

Wolfram Krömer: *Die italienische Commedia dell'arte*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1976, 118 S. 8° (Erträge der Forschung 62)

Seit den großen Monographien und Dokumentationen im ersten Drittel unseres Jahrhunderts hat die Forschungsintensität zum Thema 'Commedia dell'arte' merklich nachgelassen. Umso erfreulicher der Umstand, daß sich ein deutscher Verlag zu einem Forschungsbericht in Buchform entschließen konnte. Um den ganzen Umkreis der gestellten Aufgaben (siehe Inhaltsübersicht) wie Herkunft, Geschichte, dramatische Mittel und Funktionen, Weiterwirken in Italien, Frankreich, Spanien, England, Deutschland, Österreich sowie schließlich die Analyse der auf die Commedia dell'arte angewendeten Forschungsmethoden ausmessen zu können, hätte wohl mehr Raum zur Verfügung stehen müssen. Mit Recht warnt auch Vf. wiederholt vor Herkunfts- und Zugehörigkeitsbestimmungen des Stegreiftheaters, vor seiner Festlegung auf Volkstümlichkeit oder höfischen Charakter. Zuzustimmen ist ihm eben-

falls, wenn er in der Überzeugung bestärkt, es bei der Wirkungsgeschichte der *Commedia dell'arte* mit einer 'legenda aurea' zu tun zu haben, da die Masken "zuletzt geradezu verklärt in die Überlieferung von der *Commedia dell'arte* ein(gehen)" (40). Leider nimmt Krömer dann keine Notiz von jenen Forschern, die, wie etwa Falchi, eben dieser "favola" und der vielberufenen "italianità dei comici" nachgegangen sind und sie mit der Wirklichkeit der Wandertruppen konfrontiert haben¹. Hinlängliche Informiertheit und methodische Beschränkung wären allerdings notwendig gewesen, um "in aller Kürze ein ausgewogenes Bild der *Commedia dell'arte*" (2) zu geben. Da genügt es nicht, selbst nicht bei einem Überblicksbändchen, einige ausführliche Handbücher (Pandolfi, Attinger, Hinck) in Kurzform zu bringen und durch ein paar Aspekte der Einzelforschung (Croce, Roger Bauer, Helmut Feldmann, Pietro Spezzani) zu ergänzen. Und wenn schon Standardwerke, wo bleiben dann Mario Apollonio, Emilio Del Cerro, Olga Marchini-Capasso, Enzo Petraccone²? Wo vor allem verbergen sich die aufschlußreichen Forschungen von C. Colajanni über die Szenare des 'Théâtre italien' (1970), von Luigi Falchi über die Schauspieler des Stegreifspiels (1930), von Carmine Jannaco über die Stellung der *Commedia dell'arte* im zeitgenössischen Literaturbetrieb (1960), von Edith Kern über die Sprachkomik (1966), von S. S. Mokul'skij und A. K. Dživelegov über die ideologische Funktion der *Commedia dell'arte* (seit 1933)?

Die Sorglosigkeit, mit der das Buch zusammengestellt worden ist, drängt sich in vielen Bereichen der Darstellung auf. Unter ihr leidet die Anordnung des Stoffes, die ein und dasselbe Thema auf verschiedenste Abschnitte verstreut³; es leidet die sprachliche Klarheit der Definitionen⁴; desgleichen die als Erläuterung gedachte Verwendung fremdsprachlicher Begriffe oder ihre Übersetzung, die alsbald ihren Sinn verliert, wenn "teatro buffonesco" als "buffoneskes Theater" (10) übertragen oder wenn "lazzi" als "Lazzis" (!) präsentiert werden (17). Kleinigkeiten vielleicht, die aber dort das Arbeitsverfahren entlarven, wo der fremdsprachliche Begriff als Ersatz für eine Begründung eintritt und etwa die These, die *Commedia dell'arte* sei "aus einem Bedürfnis der Gesellschaft" (8) heraus entstanden, ohne nähere Erläuterung des geschichtlichen Gehalts dem verwunderten und schließlich resignierten Leser mit der leeren Formel "bisogno sociale" (Croce) nahegebracht werden soll. Sorglos auch die Art und Weise, wie anlässlich der Wirkung der *Commedia dell'arte* mit der Literaturgeschichte umgegangen und so komplexe Autoren wie Marivaux

¹ Luigi Falchi, "Carlo Goldoni e i comici dell'arte", in *Nuova Antologia* 271 (1930) 477—489.

² Apollonio, *Storia della Commedia dell'arte*, 1930; Del Cerro, *Nel regno delle maschere*, 1914; Marchini-Capasso, *Goldoni e la Commedia dell'arte*, 1907; Petraccone, *La Commedia dell'arte: Storia, tecnica e scenari*, 1927.

