

Wolfgang Theile / Mannheim

## KOMÖDIENSTRUKTUR UND WIRKLICHKEITSBEWUSST- SEIN IM THEATER GOLDONIS

### 1. Der Stellenwert ‚immanenter Poetik‘ in der neueren Goldoni-Kritik

Die zweihundertjährige Goldoni-Auslegung hat sich, global gesehen, in ihrem Verlaufe zwischen zwei Extrempositionen bewegt. Auf der einen Seite der veristische Genremaler Goldoni mit deutlich sozialkritischer, z. T. sogar revolutionär-ideologischer Ausrichtung<sup>1</sup>; auf der anderen der artistisch orientierte Theoretiker eines ‚théâtre pur‘<sup>2</sup>. Wesentliche Züge dieses heute noch wirksamen zweiseitigen Goldoni-Bildes leiten sich im Grunde schon von den von Goldoni gegen Ende seines Lebens in Paris verfaßten *Mémoires* her: das menschenfreundliche, bürgerlich harmonistische Weltbild des ‚papà Goldoni‘ (so nennt man ihn seit dem vorigen Jahrhundert liebevoll in Italien); die erfreuliche Vision eines karnevalesk-fröhlichen, vor allem aber musik- und theaterbesessenen Venedig; schließlich eine konsequente, sozusagen schon im zarten Kindesalter entwickelte Reformorientierung angesichts des mit der Zeit heruntergekommenen italienischen Nationaltheaters, der *Commedia dell'arte*.

Die neuere Kritik hat zu einem beträchtlichen Teil in mehr oder weniger biographisierender Weise diese Voraussetzungen zum Anlaß genommen, dem Dramatiker, in seiner Bedeutung für die Entwicklung eines modernen Theaters, drei wichtige Funktionen zuzuerkennen: 1. die des ‚Realisten‘ *avant la lettre*, der als leidenschaftlicher Venezianer das Theater für das Volk, für den venezianischen „piccolo mondo“ geöffnet habe<sup>3</sup>; 2. die des Aufklärers, dessen optimistisch-

<sup>1</sup> Den entscheidenden Anstoß zu einem ‚propagandistischen‘ Goldoni gab der sowjetische Literaturkritiker A. K. Givlegov mit seiner Untersuchung „C. Goldoni e le sue commedie“, *Rassegna sovietica* IV/9 (1953) S. 9–32, der Übersetzung einer 1949 erschienenen Einführung in eine russische Goldoni-Auswahl; diese einleitende Abhandlung basiert ihrerseits auf einer Untersuchung aus dem Jahre 1933. — Dazu ausführlich Walter Binni, *La Rassegna della letteratura italiana*, 1 (1954), S. 149–151.

<sup>2</sup> Dazu vor allem Edmondo Rho, *La missione teatrale di C. Goldoni*, Bari 1936, dessen These von der Musikalität und „coralità“ der goldonianischen Komödien die formalistische Kritik in Italien stark befördert hat. — Wichtige Impulse kamen von der Bühnenregie seit der Jahrhundertwende, z. B. von den mehr oder weniger epochemachenden Inszenierungen von Stanislavskij, Tairov in Rußland, Pitoëff in Paris, Max Reinhardt in Wien, schließlich Giorgio Strehler.

<sup>3</sup> Die Grundlage zu dieser ‚realistischen‘ Version ist durch die romantische Ästhetik vorbereitet worden; A. W. Schlegel und der Genfer Sismonde de

melioristische Weltsicht<sup>4</sup> an den Grundfesten des verkommenen Adels rüttelte und neue, gesündere bürgerliche Tugenden propagierte<sup>5</sup>; schließlich 3. die des Theatertheoretikers, der die Vorzüge des in ganz Europa bewährten italienischen Stegreifspiels in seine von der französischen Poetik (Père Rapin, Molière) beeinflusste Konzeption eines natürlichen, wirklichkeitsbezogenen Dramas einbrachte<sup>6</sup>.

Ob die allzu biographisierenden Voraussetzungen für solche Einschätzungen stimmen, bleibe zunächst dahingestellt. Der angeblich streitbare Bürger und Sozialreformer Goldoni hat — ganz reaktionär, so möchte man der ideologischen Kritik entgegenhalten — die Luft des aristokratischen und höfischen Lebens in Italien und in Frankreich aus persönlicher Neigung bis zum Ende sichtlich genossen (vgl. seine Briefe und Vorworte). Der optimistische Aufklärer hat sich durch Schwierigkeiten und Widerstände in die Resignation und in die Emigration treiben lassen. Schließlich ist es wohl auch mit der von ihm selbst rückblickend behaupteten eisern durchgehaltenen Reformlinie nicht so weit her, wenn man an Goldonis massenhafter Bühnenproduktion verfolgt, wie er nahezu alle aus dem Ausland einfließenden Modeströmungen mitmachte. Im übrigen sind es auch gerade derartige Überlegungen gewesen, durch die Goldoni als Dramatiker in den Geruch des Banalen gekommen ist<sup>7</sup>. Dabei geht es einmal um die Banalität als dichterische Leistung, zum anderen um die seiner kritischen Rezeption. Für die erstere ist Goldoni z. T. selbst verantwortlich, da er die Beobachtung des Alltäglichen, die reportertermäßige Jagd auf die im venezianischen Alltag gebräuchlichen Sprach- und Verhaltenszüge zu einem konstituierenden Element seiner poetischen Lei-

---

Sismondi haben damit ihr negatives Urteil über den Venezianer begründet. Der Gedanke ist erneut im 19. Jahrhundert aufgegriffen und belebt worden durch die Strömung eines europäischen Realismus; Goldoni-Biographen wie William D. Howells, Monnier, Chatfield-Taylor haben noch zu Beginn unseres Jahrhunderts Leben und Werk Goldonis damit auf eine einheitliche Linie zu bringen versucht.

<sup>4</sup> Insbesondere W. Binni („La misura umana di Goldoni“, *La Rassegna della lett. it.*, 1961, S. 258—269) hat die „valori medi fondamentali della civiltà illuministica“ in Goldoni und seinen Komödien verkörpert gesehen.

<sup>5</sup> Mario Baratto, *‘Mondo’ e ‘teatro’ nella poetica del Goldoni*, Venezia 1957.

<sup>6</sup> Die Arbeiten über Goldonis Beziehungen zu Molière und der französischen Dramenpoetik einerseits sowie zur Commedia dell’arte andererseits sind Legion; alle größeren Monographien über Goldoni berücksichtigen das Thema als einen der dauerhaftesten Aspekte der gesamten Goldoni-Kritik.

<sup>7</sup> Der fast immer zu seinen Ungunsten ausgefallene Vergleich mit der ‚ernsthaften‘ Komödie Molières oder Diderots ist ein beredtes Zeichen für diesen Zustand.

stung erklärt hatte<sup>8</sup>. Die zweite ist eine Konsequenz der ersten, entstanden aus dem bequemen Verlaß der Kritik auf Goldonis unstatthafte Vermengung von Poetik und schriftstellerischem Handwerk<sup>9</sup>.

Zum Zwecke einer poetologischen Analyse des goldonianischen Theaters müssen diese Erkenntnisse ergänzt werden. Goldonis Komödie besitzt, wie alle Kunst, die Möglichkeit, Wirklichkeitsbewußtsein zu sein, was aber nicht bedeutet, daß sie Wirklichkeit reproduziert, sondern kraft ihrer Fähigkeit zur Zerlegung und Strukturierung Wirklichkeit ‚macht‘ (Dichtung im Sinne des aristotelischen ‚poiesis‘). Tatsächlich haben sich mehrere neuere Arbeiten mit dieser inneren Wirklichkeitsstruktur der Komödie und ihren äußeren Anlässen befaßt. Viele derartige Befunde sind aus der Diskussion um Goldoni nicht mehr wegzudenken und zum größeren Teil auch unbestritten: die Ergebnisse von E. Rho (1936) über die musikalische Vielstimmigkeit in den Komödien Goldonis als Ausdruck pluralistischer Auffächerung der Lebenswirklichkeit (dies nach Rho die „missione teatrale“ Goldonis); die Untersuchungen von Manlio Dazzi (1957) über Goldonis „poetica sociale“ sowie die von Mario Baratto (1957) über den venezianischen „mercante“ als einem stabilisierenden Element in einer Welt, deren gesellschaftlicher Zerfall bis in das Personenrepertoire des zeitgenössischen Theaters spürbar wird. Was jedoch in dieser Diskussion noch weitgehend fehlt, ist die an der gattungsspezifischen Komödienstruktur erarbeitete Begründung dieser aus anderen Bereichen des Lebens und der Kunst herangetragenen Aspekte<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> In seiner „Lettera dell'autore al Bettinelli“, die er als Vorwort zur *Putta onorata* verwendete, erklärte Goldoni die Komödiengestalten „imitati con tanta attenzione che più volte mi posi a ascoltarli quando quistionavano, sollazzavansi e altre funzioni facevano, per poterli ricopiare nella mia commedia naturalmente“.

