mit anderen Novellen – bereits in der Novellensammlung *La trappola* (1915) erschienen sind, darunter auch die Novelle *La trappola* selbst. So kann zugleich berücksichtigt werden, inwiefern die Novellen neu angeordnet wurden, und welchen Einfluss der neue Titel auf

die Gesamtkomposition des Bandes hat, der eben nicht mehr *La trappola*, sondern *L'uomo solo* lautet. Auch inhaltlich und strukturell finden sich zahlreiche Äquivalenzen, aber auch einige auffällige Differenzen zwischen den Novellen, was den Band für eine detaillierte Analyse besonders interessant macht.

Im Anschluss an die Analyse des vierten Bandes *L'uomo solo* werden in einem zweiten Schritt die ‚Scharniernovellen‘ untersucht, wobei diese nicht mehr – wie in Abschnitt zum vierten Band – jede einzeln analysiert, sondern nach Kategorien wie Figuren, Raum und Erzählinstanz, aber auch nach Entstehungszeitraum, Textlänge und Intensität der Umschrift beziehungsweise Veränderungen zwischen den einzelnen Fassungen des jeweiligen Textes behandelt werden.

Als eine Art Querschnitt durch die Sammlung soll dies Aufschluss darüber geben, wie die einzelnen Bände miteinander verknüpft sind und wie sie sich zueinander verhalten. Aber auch das Verhältnis der Scharniernovellen zur Gesamtheit der *Novelle per un anno* und inwiefern diese den jeweiligen Band aber auch die gesamte Sammlung repräsentieren wird eine Rolle spielen. Ausgehend von dieser Art von Analyse und der Detailanalyse der Novellen des vierten Bandes lassen sich dann Rückschlüsse auf das Verhältnis der Bände zueinander, auf deren Übergänge und Anordnung sowie schließlich auf die Gesamtkomposition der Novellensammlung ziehen.

Mittels der erläuterten Vorgehensweise wird schließlich auf den Titel dieser Arbeit Bezug genommen und beantwortet, inwiefern sich die Novellensammlung der *Novelle per un anno* als eine „Ästhetik des Chaos“ begreifen lässt.

TEIL A

Pirandellos Novellen im Kontext der Medienlandschaft
des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts