

Wolfgang Theile / Bamberg

«BELLA COSA È IL REGNAR SOPRA I CERVELLI»

Zu Carlo Gozzis Theaterstreit mit Goldoni

Literarische Querelen, mögen sie noch so persönlich motiviert erscheinen oder als echte Sachdebatte präsentiert werden, decken stets einen Kern historischer Wahrheit auf, dessen Umriss sich häufig nicht aus den polemischen Einzeltexten ergeben, sondern sich erst in der ideologiekritischen Vergleichung abzeichnen. Der Theaterstreit zwischen Gozzi und Goldoni ist solch ein Fall. Er weist heute weder faktisch noch perspektivisch besondere Probleme auf¹. Sachverhalt und Daten sind ausführlich dargestellt, anfangs bekanntlich durch die Betroffenen selbst in ihren jeweiligen Autobiographien, Goldonis *Mémoires pour servir à l'Histoire de sa vie et celle de son théâtre* (Paris 1787) und Carlo Gozzis *Memorie inutili* (1797). Und auch die für den Literaturhistoriker besonders aufschlußreiche weltanschauliche Perspektive, aus der heraus die geschichtliche Zuordnung einer literarischen Fehde erfolgen muß, scheint geklärt. Denn dank einiger wichtiger Arbeiten² ist es schließlich gelungen, das turbulente schriftstellerische und literarische Aufeinanderprallen der beiden Dramatiker aus dem harmlosen anekdotischen und lediglich gattungsgeschichtlichen Raum herauszunehmen und in einen angemessener erscheinenden ideologischen Rahmen einzurücken. Zu diesem Zweck diente in erster Linie die sorgfältige Auswertung der Traktate, Briefe und der *Memorie*, mit denen der Patrizier und leidenschaftliche Antiaufklärer Graf Gozzi die Literatur, die Kultur und das Leben seiner Heimat vor den französischen ‚philosophes‘ und ihren italienischen Adepten zu retten versucht hatte. Aber auch das Märchentheater der *Fiabe teatrali tragicomiche* (1761–1765), mit dem Gozzi seit 1760, dem Jahr der ersten Aufführungen, dem allzu neumodisch und fortschrittlich erscheinenden Rivalen Goldoni literarisch entgegengetreten war, empfahl sich als Teil des umfassenden Programms einer konservativ-traditionalistischen Stabilisierung der venezianischen Gesellschaft. Gozzis Ziel hatte über mehrere Jahrzehnte hin darin bestanden, mit ästhetischen, ideologischen und demagogischen Mitteln für eine feste politische Verankerung aristokratischer Wertvorstellungen zu sorgen. Und die Gozzi-Forschung ist weitgehend der Überzeugung, daß, hätte Gozzi dies in seinem theoretischen und autobiographischen Schrifttum nicht schon selbst deutlich gesagt, „on le percevrait en analysant son théâtre“³.

¹ Zum Forschungsverlauf äußern sich die meisten neueren Monographien über Goldoni oder Gozzi. Eine bibliographische Auflistung findet sich bei H. Feldmann, *Die Fiabe Carlo Gozzis*, Köln-Wien 1971, S. 45 f., Anm. 32. Zur Textlage der Polemik erschöpfend Paolo Bosio, *Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti rari*, Florenz (Olschki) 1979.

² Giuseppe Petronio (Hg.), *Carlo Gozzi. Opere. Teatro e polemiche teatrali*, Milano (Rizzoli) 1962; H. Feldmann, op. cit., die Teile I und II; Gérard Luciani, *Carlo Gozzi (1720–1806). L'homme et l'œuvre*, 2 Bde., Paris 1977; Norbert Jonard, „Les structures idéologiques de *L'augellino belverde* de Carlo Gozzi“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (RZLG) 2, Heft 4, 1978, S. 1–20.

³ G. Luciani, „L'œuvre de Carlo Gozzi et les polémiques théâtrales contre les Lumières“, *Studies on Voltaire* 89, 1972, S. 939–974; hier: S. 959.

Jedoch eine derartige Folgerung erscheint fragwürdig, und zwar aus zwei Gründen. Zum einen gestattet die günstige und fruchtbare Aufnahme der *Fiabe* in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts die Behauptung, daß man es dabei nicht mit plattem Thesentheater zu tun hat, dessen ideologischer Gehalt deckungsgleich wäre mit Gozzis politischem, sozialem und philosophischem Credo. Und zum anderen gehört es zum Wesen der Literatur, nicht nur das affirmative oder kritische Bewußtsein eines Autors, sondern ebenso seine verdeckten, unbewußten Beziehungen zur Wirklichkeit zu spiegeln. Aus der veröffentlichten Programmatik Gozzis läßt sich, wie ich meine, der ‚Kern historischer Wahrheit‘ nicht ohne weiteres herauschälen. Gerade an diesem Punkt aber gibt es in der bislang geknüpften Erkenntniskette über den Theaterstreit zwischen Gozzi und Goldoni eine Lücke. Die *Fiabe*, als antimodernistisches, regimestabilisierendes Volkstheater geplant, enthalten gegenüber der anderweitig publizierten Programmatik Gozzis eigentümliche Brüche, Inkohärenzen und Widersprüche, die der Persönlichkeit des Autors einen neuen Aspekt anfügen. Auf Inkohärenzen des Systems war die neuere Kritik bisweilen schon gestoßen⁴. Doch auch anläßlich der *Fiabe* bestand von vornherein jener grundsätzliche Widerspruch, daß Gozzi, um die Commedia dell'arte wiederzubeleben und zu institutionalisieren, ein weltanschaulich ‚engagiertes‘ Theater geschrieben hatte für eine Gattungsform, der solches Engagement nicht wesensgemäß war⁵. Und auch bei gesellschaftskritischer Betrachtung sprach Luciani des öfteren von einer „incohérence“ (II, S. 409, 410, 406) oder „contradiction“ (S. 410) und entdeckte „des réflexions qui rappellent (bien accidentellement sans doute) les propos d'un Figaro ou d'un Sganarelle au service de dom Juan“ (S. 403), ohne auf diese ‚Zufälligkeiten‘ näher einzugehen. Es müssen aber zur Entschlüsselung der *Fiabe* auch die gegen den Strich laufenden Signale des Werks gebührend zur Kenntnis genommen werden. Wenn nun die *Fiabe*, wie zu zeigen sein wird, an mehreren Stellen in einen eklatanten Widerspruch treten zu Gozzis programmatischem Standort und zu seinen andernorts geführten Attacken gegen Goldoni und das Aufklärertum und wenn sie sich zuweilen sogar aufklärerischer Ideen und Verfahren bedienen, so läßt das nicht etwa, wie man denken könnte, auf geheimgehaltene Sympathie Gozzis für die Widersacher schließen. Vielmehr ist dieser Umstand aufschlußreich für Gozzis Verhältnis zur geschichtlichen Realität seiner Zeit, deren politisch-gesellschaftliche Substanz er offenbar unabsichtlich weitgehend im Sinne seiner Gegner erspürt und ausgelegt hat und deren revolutionäre Konsequenz an manchen Stellen von ihm immanent sogar verschärft worden ist.

Die Programmatik, von der aus Gozzi seine Angriffe gegen Goldoni und die europäischen Aufklärer geführt hatte, vereinnahmte Kunst und Literatur in einer Weise, die deren vornehmlich pädagogische, volkserzieherische Funktion auf der Grundlage einer „sana morale“ hervortreten ließ⁶. Dem Theater, von dessen Beeinflussung durch neumodische europäische Dramenformen er subversive Wirkungen befürchtete, hatte Gozzi bei der geistigen Disziplinierung des Volkes eine besonders wirkungsvolle Rolle zuge-

⁴ Feldmann eher beiläufig im persönlichen (S. 78) wie literarischen (S. 81) Bereich von Gozzis Schrifttum insgesamt.

⁵ Dazu Robert Perroud, „La défense et l'utilisation des ‚masques‘ de la Commedia dell'arte dans l'œuvre de Carlo Gozzi“, in: R. Bauer/J. Wertheimer (Hg.), *Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters*, München 1983, S. 9–16; bes. S. 15.

⁶ Der Schlüsselbegriff begegnet immer wieder im *Ragionamento ingenuo, e Storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe* (1772), in: *Opere*, Colombani-Ausg., Venedig 1772–1774, 1787, 1792, 10 Bde., Bd. I, S. 9–72.

dacht, was, wie schon der Zeitgenosse Giovan Gherardo De Rossi bei dem Vergleich mit Goldoni bemerkte, eine Dekadenz des modernen italienischen Theaters verursachte⁷. Das war natürlich eine Frage der unterschiedlichen dramatischen Systeme. Gozzis Dogmatismus, die polemische Eindeutigkeit seiner Moralvorstellungen und die ideologische Intention haben in einer Weise auf seine dramatische Praxis eingewirkt, daß, ganz im Gegensatz zu Goldonis Gesamtwerk, das einen Stil hervorgebracht hat, bei Gozzi die stofflich-thematische Durchführung zum tragenden Element geworden ist. Goldoni, obwohl ein unermüdlicher Viel- und Schnellschreiber, war fähig, ein in der Regel dramatisch und sprachlich vielschichtig, differenziert und plausibel durchgearbeitetes Theater vorzulegen. Der stoffliche Ansatz und die thematische Idee bildeten demgegenüber bei ihm lediglich einen dramatisch verwertbaren Aspekt unter vielen⁸. Gozzis *Fiabe* hingegen sind in Hinblick auf sprachliche Durchformung und gestalterische Differenziertheit poetisches Stückwerk geblieben, „degli abbozzi di un'opera non realizzata mai interamente“⁹. Für diese Beurteilung der beiden Rivalen spricht auch die unterschiedliche Rezeption, die sie im Ausland erfahren haben¹⁰. Entsprechend diesem Systemcharakter der fiabesken Dramatik Gozzis haben die geschichtlichen Widersprüche der Epoche, mit denen der Autor zu tun hatte, auf der thematischen Ebene der *Fiabe* ihren Niederschlag gefunden und dort jene Signale gesetzt, nach denen im folgenden gesucht werden soll.

Als einer der Indikatoren kann die zur politischen Substanz der *Fiabe* gehörende dramatische Verwendung von Herrschaftsvorstellungen herangezogen werden. Noch Luigi Falchi hatte den völlig unpolitischen Charakter des Gozzischen Märchentheaters hervorgekehrt¹¹, was angesichts der eigentümlichen Herrschergestalten und Machtstrukturen nicht einleuchtet. Gozzis Gestaltenrepertoire besteht in großem Umfang aus Königen, Fürsten und Herrscherinnen, die er selbstherrlich und mit absolutistischem Anspruch auftreten läßt und die nach Feldmann „stellvertretend für die Führungsschicht des Adels“ in Venedig stehen, „die allein Aufnahme in den ‚Maggior Consiglio‘ als der tragenden Säule der republikanischen Verfassung des venezianischen Staates finden konnte“ (S. 76, Anm. 9). Auf dieser Basis kann man, wie Luciani, in Gozzis charakteristischer dramatischer Einrichtung das Angebot einer einseitigen politischen Grundstruktur sehen, „une conception traditionnelle du pouvoir politique, accordé aux rois par le Ciel“¹². Betrachtet

⁷ In einem Brief an den Marchese Albergati-Capacelli.

⁸ Neben seinen diesbezüglichen Ausführungen zu *La guerra* und zu *L'amante militare* gaben auch die Untertreibungen Aufschluß, mit denen er die stofflich-thematischen Qualitäten des *Campiello* vorstellte (semplicissima, intreccio di poco impegno, peripezia non interessante).

⁹ Diego Valeri, „Goldoni e Carlo Gozzi“, *Ateneo Veneto* 141/1, 1957, S. 65.

¹⁰ Goldonis charakteristische Komödienform dem Ausland nahezubringen, war nicht einfach. Trotz der von Lessing angeregten Werkübersetzung von Justus Heinrich Saal (1767–1777) schätzte auch Goethe den Venezianer vor allem auf der italienischen Bühne und im italienischen Ambiente. Um seinen Erfolg auch außerhalb Italiens sichern zu können, hatten die italienischen Schauspieltruppen gravierende Veränderungen an Goldonis Komödien vornehmen müssen (vgl. dazu vom Vf., *Goldoni*, 1977, S. 46 f). Anders bei Gozzis *Fiabe*. Als Goethe 1786 nach Italien kam, kannte er Gozzi bereits aus deutscher Übersetzung (1777, 1. Teil der *Fiabe*) und benutzte ihn als Argument in der Diskussion um die deutsche Romantik.

¹¹ L. Falchi, *Intendimenti sociali di C. Goldoni*, Rom 1907, S. 31 f.

¹² G. Luciani, op. cit., II, S. 403.

man jedoch die Verhaltensweisen, die Gozzi seinen ‚Herrschern‘ andichtet, daraufhin näher, so mutet sein Vorgehen trotz Fürstenspiegelfunktion und Literarisierung „im Dienste der Reaktion“ (Feldmann, S. 87) doch merkwürdig an. Und es dürfte die Wirkung auf die Zuschauer eine andere als die von der Forschung suggerierte gewesen sein. Die Republik Venedig kannte das von Gozzi vorgestellte monarchische Prinzip nicht aus eigener Anschauung. Die strikt geordnete venezianische Ständegesellschaft ließ ein vielfältiges Kräftespiel zu. Der in Gozzis Theater erkennbare Widerspruch liegt jedoch woanders, nämlich darin, daß sich im Ablauf seiner Stücke das propagierte Herrscherbild in sein Gegenteil verkehrt. So bestimmend Gozzis Fürsten auch für die moralischen Leitlinien sein mögen, ihr dramatisches Handeln stimmt mit dem Ernst und der Bedeutung dieses monarchischen Anspruchs nicht überein. Im *Corvo* (1761) beansprucht Jennaro, Bruder des Königs Millo, nach einer Reihe übler Taten (Mädchenraub; Gewaltanwendung gegen rechtlich denkende Menschen¹³) für sich und sein Tun eine Umwertung der Moralbegriffe, und zwar allein aufgrund der Tatsache seiner königlichen Abstammung:

«Intanto io dirò a voi, che vil corsal non sono, ma fratello di Re» (I/4).

Ebenso launisch und dummlich-eigensüchtig reagiert im selben Stück König Millo, wenn er den Schmerz der geraubten Prinzessin mit dem schlichten Hinweis auf sein eigenes Mißbehagen flink vom Tisch wischt, „per rimedio al mio mal, che iniquia stella scagliò sopra di me“ (II/6). Im *Re cervo* (1762) besteht die staatsmännische Aktivität des Königs Deramo für sein Volk allein darin, über Jahre hin eine seinem Geschmack entsprechende Frau zu suchen, bis er Angela, die „Veneta donna“ gefunden hat, worüber sich Minister, Hof und Volk freuen dürfen. Tendenziell gerät derartiges herrscherliches Tun in die Nähe politischer Funktionslosigkeit, Lebensferne und emotionaler Selbstbefriedigung, wie dies in der *Donna serpente* (1762) mit dem jungen König Farruscad geschieht. Die Vision realer politischer Gefahren, nationalen Elends und staatsmännischer Aufgaben, die König Farruscad von seinen Ministern und seiner herzhaften Schwester vor Augen geführt wird, beschert ihm lediglich Schwäche, Müdigkeit und Melancholie¹⁴. Die Umwelt favorisiert ein ganz anderes, ein heldisches, ideales Herrscherbild. Den Herrscher Farruscad aber nennt die Fee Farzana „donna molle, più ch'uom“ (II/3), wirft ihm „viltade“ vor. Pantalone erklärt ihm vergeblich, wie er „da galantuomo“ und als königlicher Schlachtenlone zu handeln habe (III/1) und nennt es „una viltà a star qua a grattarse la panza in tempo che tutti xe sulle arme. No la xe azione da bon Venezian“ (III/2). Dieser „povero mal maridà“ (III/8) bleibt also von aller Realität ausgeschlossen und brilliert erst in der Schlußphase (ab III/10) im Kampf gegen chimärische Kräfte mit zauberischer Hilfe. Die von Gozzi geschilderten Herrscherfiguren haben die reale politische Macht nicht in Händen, sondern agieren in wirklichkeitsfernen Bereichen und mit Unterstützung okkultur Mächte. Alles an ihnen erinnert an die pastorale Szenerie, die Chiari schon früher in *La pastorella fedele* (1754) entfaltet hatte und worin die zwei Seiten eines gespaltenen Herrscherbildes sich gegenseitig aufhoben. Dort ist der echte Herrscher ein Schäfer, sanft, scheu und menschenfreundlich, der gegen die wüsten Teufeleien des falschen Herrschers nichts ausrichten kann. Die Lösung kommt auch hier wie bei Gozzi von außen, von einem fernen Hof in der Hauptstadt, dessen Existenz und Funktion ganz unreal und dessen Macht anonym und gestaltlos bleiben.

¹³ «Olà, miei servi, levatemi di qua questa insolente, garrula femminetta; (servi, che la conducono via a forza)» (I/3).

¹⁴ «Non so fermarmi... e vorrei pur... né posso... L'inaspettato... prodigioso sonno... Qualcosa vuol da me» (I/9). Ebenso in II/3, II/10.

Die neuere Kritik hatte das in Gozzis *Fiabe* strukturimmanent erkennbare ideologische Bewußtsein auf den Begriff einer politischen Moral gebracht. Lobpreis des ‚guten‘ Herrschers, Ablehnung des Tyrannen, Warnung vor den schädlichen Dienern des Souveräns¹⁵. Die oben geschilderten Verhältnisse stellen sich jedoch, wie man bemerken konnte, deutlich anders dar. Unbewußt, doch durchaus literarisch dokumentiert entwerfen die Venezianer Gozzi und Chiari in ihren Theaterstücken das Bild eines Herrschers, der aller wirksamen Macht entkleidet, staatsmännischer Funktionen enthoben sowie der gesellschaftlich funktionierenden Realität entzogen ist. Demnach steht die formale Einrichtung der *Fiabe* in einem inneren Widerspruch zu der theoretisch bekundeten ideologischen Haltung Gozzis, die getragen ist von aristokratisch-reaktionärer und antiaufklärerischer Aktivität des Schriftstellers gegen Goldoni und die ‚illuminiisti‘. Auf literarischem Wege hat Gozzi die Absichten der Aufklärung verschärft, hat die Französische Revolution vorweggenommen und mit der von ihm verwendeten Herrschaftsstruktur den König und die Aristokratie sinnbildlich enthauptet. Wenn es also richtig ist, daß Gozzi „monarchische Ideen (...) selbstverständlich nicht (hat) propagieren wollen“ (Feldmann, S. 76, Anm. 9), so läßt sich aber auf der anderen Seite unter den genannten dramatischen Prämissen auch nicht mehr die These vertreten, Gozzi habe seine Märchenfürsten vorbehaltlos mit der venezianischen „Führungsschicht des Adels“ (ebd.) gleichsetzen wollen. Vielmehr begegnet uns hier das in der Literatur keineswegs seltene Phänomen einer gegenläufigen Verwirklichung von dramatischer Praxis und ideologischer Propaganda. Ähnlich widersprüchlich in der dramatischen Verarbeitung zeitgenössischen Gedankenguts hatte sich schon vor ihm Pietro Chiari verhalten. In seiner *Pastorella fedele* (1754) hat er sich scheinbar rückhaltlos den Verkündern aufklärerischen Gedankenguts angeschlossen. Er läßt einen zum sanftmütigen Schäfer verharmlosten Aristokraten, Ergasto, ein Bekenntnis zum Ideal der Brüderlichkeit mit seinen „villani“ ablegen; „che siam tutti fratelli“ (S. 202), wie seine geliebte Schäferin Irene ihm vorsagt. Desgleichen ein Bekenntnis zur Menschlichkeit und Natürlichkeit des „chiaro Sangue illustre“ (S. 202)¹⁶. Wie wenig jedoch Thematik und Ideengehalt am geistigen Aufbau seines Theaters Anteil haben, ergibt sich daraus, daß Chiari gleichzeitig das Publikum mit übelsten Frechheiten über adliges Geblüt zu ergötzen versucht. In der *Buona madrigna* nimmt die Verhöhung drastische Formen an, sobald der Marchese Beltramo, eine schmutzige Harpagon-Figur, auftritt und vom Kammermädchen Pasquetta als „un sacco di carbone“ (I/4, S. 235), „Negromante“ (S. 237) und impotenter Hanswurst abgekanzelt wird. Eine 60jährige Verwandte, „ridicola anche lontan da noi“ (IV/6, S. 288), hat sich nach drei Heiraten zu guter Letzt von dem landstreichenden jungen Roberto in eine Sterb- und Erbehe ziehen lassen und trägt nacheinander die bühnenreifen Witznamen Contessa Spica, Marchesa Finocchia und Baronessa Ortica. Die „buona madrigna“ Contessa Polissena selbst schließlich fördert als geldgierige Ehekupplerin ihrer Töchter die schlimmsten Verhältnisse im Hause. Daß Chiari in der Komödie *Molière marito geloso* (1753) in gleicher doppelzüngiger Weise verfuhr, als es darum ging, die gesellschaftli-

¹⁵ Letzteres anlässlich von *La Zobeide* und *Il re cervo* (Petronio, Rizzoli-Ausg. der *Fiabe*, S. 411 und 169).

¹⁶ «Irene mia, anche i grandi non sono tutti eguali.
C'è chi virtude apprezza, chi l'onor suo mantiene;
Chi la grandezza mette nel far altrui del bene.
Se il chiaro Sangue illustre talun coll'opre oscura,
Dell'indole è la colpa, non già della natura» (V/1).

chen Ansprüche der Frau lauthals zu formulieren¹⁷, läßt allerdings auch einen Unterschied zwischen Chiari und Gozzi, bei aller Ähnlichkeit der Ergebnisse, erkennen. Chiari hat die Diskrepanzen in seinem Theater offenbar bewußt geschaffen und die widersprüchlichen Ideen publikumsgerecht aneinandergereiht. Vor diesem Hintergrund erweist sich die Wirkstruktur der *Fiabe* als differenzierter und ‚poetischer‘ gebrochen. Bei Gozzi ist das geschichtlich bedingte Auseinanderklaffen der weltanschaulichen Tendenzen in die geistige Struktur des Menschen Gozzi und seines Werks übergegangen und hat zu mehr oder weniger merklichen Bruchstellen geführt.

Will man die *Fiabe* als literarische Produkte betrachten, die gegen die von Goldonis Theater getragene ideologische Tendenz gerichtet sind, so muß man der Aussage von H. Feldmann (S. 44), Gozzi habe offensichtlich die aufklärerische Absicht und Tragweite des Rivalen Goldoni überschätzt, zustimmen. Bei seinem auch außerhalb der *Fiabe* geführten Feldzug gegen Goldoni und die europäische Aufklärung brachte Gozzi immer wieder seine Furcht vor Aufruhr, seine tiefe Abneigung gegen den aufsässigen Pöbel und gegen alles, was die Unbotmäßigkeit befördern könnte, zum Ausdruck¹⁸. Da er die Masse der Menschen nicht für befähigt hielt, aus eigener Kraft und Entscheidung das Gute zu tun, gab Gozzi dem Theater als einer moralischen Anstalt auf, eine Politik zu unterstützen, die mit der Zucht strenger Gesetze und Strafen die chaotische Herrschaft der menschlichen Bedürfnisse verhindern wollte. Solche Fixierung Gozzis auf unmittelbar bedrängende politische Gefahren in Venedig mag das Gespür des Autors für die großen historischen Vorgänge unterlaufen und in den *Fiabe* eine doppelte Perspektive ergeben haben. Eine ähnliche Überschneidung von hautnaher Bedrängnis und distanzierter Problematik ergab sich für Gozzi in der Gattungsfrage, die einerseits von der unmittelbaren, persönlichen Gegnerschaft zu Goldoni, andererseits von dem weltanschaulich begründeten Widerstand gegen die französische Gattungsentwicklung beeinflusst war. Da nämlich Goldonis ‚revolutionäre‘ Aktivität als Komödienautor nicht aus einem poetologisch klar formulierten programmatischen Ideenbestand heraus nachvollziehbar war, sah sich Gozzi veranlaßt, seiner Meinung nach ideologisch eindeutiger ausländische Belegstücke heranzuziehen und das Werk des konkurrierenden Landsmannes damit zu assoziieren. Sobald also Gozzi die Themen und Personenkonstellationen von Goldoni-Komödien, in denen etwa Adlige, gestrenge Väter oder autoritäre Ehegatten schlecht wegkamen, ideologiekritisch auslegen wollte, rückte er Goldoni sogleich in die geistige und dramaturgische Nähe der „Signori Mercier, Bonmarchais [sic], de Fal-