<sup>9</sup> Schon der sehr kritisch eingestellte Zeitgenosse und Kollege Carlo Gozzi wunderte sich in seinen *Memorie inutili* über Goldonis unglaubliche Fähigkeit, alltägliches Leben abzuschildern, „tutti i dialoghi in dialetto veneziano che ricopiava con immensa fatica manuale nelle famiglie del basso popolo, nelle taverne, nelle bisaccie, a'tragitti, ne'caffè, nelle casipole a pian terreno, e ne'più nascosti vicoli di Venezia“ (I/Kap. 34, S. 214).

<sup>10</sup> Eugenio Levi („Goldoni e la commedia di carattere,“ *Rivista di studi teatrali* I/2, 1952, S. 99—115) hat es in bewunderungswürdiger Weise unternommen, mit seinen Formeln vom „eroe allo specchio“, vom „disincanto . . . degli eroi goldoniani“ den Komödiencharakter Goldonis mit einem spezifischen, zeitgebundenen Realitätsbewußtsein in einem engen Zusammenhang zu sehen. — Ernst Merian-Genast (1952) und Ulrich Leo (1958) haben im Bereich der deutschen Goldoni-Forschung dem Komödiennelement nachgespürt, dies jedoch vor allem im Sinne komischer Charakterisierung von Gestalten, weniger als einem strukturbildenden Merkmal ‚komischer‘ Handlung.

Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, habe ich es in der vorliegenden Studie unternommen, die charakteristische ‚Spielstruktur‘ der goldonianischen Komödie als Ausdruck ihres Wirklichkeitsbewußtseins zu begreifen<sup>11</sup>. Dabei gehe ich von der Hypothese aus, daß eine wesentliche Bedingung neuzeitlicher Kunst darin besteht, selbstreflektierend zu sein. Ich betrachte daher auch Goldonis Werke als poetologische Dichtung. Mit dem kritischen Verfahren einer Analyse ‚immanenter Poetik‘ möchte ich es darum unternehmen, einer für Goldoni typischen Spielstruktur, d. h. den Abläufen, Umständen und Konsequenzen eines zum Theaterthema erhobenen theatralischen Spiels einen realistischen Sinn zu geben und als Wirklichkeitsverständnis zu interpretieren. Um Mißverständnissen vorzubeugen, füge ich hinzu, daß dieses Vorgehen keineswegs nur auf Goldonis programmatische Theaterstücke (z. B. das *Teatro comico*) oder auf das vielberufene ‚Spiel im Spiel‘ bezogen ist, das bei Goldoni zuweilen in Erscheinung tritt und zumeist gegen konventionelle Theaterpraxis gerichtet ist<sup>12</sup>. Vielmehr sollen in einer Reihe von Komödien die typischen Schlußformeln einer spielerischen Entlastung, sollen die innerdramatischen Formen der theatralisch anmutenden Regie sowie die durch Spielhandlungen im Gleichgewicht gehaltene Disharmonie des Geschehens in einer von äußerstem Druck und Gegendruck gekennzeichneten Komödienwelt — verstanden im Sinne aristotelischer ‚Kunstanschauung‘ — für die Analyse nutzbar gemacht werden.

Um diesen Teil des Vorhabens noch einmal zu präzisieren: es soll hier ein Denkmodell nachgezeichnet werden, das der Dramatiker als Handlungs-, Rede- und Bezugsstruktur seiner Bühnengestalten in Theater umgesetzt hat; ein in seinen Komödien wirksames Modell des poetischen Ausdrucks, von dem Goldoni selbst explizit natürlich nichts berichtet hat und davon auch nichts zu berichten gewußt hätte, weil es in die für alle Kunst zu berücksichtigende Sphäre des ‚strukturierenden‘ Bewußtseins und nicht in die der diskursiven theoretischen Verhandlung gehört. Dennoch nimmt auch dieses nicht systematisierte Denkmodell teil an der umfassenden poetologischen Reflexion Goldonis, aber eben einer werkimmanent vollzogenen Reflexion, die ihre

---

<sup>11</sup> Methodisch orientiere ich mich bis zu einem gewissen Grad an den Einsichten, die Roland Barthes in den sechziger Jahren an Racine über die Struktur der Tragödie vermittelt hat, ohne mir allerdings dabei alle seine psychologischen, anthropologischen und ethnologischen Voraussetzungen zu eigen zu machen.

<sup>12</sup> Andersorts habe ich einen derartigen Fall an der *Locandiera* dargestellt; vgl. vom Vf. „Goldoni und Molière. Zur Verwirklichung einer dramatisierten Poetik“, in: *Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Wais*, Tübingen 1972, S. 89—106.

eigenen Gesetze und ihre besondere Manifestationsweise besitzt. Goldonis Vision eines ‚geistigen Theaters‘ müßte in einem größeren Rahmen, der in der vorliegenden Untersuchung allerdings nicht zur Debatte steht, als grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem im 18. Jahrhundert erarbeiteten Realismusproblem gesehen werden. Inwiefern ist Goldonis Lösung der Beziehung zwischen Literatur und Wirklichkeit in der ihn betreffenden Kunstperiode von anderen gleichzeitigen Tendenzen unterschieden, beispielsweise von der Entscheidung Carlo Gozzis für einen totalen Fiktionalismus mit allen implizierten Konsequenzen der ästhetischen Wirkung<sup>13</sup>, oder aber unterschieden von Diderots gefühlsnatürlich begründeter Identität von Leben und Kunst, die in der Folge im europäischen Naturalismus zu einer falschen Abbild-Theorie führte<sup>14</sup> und als dramenpraktische Lösung keine eigene geschichtliche Wirkung zeitigte? Goldonis ‚poetologische‘ Wendung des Realismusproblems scheint mir demgegenüber zukunfts-trächtiger zu sein und in eine Richtung zu weisen, die zur Modernität Pirandellos geführt hat.

Goldonis künstlerische Bemühungen hatten von Anfang an darauf gezielt, die Institution ‚Theater‘ auf ihren beiden Ebenen — Werk und Publikum — wirklichkeitsbezogener, realistischer zu organisieren. Veränderung der Komödienstoffe, des Stils, der Technik und des Personenbestandes sollten die eine, Verfeinerung des Publikumsgeschmacks und Loslösung des Publikums von einer überkommenen gröblichen Theaterpraxis die andere Aufgabe lösen. Doch geriet Goldoni gerade damit in einen deutlichen Widerspruch zu der von ihm selbst immer wieder vorgebrachten Legitimierung seiner Reformbestrebungen: zu der Behauptung nämlich, durch bestimmte Geschmacksäußerungen der Zuschauer überhaupt erst zu dieser Aufgabe bewegt worden zu sein<sup>15</sup>. Goldoni leitete davon die Notwendigkeit einer geradezu sklavischen Anpassung an den „gusto del Paese nel quale dovean recitarsi le mie Commedie“ und an die „correnti costumi“ ab.

<sup>13</sup> Darüber gibt auch neuerdings H. Feldmann in seiner Gozzi-Monographie (*Die Fiabe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik*, Köln-Wien 1971) keine Auskunft.

<sup>14</sup> Dazu Anregungen von H. Dieckmann (*Diderot und Goldoni*, Köln 1961) und H. R. Jauß („Diderots Paradox über das Schauspiel“, *GRM* 42, 1961, S. 380—413).

<sup>15</sup> Vgl. „L'autore a chi legge“, d. i. Vorwort zur Bettinelli-Ausgabe seines Theaters von 1750; wiederabgedruckt als Vorwort zu Band I der Ausgabe von Pasquali, Venedig 1761; zit. nach der krit. Ausg. *Tutte le opere*, hg. v. G. Ortolani, 14 Bde., Mailand 1935—1956, I, S. 761—774.

Die zeitgenössische kritische Rezeption hielt diesen inneren Widerspruch fest, wenn sie Goldoni einerseits seine Publikumserfolge als Konsequenz eines eklatanten Mangels an eigenständiger Poetizität vorhielt<sup>16</sup>, andererseits aber z. B. die poetische Umwandlung des traditionellen Personenbestandes bei Goldoni in ihrer Wirkung auf die etablierte Gesellschaftsordnung darstellte<sup>17</sup>. Dieser aus der schon oft beschriebenen zeitgenössischen Theatersituation heraus erklärbare Widerspruch muß (in einer separaten Studie) am Bestand des kritischen Schrifttums der Zeit nachvollzogen, vor allem aber in der jeweils verschiedenen Anwendung auf Funktionselemente der goldonianischen Komödie analysiert werden. Ich verspreche mir davon eine breite Skala der für die Epoche relevanten ‚realistischen‘ Mittel und ‚realistischen‘ Wirkungen, die sich auch an den übrigen dramatischen Bestrebungen der Zeit orientieren. Vor dem Hintergrund dieses traditionellen Realismusverständnisses aber (das auch Goldoni in seinen theoretischen Äußerungen noch reproduzierte) läßt sich erst jenes Phänomen eines (wie ich es nennen möchte) ‚poetologischen Realismus‘ untersuchen, worunter ich die Thematisierung nicht des Alltagslebens, sondern jenes Erfahrungshorizonts verstehe, der den Zuschauer qua Zuschauer betrifft: Bühne, Theater, Spiel. Denn als ‚realistisch‘ im üblichen Sinne erweist sich bei Goldoni allein der Rahmen, das Zubehör, nämlich Kommen und Gehen, Handel und Wandel, Gondelfahrten, Ausflüge, die Sprache, nicht aber die poetische Substanz. ‚Real‘ ist in Goldonis Komödienkonzeption vielmehr die Bühne-Zuschauer-Relation; darum thematisierte er nicht, wie Diderot das tat, die umfassende Natur, sondern das Spiel, das Theater. Goldoni stellt eine Wirklichkeit dar, die den Zuschauer als Beobachter und nicht als Bürger, „père de famille“ (Diderot), Politiker usw. angeht. Deshalb braucht bei ihm auch nicht jene letzten Endes immer aporetisch bleibende Idee einer Identität von Bühnenwirklichkeit und Lebenswirklichkeit herbeigeredet zu werden, wie dies bei Diderot der Fall ist.

## 2. Der Erkenntnischarakter von Goldonis ‚vera Poesia‘

Einen Dichter mit gedanklichen Konstruktionen (welcher Art auch immer) in Zusammenhang sehen zu wollen, provoziert in vielen Fällen beim Leser den Verdacht der Überinterpretation. Und dies nicht

<sup>16</sup> Carlo Gozzi zum Kriterium des Publikumserfolges: „quanto più (una opera) s'accosta all'ottimo, meno piace all'universale“ (*Ragionamento ingenuo*, in: *Opere*, Rizzoli-Ausg., S. 1038); Goldonis Erfolge leiteten sich von ihrem bloßen Zerstreuungscharakter her, sie hätten kein anderes Ziel „che quello dell'intrattenere“ (*Il Teatro Comico all'Osteria*, in: *Opere*, Zanardi-Ausg., XV, S. 223).

<sup>17</sup> Derselbe Gozzi tadelt an Goldoni: „Nelle sue produzioni sceniche egli aveva frequentemente adornati le truffe, le barbarie e il ridicolo a'suoi personaggi nobili,

nur seit der Entwicklung einer romantischen Poetik, in der alles Gedanklich-Konstruktive den Widerpart des Poetischen darstellte, sondern vor allem auch in Verbindung mit bestimmten Dichtern, die sich selbst und denen die Nachwelt den Gestus des unbewußt-genialischen, ja geradezu gedankenlos-leichtsinnigen Schaffens zuerkannt haben. Von dieser Art ist Goldoni, der „farceur“ (wie man ihn in Frankreich sah), der angeblich mit der Dichtung und Wirklichkeit tändelnde Rokokodichter, der die Stoffe und Themen wie im Vorübergehen erhaschte und mit nie erahnter Geschwindigkeit und in unerhört gekonnter Manier in musikalisch-tänzerisches Bühnenspiel umsetzte. So hat Goldoni sich selbst beschrieben und sich der Mit- und Nachwelt zu überliefern gewünscht.

Aber Goldoni ist ein Dichter. Er hat als solcher nicht mit ‚dem Leben‘ schlechthin, nicht mit Stimmungen und Umwelt zu tun, sondern mit Sprache, mit formalisierter Rede- und Bildabfolge. Darauf mußte sich zeit seines Wirkens Goldonis geistige und seelische Präsenz konzentrieren. Solches dichterisch formalisierte Sprechen ist eine Weise der Erkenntnis, und zwar einer Form gewordenen, konkretisierten Erkenntnis, dessen wichtigster Gegenstand im Zuge der sprachlich-formalen Konstruktion und Schöpfung das Erkennen selbst ist. Es fällt schwer, sich von der Vorstellung einer ‚menschlichen Botschaft‘ der Dichter zu lösen. Tatsächlich arbeiten Dichter jedoch an einer ‚sprachlichen Botschaft‘, an einem ‚poetischen Auftrag‘ (im ursprünglichen Wortsinn des ‚Machens‘). Alles, was die Menschen tun, denken, sich vorstellen, geistig zerlegen und geistig zusammensetzen, was also das Verstehen von Wirklichkeit ausmacht, das vermögen die Künstler konkrete, handgreifliche, materielle (bei Dichtern: sprachmaterielle) Gegenständlichkeit erlangen zu lassen. Das Verstehen wird sichtbar und anschaulich und wird Struktur, womit dem ‚Humanen‘, dem ‚Wirklichen‘ überhaupt erst Existenz vermittelt wird. Leben ist hier ‚verstandenes‘, ‚hermeneutisches Leben‘. Nicht umsonst hat Aristoteles gewußt, daß Dichtung „philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung“<sup>18</sup>, d. h. als die geschichtstreue Abschilderung der Wirklichkeit ist, weil sie das Potentielle, den Vorausentwurf, die intellektuelle Dynamik des schöpferischen Geistes gegenständlich enthält. Und so dürfte es eigentlich gar nicht verwundern, daß sich der lebenslang mit poetischer (und nicht zeitgeschichtlicher) Aktivität befaßte Goldoni ebenfalls als „innamorato della ‚poetica Filosofia“ be-

e le azioni eroiche, serie e generose a'suoi personaggi della plebe“; damit gebe er dem Publikum ein „mal esempio contrario all'ordine indispensabile della subordinazione“ (*Memorie inutili*, hg. v. G. Prezzolini, 2 Bde, Bari 1934, I, S. 214).

<sup>18</sup> Kap. 9 der *Poetik*.

kennt; und auf die Frage, welches denn die von ihm praktizierte „Filosofia“ sei, sich als Antwort eine Unterscheidung vorlegt zwischen „bassa Poesia“, die sich lediglich durch das Versmaß ausweist, und „vera Poesia“, aus der allein philosophische Aktivität erstehe, nämlich in jenem vorausgreifenden, modellierenden, projektierenden Tätigsein, „che consiste nell'immaginare, nell'inventare e nel vestire le favole di allegorie, di metafore e di misteri“<sup>19</sup>. Und in Anlehnung an das antike Dichtungsverständnis sieht er die wahre Dichtung bestehen in „quella elevazion di pensieri, chiamata da Orazio: ‚quid divinum‘“ (S. 632 f.).

Trotz dieser wahrhaft klaren Aussagen zur Sache fällt es gerade bei diesem Dichter nicht leicht, ihn als ‚poietēs‘, seine Dichtung als ‚poietikos‘ zu verstehen. Der venezianisch-trauliche Rahmen, die alltägliche Atmosphäre, der Charakter des Dichters und die freundliche retrospektive Lebenshaltung der *Mémoires*, alles das hat dazu geführt, Goldonis Theater als ‚menschliche Botschaft‘ zu nehmen; Goldoni selbst, den Genremaler Venedigs und der kleinen Leute, als den Dichter des ‚Humanen‘ par excellence. In Wirklichkeit ist die Beschäftigung mit den Menschen gar nicht Goldonis primäre Fragestellung gewesen, obgleich er die Mitwelt, die Sitten und Gebräuche in manchen seiner Schriften sehr warmherzig, engagiert und lebhaft beschreibt. Tatsächlich stand dahinter stets ein ganz zentrales Anliegen: Goldonis Leidenschaft für den dramatischen Ausdruck, für eine theatralische Existenz. Nicht im Sinne der veristischen und programmatisch-sozialkritischen Auslegung treten bei Goldoni „mondo“ und „teatro“ zusammen, nämlich indem mit der Hereinnahme zeitgeschichtlicher, gesellschaftlicher Sachverhalte das ‚Theater‘ zur ‚Welt‘ wird<sup>20</sup>. Sondern umgekehrt läßt sich feststellen, daß in Goldonis Kunstsystem der „mondo“ ohne biographischen oder nationalen Rest zum „teatro“ geworden ist.

Das zeigt sich schon recht deutlich an seiner theoretischen Beschäftigung mit dem Publikum. In seinen biographischen und programmatischen Schriften hat sich Goldoni vielfach mit dem Thema der Geschmacksgeschichte des Theaters und seinen Wirkungsbedingungen auseinandergesetzt. Die Unberechenbarkeit des Publikums war für ihn

<sup>19</sup> In den „Prefazioni“ der Pasquali-Ausgabe (1761—1778), Bd. IV; zit. nach Ortolani, Bd. I, S. 632 f.

<sup>20</sup> Wie es M. Baratto (*Sur Goldoni*, Paris 1971) formuliert: „Son théâtre se veut donc transcription du ‚contemporain‘, et d'un contemporain ‚national‘“ (S. 29); „Goldoni découvre avant tout que le ‚Monde‘ était devenu plus ‚théâtrable‘ que le ‚Théâtre‘, que le spectacle vivant surpassait le spectacle inventé et déjà cristallisé dans des formes figées“ (S. 39).

eine bestimmende Erfahrung gewesen; denn oft hatte er erfolgversprechende Stücke untergehen und die für ihn weniger bedeutenden großen Applaus einheimsen sehen. Er lernte offenbar daraus, „a regolar talvolta il mio gusto su quello dell’universale“, worunter er „il gusto particolare della nostra Nazione, per cui precisamente io debbo scrivere, diverso in ben molte cose da quello dell’altre“<sup>21</sup> verstand. Dieses geschmacksdifferenzierende Denken erscheint bei ihm völlig gegenwärtig orientiert, so sehr, daß er, nach einigen Erfolgen der Momolo-Komödien, eine Verbesserung der Gattung insgesamt für absolut sicher hielt, wenn man, neben gewissen dramatischen Veränderungen, von nun an Komödien „sul gusto del Paese nel quale dovean recitarsi le mie Commedie“ (S. 768) einrichten würde. Eine mögliche Wirkungsgeschichte im chronologischen und internationalen Rahmen verliert er dabei völlig aus den Augen. Unbedingte, ja sklavische Anpassung an den Publikumsgeschmack schien für Goldoni demnach oberstes Gesetz gewesen zu sein. Darüber hinaus erweckt er den Anschein, als übertrüge er aus Überzeugung auf das jeweilige Publikum eine ungehemmte ästhetische Aktivität, wenn er diejenigen Kritiker, Theoretiker und Kollegen belehrt, die ihrerseits von einem persönlich gewonnenen Standpunkt aus einen bestimmten Zeitgeschmack zu repräsentieren und zu artikulieren vorgeben und glauben, geschmacksbildend wirken zu können; das sei unhistorisch, woraus Goldoni folgert: „convien lasciar padrone il Popolo“ (S. 770)<sup>22</sup>.

An dieser Stelle nun tritt Goldoni in einen aufschlußreichen Widerspruch zu sich und seinem eigenen Wirken. Denn an anderer Stelle beschreibt er sich selbst ganz eindeutig als auf der Ebene der oben als „ignoranti“ und „indiscreti“ Abgekanzelten stehend, derjenigen nämlich, die sich der Geschmacksbildung verschrieben haben. Ausgehend von seiner heftigen Ablehnung eines geistlosen, schmutzigen, disziplinenlosen, plumpen Theaters, wie er es vorfand und das eingerichtet sei auf „le risa dalla ignorante plebe, dalla gioventù scapestrata, e dalle genti più scostumate“ (S. 765), will er erneuernd, reformierend, geschmacksverfeinernd wirken, will ein anspruchsvolles, vergeistigtes Publikum heranbilden bzw. dessen Erwartungen grundlegend ändern<sup>23</sup>; dabei beruft er sich auf „l’applauso comune e l’approvazione

<sup>21</sup> Vorwort zur Bettinelli-Ausgabe; zit. nach Ortolani, I, S. 770.

<sup>22</sup> „alcuni o ignoranti, o indiscreti e difficili, i quali pretendono di dar la legge al gusto di tutto un Popolo, di tutta una Nazione, e forse anche di tutto il Mondo e di tutti i secoli colla lor sola testa, non riflettendo che, in certe particolarità non integranti, i gusti possono impunemente cambiarsi, e convien lasciar padrone il Popolo“ (S. 770).

<sup>23</sup> „In fatti, se quelli che o due o tre anni fa sofferivano sul Teatro improprietà, inezie, Arlecchinate da mover nausea agli stomachi più grossolani, son

de'migliori", deren er gewahr geworden ist an bestimmten Stellen in älteren Theaterstücken, die mit seiner eigenen Theorie des dramatischen Charakters, des ‚semplice‘ und ‚naturale‘ konform gehen (S. 767). Angesichts seiner großen Worte über den Instanzcharakter des „Popolo“ fragt man sich, welcher Stellenwert dabei wohl der „ignorante plebe“ zukommt und wen und wieviele er denn eigentlich mit den „migliori“ meint.

Diesem scheinbaren Widerspruch läßt sich von Goldonis Kunstbegriff her beikommen. Ihn auf intellektuelles Unvermögen zu schieben, wäre zu einfach und auch falsch. Eher scheint mir das widersprüchliche Verhalten gegenüber dem Funktionszusammenhang von Autor und Publikum ein zweigleisiges Verfahren zu sein und (unbewußt) Methode zu haben. Indem er sich nämlich sowohl auf seine künstlerische Autorität als auch auf die Kunstvorstellung des Publikums beruft, gewinnt er für seine bedeutende Entdeckung und Entwicklung eines neuen Theaters eine doppelte, ja umfassende Legitimation, die er angesichts der Größe seines für ihn daseinserfüllenden Unterfangens beanspruchen zu können glaubte. Goldoni sieht sich auf diese Weise in seiner eigenen Geschichtlichkeit (nämlich rezeptiv gegenüber seinem Publikum) und in der Geschichtswirksamkeit seines Theaters (produktiv) legitimiert.

An diesem Widerspruch tritt sein Kunstbegriff, nämlich die charakteristische Verknüpfung von „mondo“ und „teatro“, zutage. Denn in der doppelten, rein geschmacksästhetisch bleibenden Fundierung seines Werks wird für Goldoni „mondo“ zu „teatro“. Alles das, was er als Lebenswirklichkeit (mondo) ausgegeben hatte (*correnti costumi; vizi e difetti che son più comuni del nostro secolo e della nostra Nazione*), alles das also, was eigentlich kunstorientierend auf ihn hatte wirken sollen, gerät nun seinerseits in den unwiderstehlichen Sog seiner eigenen aktiven, kunstproduktiven Zielvorstellung; gerät unweigerlich unter seinen persönlichen lebenslangen Theaterzwang<sup>24</sup>, unter „la invincibil forza del Genio mio pel Teatro, alla quale non ho potuto far fronte“ (S. 763). Besonders in den Vorworten der Pasquali-Ausgabe zeigt sich dann auch ganz folgerichtig, daß es vor allem primäre Wirkungsqualitäten waren (neuer Stil, neue Rollen, neue Dramatur-

---

divenuti al presente così delicati, che ogn'ombra d'inverisimile, ogni picciolo neo, ogni frase o parola men che toscana li turba e travaglia, io posso senza arroganza attribuirmi il merito d'aver il primo loro ispirata una tal delicatezza col mezzo di quelle stesse Commedie“ (S. 773).

<sup>24</sup> „Io certamente mi sono sentito rapire quasi per una interna insuperabile forza agli studi Teatrali!“ (S. 762).

gie), mit denen er sein Publikum konfrontierte und programmierte; und das Publikum seinerseits reagierte unmittelbar und spontan <sup>25</sup>.

Goldoni hatte keineswegs vor, das Publikum, das ihm viel bedeutete und dem er immer Gerechtigkeit widerfahren ließ, mit dieser Art einer Programmierung zu entmündigen. Zwar wirkte das eigene geistige Programm sehr stark, geradezu zwanghaft in ihm. Aber eben dieses Programm beinhaltete auch eine Neueinschätzung des Publikums als eines geistig anspruchsvollen, der geistigen Durchdringung durchaus fähigen Faktors im Literaturprozeß; ganz im Gegensatz zur *Commedia dell'arte*, die mit ihren vorfabrizierten Späßen das Publikum nicht geistig anregte, sondern in die Passivität des gewohnheitsmäßigen Lachens drängte <sup>26</sup>. Dadurch gelangte die *Commedia dell'arte* zur Zeit Goldonis gegenüber ihrem Publikum dahin, das Fiktive, das Spiel, die Vorstellung als etwas gründlich Unwahres, gröblich Karikierendes, rein Sportlich-Artistisches und Auswendiggelerntes zu diskriminieren. In der *Commedia dell'arte* sind ‚Spiel‘ und ‚Fiktion‘ artistischer Selbstzweck. Wie im griechischen Kultspiel oder im mittelalterlichen religiösen Theater spielen sie einen ‚höheren Sinn‘ aus, indem durch sie entweder der kultische, religiös-irrationale oder aber der unverständlich lächerliche, groteske Anteil der Wirklichkeit überspitzt herausgestellt wird.

Bei Goldoni hingegen sind, indem in diesem Theater das Spiel auf sich selbst bezogen wird, ‚Spiel‘ und ‚Fiktion‘ ihr eigener höherer Sinn. Davon hatte schon Aristoteles gesprochen, als er die Seinsweise der Kunst gegenüber der Lebenswirklichkeit mit ihrem ‚Anschauungscharakter‘ definiert hatte <sup>27</sup>. Die geistige Beanspruchung („das Lernen“), so will es Aristoteles, fördert das, was man die ‚Heiterkeit der Kunst‘ genannt hat, indem diese Beanspruchung „die zum Ästhetischen tendierende Depotenzierung“ wirksam werden läßt <sup>28</sup>. Goldoni

<sup>25</sup> „e scorgendovi il Pubblico uno stile nuovo“ (S. 719).

<sup>26</sup> Man lese die anschauliche Schilderung, die Goldoni in einer seiner Lebensbeschreibungen von einer *Commedia*-Aufführung gibt, der er selbst beigewohnt hatte.