³ Die Methodendiskussion wird ohne zwingenden Grund auf die Kapitel I und VIII verteilt; Kapitel II beschreibt "Die Wesenszüge der *Commedia dell'arte*" und wiederholt damit "Die Auffassungen vom Wesen der *Commedia dell'arte*" aus Kapitel I, wobei hier wie dort Bezug genommen wird auf dieselben Ergebnisse von Croce, Attinger, Hinck.

⁴ Es gefährdet die Substanz der Ausführungen, wenn ständig vom "Gesamtgeist", "Volksgeist", "Geist Österreichs", "Geist der Gesellschaft" und schließlich in geradezu provozierender Fülle vom — nur dürftig erklärten — "Wesen" der *Commedia dell'arte* die Rede ist (auf den Seiten 14 bis 19 zehnmal).

und Goldoni auf eine Ebene der Vereinfachung gedrückt werden, die ihrem Stellenwert in der Forschung nicht angemessen ist. Ihre theatergeschichtliche Funktion ist z. B. verkannt, wenn ihr jeweiliges Verhältnis zur Commedia dell'arte als 'tertium comparationis' verwendet und beide Dichter auf eine angebliche Verwandtschaft der Mentalität reduziert werden, wobei Goldonis "heitere" Wesensart, sein "Bild vom Menschen", seine "Sympathie" "ihn in die Nähe von Marivaux bringen" (63). Wer die Entwicklung der Theaterformen und der Dramentheorie im 18. Jahrhundert kennt, kann jene eklatanten Fehleinschätzungen nicht widerspruchlos hinnehmen, die besagen, Goldoni habe "Diderot zu seinem 'Fils naturel' angeregt" und sei "von dem Franzosen an manchen Stellen geradezu plagiiert" worden (ebd.)⁵. Ähnlich unbegründet die Feststellung, daß Goldonis "Realismus die Überwindung des rein Spielerischen und Phantastischen des Stegreiftheaters" (ebd.) darstelle⁶.

Zuletzt soll eine Ergänzung gegeben werden. Krömer schildert die Commedia dell'arte als ein abgeschlossenes Kapitel der Theatergeschichte. Das könnte einen falschen Eindruck von ihrer Wirkung entstehen lassen. Die Commedia dell'arte hat eine überraschend dynamische Funktionsgeschichte aufzuweisen, die weit über Molière, Marivaux, Goldoni, Gozzi und das Wiener Theater hinausgeht. Ohne die Wiederentdeckung der Commedia dell'arte ist die Entwicklung des modernen Theaters (seit Pirandello), vor allem aber der modernen Dramaturgie (von Stanislavsky über Reinhardt bis Strehler) gar nicht denkbar. Die Integration des Szenischen und Theatralischen in das Ensemble dramatischer Wirkungen — von einigen Regisseuren derart intensiv betrieben, daß daraus schon wieder die Gefahr des "platéen" (Audi-berti prägte den Begriff), d. h. der spielerisch-theatralischen Selbstbezogenheit zu erwachsen drohte — geschah in Erinnerung an eine höchst inspirierende Stegreifbühne⁷. Diese Tatsache hätte zumindest angedeutet werden müssen.

Die Reihe 'Erträge der Forschung' der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft versteht sich als Instrument der Forschungsvermittlung. Sie stellt sich eine wichtige didaktische Aufgabe, indem sie neben dem Hochschuldozenten und Lehrer diejenigen anspricht, die auch beim Lernen nicht auf Forschungen von Spezialisten verzichten wollen: Studenten, Seminarteilnehmer, Examenskandidaten und "alle jene (...), die im praktischen Berufsleben den Kontakt mit der lebendigen Forschung behalten und erweitern möchten" (Katalog 1976, XV). Die vorliegende Rezension soll nicht nur eine wissenschaftliche Reihe verteidigen, in der viele Fachkollegen und auch der Rezensent publiziert haben. Sie soll auch jene hohen Erwartungen artikulieren, die auf Grund des Selbstverständnisses dieser Reihe an die 'Erträge' herangetragen werden. Das von Krömer vorgelegte Exemplar erfüllt diese Erwartungen nicht⁸.

B a m b e r g

W o l f g a n g T h e i l e

⁵ Dazu von Herbert Dieckmann, *Diderot und Goldoni*, Krefeld, 1961.

⁶ Nicht die "Überwindung", sondern die Funktionalisierung des Spielerischen untersucht W. Theile, "Komödienstruktur und Wirklichkeitsbewußtsein im Theater Goldonis", in *RF* 89 (1977) 66—87.

⁷ Dazu Bernhard Dort, *Théâtre réel*, Paris 1971, 78—91.

⁸ Eine empfehlenswerte deutschsprachige Einführung in die gesamte Problematik bietet W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, Stuttgart 1965, 6—64.