¹⁷ Natürlich setzt sich am Schluß doch das patriarchalische Weltbild Molières unbegrenzt durch („Per Madama mia moglie il solo Re sono io“, I/2), und die aufbegehrende Ehefrau Guerrina muß vor dem gottgleichen Eheherrn („ma il suo voler si faccia“, II/7) kapitulieren.

¹⁸ Eine detaillierte Aufzählung der von ihm bekämpften Themen aufklärerischer Propaganda findet sich im *Ragionamento ingenuo*. Demzufolge widerstrebten ihm hauptsächlich die folgenden Thesen:

«Il sostenere con efficacia, ed industria continuamente il ius di natura; il dipingere co' più vivi tratti della eloquenza i superiori da mal consiglio ingannati, fallaci, e tiranni; pregiudizi le ben fondate regole delle famiglie, e le leggi; ingiustamente divise le facultà; inumano il despotismo de' padri; l'incitare ognuno alla libertà di pensare, e di operare; lo spargere delle palliate, e ingegnose empietà nel mezzo alla commozione degl'animi, e alle nobili passioni, è quella sublimità, ch'io abborrisco, e quell'educazione popolare, ch'io non vorrei» (S. 31).

baire“¹⁹; Goldonis Vorliebe für die „novità“ stellte er vieldeutig neben den Neuigkeitskultur der Franzosen und ihrer Theaterproduktion „i *Beverley*, le *Scozesi*, le *Eugenie*, gli *Onorati delinquenti*, i *Disertori*“ (*Ragionamento*, S. 15). Auf diesem Umweg unternahm es Gozzi, Goldoni ganz systematisch in eine internationale Kampagne von Volksverhetzern, Jugendverderbern, „alcuni ignorantissimi impertinenti Scrittori“ (S. 56), von „guatoni disutili, o perniciosi soltanto alla civile società de' nostri compatrioti“ (S. 62) einzureihen. Auch bei diesem Zweifrontenkrieg gegen heimische und ausländische „difensori dell'educazione de' Drammi flebili famigliari“ (S. 34), denen er den politischen und sozialen Mißbrauch bürgerlicher Dramenpoetik „per malizia come strumenti“ (S. 31) zutraute, scheint Gozzi der Blick für die Unterschiede der venezianischen und der außeritalienischen Verhältnisse abhanden gekommen zu sein, so daß der Grund für widersprüchliche Beurteilungen des zeitgenössischen Theaters gelegt war.