<sup>27</sup> In Kap. 4 der *Poetik* heißt es: „Was wir nämlich in der Wirklichkeit nur mit Unbehagen anschauen, das betrachten wir mit Vergnügen, wenn wir möglichst getreue Abbildungen vor uns haben (...). Ursache davon ist eben dies, daß das Lernen nicht nur für die Philosophen das erfreulichste ist, sondern ebenso auch für die anderen Menschen; doch kommen diese nur wenig dazu.“

<sup>28</sup> Hans Blumenberg („Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, in: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971, S. 11–66) bezieht diesen Prozeß auf den antiken Mythos, „der die anfänglichen Schrecken des Übermächtigen depotenziert und im ‚Herunterspielen‘ der Sanktionen und Zwänge schließlich das Poetische selbst oder wenigstens die Disposition dazu hervorgebracht hat“ (S. 57 f.).

bündelt diese wirkungsästhetische Erfahrung in einem ‚Spielmodell‘, das er in seiner befreienden, entlastenden Funktion in seinem Theater-spiel thematisch werden ließ.

### 3. *Spielhandlung und Fiktion als Entlastung*

In der europäischen Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts spielt die Frage nach dem Erkenntniswert, den die Dichtung für die menschliche Wirklichkeit besitzt, eine wichtige Rolle. Das Ergebnis wird dabei in der Regel als ein Problem des Wirkungspoetischen formuliert. So bemühte sich etwa Diderot in seiner Dramentheorie, die poetische Anforderung an den Zuschauer zugunsten lebenspraktischer Erkenntnis abzubauen, indem er, mittels eines exemplarischen Dokumentarismus, die Analogie zwischen Bühne und Realität hervorhob<sup>29</sup>. Den entgegengesetzten Weg ging Carlo Gozzi, der sich mit seinen *Fiabe* für eine Theorie des Fiktionalismus entschied, um dem auf formalen und stofflichen Reiz bedachten Publikum den Blick in die Lebenswirklichkeit zu versperren und die Erkenntnis auf die Illusion hin zu kanalisieren.

Bei Goldoni hingegen spielen Fiktion und Wirklichkeit eine sich gegenseitig bedingende Rolle. Goldoni brachte das Theatralische als poetische Substanz auf eine realistisch präparierte Bühne<sup>30</sup>. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß in der ersten Phase der Goldoni-Rezeption das Erlebnis des wirklichkeitstgetreuen Dekors für den Erfolg dieses Theaters von unschätzbare Bedeutung war; daß seine Zeitgenossen und Landsleute „mit Behagen ihre eigene Welt auf der Bühne (sahen), die Namen der Kirchen und Paläste, der Plätze und Kanäle, der Gärten und Lustorte ihrer Stadt nennen (hörten)“<sup>31</sup>.

Aber in der Literatur pflegt solche Zeitlichkeit bald „auszutrocknen“ (wie Nietzsche diesen wirkungsgeschichtlichen Vorgang genannt hat). Danach kommen im Verlaufe der Geschichte andere wirkungspoetische Ansprüche zur Geltung. Bei Goldoni ist das u. a. die immanente Infragestellung hergebrachter Bühnenpraxis des italienischen Theaters. Dahinter verbirgt sich aber noch etwas anderes. Indem er nämlich das Theater seiner Zeit, dessen traditionelle Funktionen und mögliche

<sup>29</sup> „Le monde enchanté peut amuser des enfants, et (...) il n’y a que le monde réel qui plaise à la raison“ (*Entretiens sur le Fils Naturel*, 1757, in: *Oeuvres esthétiques*. hrg. von P. Vernière, S. 112 f).

<sup>30</sup> Von dieser Dialektik her rührt die über zwei Jahrhunderte verlaufene Aufspaltung der Goldoni-Kritik in eine extrem artistische und eine ideologisch-realistische Anschauungsweise.

<sup>31</sup> R. Alewyn, „Goldonis Theater“, in: R. A., *Probleme und Gestalten*, Frankfurt 1974, S. 47.

Veränderungen mitthematisierte, debattierte er vor dem Zuschauer Verfahrensweisen, durch die Wirklichkeit ein anderes Aussehen zu erhalten vermag. Goldoni stellte damit an den Zuschauer den Anspruch, Wirklichkeit als Transponierung des Geistes, als Resultat verschiedener kommunikativer Vorgänge zu erkennen.

Somit erfüllen Colombina, Truffaldino, Arlecchino, Pantalone eine verweisende Funktion. Sie verkörpern das ‚Spiel‘, dessen Mechanismen in der *Commedia dell'arte* des 18. Jahrhunderts festgelegt waren. In Goldonis Theater erhielt das Komödienspiel — in seiner spezifischen ‚entlastenden‘ Spielstruktur — eine wirklichkeitspraktische Bedeutung. Goldoni unternahm es, das Fiktive in Theater und Leben auf eine gemeinsame Ebene zu bringen, nämlich die Vorstellungswelt der Theatergestalten und des Zuschauers, womit Goldoni im Rahmen einer ästhetischen Erfahrung des Menschen verblieb und nicht, wie Diderot, sein Tatsachenmaterial aus den disparatesten Lebensbezügen des Menschen zu schöpfen versuchte.

Dieser poetologischen Konzeption hat Goldoni erstmals mit dem *Servitore di due padroni* (1745) Ausdruck verliehen. Es ist ein Spiel auf zwei Ebenen (*mondo*, *teatro*; Realität und Fiktion), verkörpert durch Florindo und Beatrice. Florindo, Liebhaber der Beatrice und Mörder ihres Bruders, gehört durch seine persönliche Situation der Ernsthaftigkeit alltäglicher Wirklichkeit an; er ist Beatrice nachgereist, um sie zu suchen. Beatrice ihrerseits tritt in der Verkleidung ihres toten Bruders auf, um von der Situation finanziell zu profitieren. Sie läßt sich auch, rein spielerisch und ohne Notwendigkeit, auf eine gefährliche Ebene dieser Fiktion ein, indem sie „zum Spaß“ auf die Verlobte ihres Bruders, auf Clarice, Anspruch erhebt<sup>32</sup>. Diese Spielwelt, in die auch noch Brighella als Vertrauter hineingezogen wird, beherrscht im *Servitore* bis kurz vor dem Schluß die Szene; das ‚teatro‘ dominiert. Aber durch den angereisten Florindo ist die Fiktion ständig der Gefahr des Zusammenbruchs ausgesetzt, was nicht im Interesse des Spiels und der wirkungspoetischen Erwartung des Zuschauers liegen kann.

Da tritt der Harlekin Truffaldino auf. Er verdingt sich, geldgierig und gefräßig wie er ist, gleich bei zwei Herren als Diener, bei Florindo und Beatrice, den „due padroni“. Um seinen Betrug nicht offenbar werden zu lassen, muß er die beiden, die, in Liebe verbunden, unaufhaltsam aufeinander zudrängen, gewaltsam auseinanderhalten und vollzieht damit den Willen des Zuschauers zur Verlängerung der komischen Spannung zwischen Realität (*mondo*, Florindo) und

<sup>32</sup> „Voglio anche prendermi un poco di divertimento“ (I/3).

Spielwelt (teatro, Beatrice). Alle Handlungen, die Truffaldino von nun an ausführt (als Kofferträger, Briefzusteller, Geldbote, Tischbedienung), zielen immer auf zwei verschiedene Ebenen. Sie beginnen jeweils auf der Stufe alltäglicher Wirklichkeit, die aber unter dem stets vorhandenen Zwang zur Verschleierung immer wieder in die Lüge, Phantasie, Fiktion hinübergleitet. Unter Truffaldinos Händen bleiben selbst Florindo und Beatrice nicht, was sie sind, sondern geraten im Aktionskreis dieses schöpferischen Dieners wechselweise einmal zur Wirklichkeit, ein andermal zur Fiktion.

In der zunehmenden Raserei der Verwicklungen entpuppt sich der *Servitore di due padroni* als ein Wechselspiel, in dem Realität und Fiktion so blitzartig und vielfältig ineinander übergehen, daß es auf die Dauer sowohl Truffaldino als auch dem Zuschauer immer schwerer fällt, zuletzt gar unmöglich wird, die beiden Ebenen ‚auseinanderzuhalten‘ (hier im konkreten und übertragenen Sinne des Wortes). Der Zuschauer, der um beide Spiele — das der Beatrice und das Truffaldinos — weiß, vermag sich im Tempo des Ablaufs die Konsequenzen dieser Vermischung von Realität und Fiktion nicht mehr klarzumachen; er kann die Verwechslungen, Verstrickungen und Mißverständnisse nicht mehr bewußt und vorausschauend aus der genußvollen Zuschauerposition heraus erleben, sondern begreift, genau wie Truffaldino, die tatsächliche, unerwartete Bedeutung der Handlungen erst, wenn diese schon im Gange sind. M. a. W., die mit dem Spiel von Fiktion und Wirklichkeit betriebene Ausschaltung des Zuschauers wird zum wirkungspoetischen Prinzip und das Spiel erlangt eine unbezähmbare Eigendynamik. Wenn demnach im *Servitore* der Zuschauer über Truffaldino lacht, der immer hilfloser im Netz des sich verselbständigenden Spiels zappelt, so lacht er eigentlich über sich selbst. Der *Servitore* spielt den Zuschauer und spielt mit dem Zuschauer.

Wäre dann Goldoni also gar nicht jener publikumsgläubige Opportunist, als den man ihn immer wieder hingestellt hat<sup>33</sup> und als der er mit seinen überschwenglichen Ausführungen zum Instanzcharakter des „pòpolo“ offenbar selbst erscheinen wollte? Für Goldoni war der *Servitore* eine erste Gelegenheit, den für die Poetik der Komödie charakteristischen wirkungspoetischen Schwebezustand zwischen ‚mondo‘ und ‚teatro‘ zu produzieren, der der geistlosen Commedia dell’arte mit ihren „sconce Arlecchinate, laidi e scandalosi amoreggiamenti, e motteggi; favole mal inventate, e peggio condotte“ (S. 765) abhanden

<sup>33</sup> Zuletzt Norbert Jonard („La fortune de Goldoni en France au 18<sup>e</sup> siècle“, *RLC* 36, 1962, S. 210—234), der die Ungleichmäßigkeit des goldonianischen Theaters auf die „concessions faites au goût du public ou aux exigences des acteurs“ (S. 219) zurückführt.

gekommen war. Er erhob damit jenen Lebensbereich zum zentralen Thema, der ihn brennend und wie nichts anderes interessierte: das Theater. Verfolgt man seine Lebenserinnerungen, so erweist sich das Element des Spielerisch-Theatralischen sogar als Beweggrund und Ziel mancher seiner persönlichen Anstrengungen: die Fähigkeit, seine Anliegen und Nöte der Umwelt szenisch begreiflich zu machen, was ihm nicht selten zum Vorteil und zur Entlastung gereichte<sup>34</sup>. Vielleicht geht es ein Stück zu weit, wie Eugenio Levi<sup>35</sup> zu behaupten: „per Goldoni vivere e operare era un modo di far del teatro“ (S. 133). Aber selbst wenn man das persönliche Dasein ausklammert, bleibt als Tatsache die Erkenntnis, daß auf künstlerischer Seite mit dem *Servitore* die neuartige Dramatisierung von „mondo“ und „teatro“ funktioniert hatte und in den späteren Komödien zum bestimmenden Funktionselement des Komischen geworden ist.

Überhaupt ist in Goldonis Poetik die Frage nach der ‚Komödie‘ von grundlegender Bedeutung. Was ist in diesem Theater eigentlich ‚Komödie‘, wenn man Goldoni zugute hält, daß damit nicht die mannigfachen, übrig gebliebenen Commedia-Spässe voller Situationskomik gemeint sind? Für Goldoni war der „genio comico“ (S. 638, 650, 764 u. ö.), den er sich selbst immer wieder anlobte, sowie das „ridicolo“ seines Theaters ein ganz zentrales Anliegen. Darüber sollten auch neuere Deutungen nicht hinwegtäuschen, die in der musikalisch-choralen Art des Dialogs das Kernstück seiner Komödie sehen, die aber doch eigentlich am Komödiencharakter nur peripher beteiligt ist. Und erst recht jener moralisch-thematische Reflex gesellschaftlicher Klassenbedingungen, den M. Baratto in der mercante/Pantalone-Figur mit ihren bierernsten bürgerlich-kaufmännischen Tugenden lokalisierte, trägt gar nichts zur ‚Komödie‘ bei. Überhaupt hat man sich in der Kritik relativ wenig um Zustandekommen und Funktionieren des Komödienneffekts bei Goldoni gekümmert. Interessanter erschien wohl von jeher, zumindest seit der Romantik, die Ambivalenz des Komischen, die Neigung zum Umschlag ins Tragische, die sich an nicht wenigen Stücken Goldonis vermerken ließ. Der Goldoni-Kenner Goethe hat diese Tendenz gefördert<sup>36</sup>, als er sich über die herzlose Mirandolina und das traurige Los ihrer Partner aufregte<sup>37</sup>. Hier ge-

<sup>34</sup> Vgl. die *Mémoires*, I/5 (gegenüber der Mutter) u. ö.

<sup>35</sup> E. Levi, „Goldoni allo specchio“, in: E. L., *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Turin 1959, S. 128–140.

<sup>36</sup> *Über Italien*, Bd. 24 der Cotta-Ausg. v. 1856, S. 327 f.

<sup>37</sup> Ich habe an anderer Stelle (Vgl. Anm. 12) an der *Locandiera* zu zeigen versucht, wie die angeblich tragische Gestalt des Cavaliere di Ripafratta im Fortgang des Stücks seiner Identität beraubt wird und schließlich als Symbolfigur

schah Goldoni dasselbe, was die französische Vorromantik mit Molières *Misanthrope* gemacht hatte: die Tragödie nahm überhand, und allen verging das Lachen.

In den *Rusteghi* (1760) bildet das Problem des „ridicolo“ die poetologische Substanz. Das Thema der *Vier Grobiane* steht nicht vereinzelt im Gesamtwerk Goldonis. Das umweltfeindliche, exzessive Selbstausleben eigensinniger Menschen, die zu allem Unglück auch noch Macht ausüben und damit ungewollt bei den Betroffenen einen enormen Befreiungswillen produzieren, gehört zu Goldonis ererbtem Grundbestand komödienpezifischer Konstellationen. Zumeist sind es, wie in den *Rusteghi*, Väter, solide Kaufleute, aufrechte Patrioten, die typischen ‚laudatores temporis acti‘, denen der ganze modische Kram ihrer Frauen und Töchter sowie die Entwicklung ihres guten alten Venedig in der Seele zuwider sind. Die vier sind von der Richtigkeit ihres Handelns voll überzeugt, eine Umkehr erscheint ausgeschlossen und die abhängige Umwelt leidet ganz erbärmlich.

In dieser aussichtslosen Situation tritt Felice auf, die sehr selbstbewußte, listige Frau des einen der ‚rusteghi‘. Als die (wie W. Kayser sagt) „Gespanntheit“ des Geschehens in die Katastrophe einzumünden droht, bleibt Felice zuversichtlich. Und als man sie nach dem Wie eines glücklichen Verlaufs befragt, sagt sie: „Come, come! se ghe dico el come, xé fenìa la comedia“ (II/14)<sup>38</sup>. Damit ist das Stichwort gefallen: *la comedia*. Mit diesem Heraustreten aus der dichterischen Illusion, wie es sich die Komödie immer wieder zunutze gemacht hat, wird eine Haltung der bewußten Regie und Ereignislenkung vertreten, durch die das Drama sozusagen gewaltsam zu einem akzeptablen Ende gebracht werden soll. Dem Zuschauer wird ‚die Komödie der Komödie‘ vorgeführt, ein metaliterarischer Prozeß, der in der Gestalt der Felice seine Verkörperung findet. Denn Felice rundet das Stück allein dadurch ab, daß sie einen ungewöhnlichen Entlastungsvorgang in Bewegung setzt. Wider besseres Wissen nimmt sie sämtliche Schuld auf sich, stilisiert sich zu einem grandiosen Sündenbock und entlastet damit diejenigen, die die Sündenböcke eigentlich hätten sein sollen: die ‚rusteghi‘. Ihnen bietet Felice sogar ihre Hilfe zu wortwörtlicher Erleichterung an:

„Gut, schimpft Euch den Ärger von der Seele, Ihr habt recht. Seid Ihr’s jetzt zufrieden?“ (III/2); „Dem armen Sior Lunardo war noch ein bißchen Ärger im Magen verblieben, und den hat er erst ausspucken müssen“ (III/4).

der verächtlich-lächerlichen *Commedia dell’arte* aufgespießt und mit Fug und Recht dem Gelächter preisgegeben werden konnte.

<sup>38</sup> „Wie! Wie! Sag ich das Wie, ist die Komödie aus.“

Was Felice hier betreibt, ist die mittels spielerischer Fiktion vollzogene Entschärfung einer wölfischen Welt, einer Welt des ‚homo homini lupus‘<sup>39</sup>, für die die ‚rusteghi‘ voll verantwortlich sind. Sie allein sind es, durch deren Machtdruck unter der Mitwelt eine unerträgliche Atmosphäre des Ressentiments, Zerwürfnisses und der Ungerechtigkeit entsteht, in der sich die Leidensgenossen (die Frauen) gegenseitig das Leben noch schwerer machen, in der sie die Drucksituation sogar zu gegenseitiger Diskriminierung ausnützen und in ihrem rückgratlosen Verhalten bis zur Vernichtung jeglichen Selbstwertes gehen. Die zutiefst pessimistische Folgerung, daß der äußere Machtdruck die Menschen schlecht macht bzw. das Schlechte an die Oberfläche bringt, erwächst nun wohl nicht mehr aus jenem Kaleidoskop der allerliebsten kleinen menschlichen Laster, für das der Rokokodichter Goldoni so berühmt ist<sup>40</sup>. Das für die Komödiengattung konstitutive wirkungspoetische Prinzip der ‚Schuldabnahme‘ (vom Zuschauer nämlich), wie es hier von Felice verkörpert wird, ist somit in den *Rusteghi* zum Thema immanenter Poetik erhoben. Darum wirkt diese Frau innerhalb des Gestaltenrepertoires auch so extravagant, tritt rhetorisch, deklamatorisch, juristisch plädierend auf: Felice „ist“ die Komödie, sie ist das Kernstück der Komödientheorie Goldonis. Sie verkörpert jenen Mechanismus seiner Spielstruktur, der in Goldonis Theater so häufig und auffällig funktioniert.

Natürlich gibt es da auch die in der Tradition stehenden üblen Typen (Don Marzio in der *Bottega*; Lelio im *Bugiardo*), auf die am Schluß alle Schuld gehäuft wird und derer sich die Gesellschaft in einem geradezu rituellen Austreibungsspiel entledigt, um mittels dieser Sündenböcke die Lebenswelt und sich selbst zu reinigen. Aber der Sinn des Verfahrens einer Entpflichtung und Entschuldigung ist nicht in der lebenspraktischen Nutzenanwendung zu suchen und entzieht sich darum auch einer Einschätzung Goldonis als Sozialkritiker, Sozialreformer oder programmatischer Aufklärer. Auch Alltagsgeschehen im Sinne eines veristischen Realismus ist damit nicht anvisiert. Vielmehr wird bei Goldoni eine künstliche Wirklichkeit errichtet, eine Welt der menschlichen Vorstellung, die, wie die Dichtung, der sog. Lebenswirklichkeit entgegengesetzt ist, „indem Spiel triumphiert über

<sup>39</sup> In einer weniger aggressiven Form des sprichwörtlichen „Man muß mit den Wölfen heulen“ (chi sta col lóvo impara a urlar, I/1) wird das auch im Stück selbst ausgesprochen.

<sup>40</sup> Kein geringerer als Croce beschreibt ihn so: „il Goldoni sta tutto nella capacità di un'illare visione degli uomini, delle loro passioncelle, difetti e vizi, o piuttosto difettucci e viziotti e curiosi dirizzoni“ („Il Molière e il Goldoni“, in: *La Poesia*, Bari 1966, S. 247).

alle Wirklichkeit außen“<sup>41</sup>, und deren gefährliche Schein- und Zwanghaftigkeit löst. Der Gedanke des imaginären, dichterischen ‚Sichfreispielens‘, dem Goldoni offenbar die besten Seiten seines persönlichen Daseins verdankte und der ihn immer wieder vor der Normalexistenz rettete<sup>42</sup>, verzichtet auf die Vorstellung, daß ein höheres ordnendes Naturgesetz die Verhältnisse heilt (worauf die Dramentheorie Diderots gegründet ist). Die Veränderlichkeit der Wirklichkeit (mondo) erweist sich bei Goldoni als auf die Welt des ‚teatro‘, der Dichtung, Fiktion beschränkt.

Diese Entscheidung läßt sich an dem Spätwerk *Le bourru bienfaisant* (1771) besonders einleuchtend nachvollziehen, vor allem an der konstruktiven Kritik, die Diderot diesem Werk gewidmet hat. Mit Géronte, dem griesgrämigen, reichen Vater, dessen Verhalten die Umwelt unglücklich macht, ist die äußere Struktur ganz analog derjenigen der *Rusteghi*. Der Unterschied besteht lediglich in der Motivierung. Wo nämlich das Verhalten der ‚rusteghi‘ in dem Bewußtsein gegründet ist, in der Gegenwart diskriminierte Minderheit zu sein und eine angeblich bessere Vergangenheit fortsetzen zu müssen, da unterliegt der „herzensgute“ Géronte dem Zwang seiner Veranlagung zur Grobheit und Erregbarkeit. Und auch dieser Zwiespalt würde bei der Mitwelt zu verheerenden Konsequenzen führen, gäbe es nicht wieder eine Gestalt des Ausgleichs und der Entlastung (Dorval), der aus Freundschaft, Güte, Toleranz und sogar unter Hintansetzung persönlicher Interessen (seine geplante Heirat mit Angélique) alles wieder ins Lot bringt. Für die erbittert erstrittene gute Lösung empfängt Géronte von den anderen schließlich auch noch Dankbarkeit, obgleich er selbst kein Anzeichen einer grundsätzlichen Änderung zeigt. Damit ist die zwang- und scheinhafte Existenz des ‚bourru‘ zwar gelöst, und für den Zuschauer bringt das die gewünschte Erleichterung, aber diese Lösung kommt nur durch kunstvolle Regie und besänftigendes Theaterspiel der anderen zustande. Tatsächlich ist nichts im Reinen<sup>43</sup>; eine

<sup>41</sup> Max Frisch: „Da entsteht etwas, Wirklichkeit von innen, indem Spiel triumphiert über alle Wirklichkeit außen, die uns durch Undurchschaubarkeit bedrängt“ („Schillerpreis-Rede“, 1965, in: M. F., *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt 1967, S. 95).

<sup>42</sup> „Bisweilen gerate ich in Versuchung, mich als eine Art Phänomen zu betrachten. Ohne Überlegung habe ich mich dem komischen Genius überlassen, der mich mit sich hinriß: drei- bis viermal habe ich die herrlichsten Gelegenheiten, mein Glück zu machen, versäumt und bin immer von neuem in dieselbe Schlinge gefallen. Doch müßte ich lügen, wenn ich sagen wollte, es täte mir leid. Vielleicht würde ich sonst allenthalben ein bequemes Auskommen gehabt, aber schwerlich würde ich vergnügter gelebt haben“ (*Mémoires*, I/52).

<sup>43</sup> Dasselbe Phänomen begegnet am Schluß der *Bottega del caffè* und der *Smanie per la villeggiatura*. In der *Bottega* betrügt sich die ausgleichende Gestalt

dauerhafte Harmonie der illusionierenden Komödienwelt gibt es nicht. Der Zwiespalt kann stets von neuem ausbrechen, und immer müssen die Beteiligten gewärtig sein, das mühevoll Geschäft des ordnenden Eingreifens und spielerischen Entlastens erneut auf sich zu nehmen.

Diderot, der Goldonis Werke teilweise kannte und sich, auf der Grundlage seiner eigenen Theorie eines ‚drame sérieux‘, kritisch damit auseinandergesetzt, ja damit experimentiert hat, ist sehr schnell auf diese Eigenart der goldonianischen Komödie gestoßen und war davon äußerst unbefriedigt. Man hat ihm deshalb borniertes Mißverstehen des Italieners vorgeworfen, wovon natürlich keine Rede sein kann. Diderot besaß durchaus eine andere Vorstellung von der Beziehung zwischen Dichtung und Wirklichkeit. In einer berühmten Szene des *Jacques le Fataliste* schlägt er zur Belehrung Goldonis das, wie er sagt, „vrai dénouement du *Bourru bienfaisant*“ vor. Er findet an Goldonis Lösung alles zu menschlich und schwächlich normal. Er hätte einen gewaltigen Umschwung vorgezogen und eine gefühlsmäßig stark aufgeladene Szene, durch die Géronte auf die Knie gezwungen und zu Tränen der Reue bewegt worden wäre<sup>44</sup>. Diderots Dramentheorie beinhaltet, daß eine höhere Naturmacht des alles umspannenden Gefühls das Gute produziert. Diderot war der Auffassung, daß die allumfassende Gefühlsnatur die menschlichen Verhältnisse zum besten gestaltet, ob es sich um theatralische oder lebenswirkliche handelt<sup>45</sup>. Aber bei Goldoni ist der ‚*Bourru bienfaisant*‘ nun einmal nicht der Bestrafte, Bekehrte, Gereinigte. Menschliche Härte und Unzulänglichkeit werden hier nicht durch die naturhafte moralische Gefühlswelt in einem elementaren Ausbruch in ihr Gegenteil verkehrt. Die irrationale, imaginäre höhere Welt des Gefühls und der Natur, die alles zum Guten hindrängt, ist bei ihm ersetzt durch das mühselige, undankbare menschliche Geschäft. Goldonis Theater ist ein Theater der anstrengenden menschlichen Bemühung.

Mit der Poetik des Theaters haben diese an der literarischen Struktur erarbeiteten Erkenntnisse insofern zu tun, als damit verschiedene Formen dramatischer Wirkung zur Geltung kommen. Diderot kann

---

Ridolfo selbst über den Charakter der von ihm gestifteten Harmonie (III/15), und auch in den *Smanie* gibt es, trotz gegenteiliger Beteuerungen, nur ein notdürftiges Provisorium als Endlösung (III/17).

<sup>44</sup> „On aurait vu le Bourru bienfaisant aux pieds de cet homme; on aurait entendu le Bourru bienfaisant gourmandé comme il le méritait (...). Le Bourru bienfaisant aurait été puni; il aurait promis de se corriger“.

<sup>45</sup> Die charakteristische doppelte, nämlich menschliche und schicksalhaft-göttliche, Zuendeführung des *Fils naturel* (1757) ist ein aufschlußreicher Hinweis auf diese idealistische Grundlegung von Diderots Dramentheorie.

auf der Grundlage der gefühlsnatürlichen Identität von Kunst- und Lebenswelt getrost seinen Realismus des Theaters verkünden, in den der Zuschauer ganz selbstverständlich aufgrund seiner menschlichen Natur integriert ist. Goldoni hingegen kennt diesen gefühlsnatürlichen Konnex zwischen Bühne und Leben nicht. Will deshalb Goldoni auf der Bühne den Zuschauer realistisch ansprechen, so bemüht er sich um einen ‚poetologischen Realismus‘, in dem der Zuschauer aus seiner alltäglichen, mit dichterischen Mitteln nicht erfaßbaren Lebenssituation herausgelöst und stattdessen in seiner Eigenschaft als Beteiligter am Theaterprozeß, als distanzierter Beobachter ernst genommen wird. Goldonis Zuschauer darf und soll in der aristotelischen ‚Anschauung‘ des Kunstobjekts verbleiben, „das — wie Aristoteles formuliert — wir mit Vergnügen betrachten“<sup>46</sup>. Dieses Objekt ist bei Goldoni der thematisierte Kunstprozeß, in welchem der Zuschauer eine wesentliche Rolle spielt. Insofern hat der Zuschauer Goldonis immer mit sich selbst zu tun.

Diese Auffassung bedeutet einen schwerwiegenden Einspruch gegen jene Kritiker, die „il mondo“ — Goldonis Lebenswelt — bis zum naturalistischen Exzess als Zentrum dieses Theaters vorgeführt und die eigenständige Funktion des ‚teatro‘ darüber vergessen haben. Goldoni seinerseits hat ‚il mondo‘ nämlich als etwas sehr Zwang- und Scheinhaftes gesehen, das der Fiktionalität des Theaters in nichts nachsteht. In den *Smanie per la villeggiatura* (1761) hat er den Modenarren Filippo das Gesellschaftsleben als „un certo incantesimo“ schildern lassen<sup>47</sup>. Dieser ‚Zauber der Welt‘ ist die Vorstellung, die sich der einzelne von der Mitwelt und diese von ihm macht. Er ist eine pure Fiktion, und die macht- und freiheitsbesessene Giacinta kann diese Fiktion als Waffe benutzen, um damit ihren Vater Filippo gefügig zu machen; d. h. Giacinta verleiht dieser Fiktion den Charakter konkreter Realität. Gegen diese übermächtige Scheinwelt des Alltäglichen gibt es kein Heilmittel, es sei denn, man stellte ihr, wie dies Giacinta und Goldoni in seinen Komödien auch tun, den künstlichen Schein des Theaters, des Spiels gegenüber.

Eine solche Feststellung darf allerdings nicht so ausgelegt werden, als spielte Goldoni das ‚Theater des Theaters‘, um Lebenshilfe zu geben. Tatsächlich könnte das poetologische Prinzip der Nutzenanwendung eben diesen Sinn erhalten, folgte man Goldonis theoretischen Ausführungen und denen seiner Zeitgenossen, die in horazischen Vor-

<sup>46</sup> *Poetik*, Kap. 4.

<sup>47</sup> „il mondo ha un certo incantesimo che fa fare di quelle cose che non si vorrebbero fare“ (II/10).

stellungen dachten. Im Vorwort zu den *Smanie*, in dem er sich über den „disordine“ gewisser zwang- und scheinhafter Lebens- und Verhaltensweisen äußert, ordnet er diesem Stoff als Kategorie des Poetischen das „ridicolo“ zu<sup>48</sup>. Damit äußert er, wie auch häufig an anderer Stelle<sup>49</sup>, eine durchaus zeitübliche Auffassung vom literarischen ‚prodesse‘. Man muß sich aber, angesichts der aristotelischen Theorie der ‚Anschauung‘, darüber im klaren sein, daß „correggere“ nicht praktisch-sittliche, sittigende Beeinflussung bedeuten kann, weil es mit der menschlichen Gesellschaft so schlecht stände. Vielmehr vermag bei Aristoteles das Unbehagliche und Unrichtige Vergnügen zu bereiten, weil es jenseits der Bühne der Erkenntnis nützt<sup>50</sup>. „Correggere“ als poetologische Kategorie bleibt somit ein dichtungsimmanenter Vorgang, um materielle Gegebenheiten der Lebenswirklichkeit in ein poetisches, d. i. ein erkenntnisfähiges Verhältnis zueinander zu bringen. Oder, wie es Max Frisch über das Geschäft der Dichtung sagt: „Wir erstellen auf der Bühne nicht eine bessere Welt, aber eine spielbare, eine durchschaubare, eine Welt, die Varianten zuläßt, insofern eine veränderbare, veränderbar wenigstens im Kunst-Raum“<sup>51</sup>. Frisch nennt diese poetische Erkenntnisaktivität eine „Vision“.

So stellt auch Goldonis Vision keine veränderte Welt dar und ist keine „transcription du ‚contemporain‘“ (Baratto, S. 29) im schlichten Sinne naturalistisch-soziologischer Poetik. Wenn Goldoni komisch-theatralische Entlastungen handlungsintern und metaliterarisch (als Verhältnis des Zuschauers zur Theaterfiktion) inszeniert, so sucht er damit den wirkungspoetisch notwendigen Ausgleich zwischen Bühne und Welt (prodesse) nicht in der unmittelbar bedrängenden Lebensrealität (wie Diderot), sondern im Poetischen, in der Kunstwelt und somit — ich möchte es überspitzt formulieren — in der Nähe von

<sup>48</sup> „il ridicolo ch'io ho cercato di porre in veduta, per correggerlo, se fia possibile.“

<sup>49</sup> Beispielsweise im Vorwort der *Innamorati* (1759): „Specchiatevi, o giovani, in questi Innamorati ch'io vi presento; ridete di loro, e non fate che si abbia a rider di voi“.

<sup>50</sup> Weil „das Lernen nicht nur für die Philosophen das erfreulichste ist, sondern ebenso für die anderen Menschen; doch kommen diese nur wenig dazu“ (*Poetik*, Kap. 4).

<sup>51</sup> M. Frisch, „Der Autor und das Theater“ (1964), in: *Öffentlichkeit als Partner*, S. 78. Weiter heißt es dort: „Jede Szene, jede Erzählung, jedes Bild, jeder Satz bedeutet Veränderung: nicht der Welt, aber des Materials, das wir der Welt entnehmen; Veränderung um der Darstellbarkeit willen“; „allein dadurch, daß wir ein Stück-Leben in ein Theater-Stück umzubauen versuchen, kommt Veränderbares zum Vorschein, Veränderbares auch in der geschichtlichen Welt, die unser Material ist“ (S. 79).

Pirandello und dem modernen poetologischen Theater. Damit ist Goldoni weit entfernt vom sozialkritischen Revolutionär (Givelegov u. a.). Stattdessen darf man in ihm eher den Visionär (im Sinne von Frisch) sehen, der allein schon dadurch, daß er einzelne Fragmente von Lebenswirklichkeit sprachlich umgruppiert, einer Wirklichkeitsvorstellung konkrete Gestalt verleiht, die durch ihre einmalige Andersartigkeit der erkenntnisfördernden Anschauung dient. Goldonis Theater will nicht und kann auch nicht ‚die‘ Gegenwart bewältigen, selbst wenn es das wollte. Es kann in Gegenwart verwickelt sein, wie andere menschliche Handlungen und Ausdrucksformen auch. Indem Theater aber sich selbst als Gegenwart setzt und spielt, als eine Gegenwart, die sich in ihrer (poetischen) Herstellbarkeit selbst thematisiert und reflektiert, bewältigt es etwas, was außerhalb der Gegenwart liegt, nämlich Bewußtsein von Wirklichkeit.

Das „Material“ (Frisch), das Goldoni der Wirklichkeit entnimmt, ist sicherlich die Situation des zerrütteten Adels, des aufstrebenden Bürgertums usw.; was er daraus macht, ist aber nicht das Spiegelbild und auch nicht die reproduzierende „Modellierung der Wirklichkeit“ (Lotmann), sondern ein künstliches System, in welchem die materiellen Zwänge des menschlichen Zusammenlebens und die spielerischen Kräfte der Vorstellung in ihrer jeweiligen Wirksamkeit gegeneinander abgewogen werden. ‚Mondo‘ und ‚teatro‘ können darum nicht mehr, wie in der Goldoni-Forschung üblich, als ‚Lebenswirklichkeit‘ (Goldonis Umwelt) und ‚literarische Tradition‘, sondern müssen als ‚Material‘ und ‚Projekt‘, als ‚ungeformter Stoff‘ und ‚erkenntnisfähiges Spiel‘ verstanden werden. Anstatt geschichtlicher Faktoren, von denen Goldoni gelernt hätte, scheinen sie mir eher literarische Funktionselemente zu sein, deren Zusammenwirken ein gedankliches Experiment, eben Goldonis neues Theater, darstellt.