Zu einer geradezu skandalösen Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis im Werk Gozzis ist es auf dem zunächst unpolitisch erscheinenden Felde der dramatischen Moral, speziell der Sexualmoral gekommen. Dabei muß man sich stets vor Augen halten, daß der Begriff des Moralischen bei Gozzi im Umkreis des Politisch-Gesellschaftlichen angesiedelt und darum mit besonderen Bedeutungen besetzt war, weshalb das erotische Wirkungspotential der *Fiabe* nicht durch eine Moraldiskussion ideologisch neutralisiert werden darf. Unmoralisch war für Gozzi der kecke Zugriff Goldonis auf angestammte Positionen des venezianischen Adels, z. B. die Darstellung einer mittelmäßigen oder gar verwerflichen Aristokratie, aber auch, wie in Goldonis *Buona muger*, deren Trivialisierung in Dialogen „sopra al modo di fare pranzo, ed altre viltà e nefandità indegne di due nobili“²⁰. Es ist deshalb anzunehmen, daß Gozzi der wirkungspoetischen Einflußnahme auf den „minuto popolo“ mittels Erotik und psychologischer Übertreibungen ebenfalls eine ideologische Funktion zugeordnet hatte. Und wenn Gozzi „uno scopo ed un fondo morale“ forderte²¹, so meinte er damit eine geschichtliche Moral: die Tradition. Seine Vorstellung von den italienischen Bühnen als „puri recinti di passatempo e di passeggeri riflessi“ (*Ragionamento*) wehrte einerseits das in Europa um sich greifende moralisierende Theater als zu engagiert ab, schloß aber auch die „osceni allettamenti“ der Commedia dell'arte aus, solange sie nur obszönes Theater waren und nicht der subtilen Einflußnahme auf die Seele des Volks dienten wie in den *Fiabe*. Ausgangspunkt von Gozzis literarischen Aktivitäten ist sein moralischer Pessimismus und die Überzeugung von der „perniziosa inclinazione del nostro secolo al lusso, e alla voluttà“ (*Ragionamento*, S. 21) gewesen. Mit diesem Grundsatz arbeitete Gozzi nicht nur gegen die aufklärerischen ‚Mailänder‘, sondern auch gegen Goldoni, den er mit den aufrührerischen Verfassern von „fogli volanti“ und „romanzacci“ (S. 60, 57) identifizierte und die er ihrerseits als Goldonis Verteidiger verachtete. Ein gewichtiges Argument Gozzis gegen den Rivalen und ‚Aufklärer‘ Goldoni war also stets die moralische Dekadenz des Zeitgeistes gewesen, „la corruzione del costume“²², sowie die Empfänglichkeit des „minuto popolo“ für schlüpfrige Anspielungen, womit Goldoni um die Gunst der niederen Schichten ge-

¹⁹ „Manifesto del Conte Carlo Gozzi, dedicato a' magnifici Signori Giornalisti, Prefattori, Pubblicatori di Manifesti, e Fogliolantisti dell'Adria“ (o. J., jedoch von 1772 stammender Prätext zur ersten Werkausgabe Gozzis bei Colombani, Venedig 1772–1774), S. 14.

²⁰ *Il Teatro comico all'Osteria*, in: *Opere* (Zanardi-Ausg.), Bd. XV, S. 208.

²¹ Vorwort zu *Zeim re de' geni*.

²² Gozzis Vorwort zu Bd. X der *Opere* (Colombani), S. V.

buhlt habe²³. Gozzi hielt Goldoni vor, seine Stoffe und Themen – „delle verità tanto vili, goffe, e fangose“, „delle vere pidocchierie“ – bewußt dem niedrigsten Milieu entleihen zu haben. Im Gegensatz zu solchen „seminatori d'una insana morale“ (S. 24), die mit „de' lordi plebei equivoci“²⁴ arbeiteten, wollte Gozzi auf höchste moralische Integrität Wert legen: «Fui censurato più d'una troppo rigida morale, che di lubricità» (*Ragionamento*, S. 24). Jenen Progressiven, die „assaltano impunemente (...) l'onore degli uomini onesti, e delle famiglie, e il rispettabile decoro degli asili più sacri“ (S. 62) stelle Gozzi einen rigiden Tugendbegriff, moralische Integrität und die Ablehnung aller dramatischen Wirkungen entgegen, die mit den niedrigen Instinkten und mit sprachlichen Zweideutigkeiten spielten.

Eine wirkungspoetische Lektüre der *Fiabe* macht nun deutlich, daß, ebenso wie die politischen Konzepte, auch die Verkündung einer „gesunden Moral“ einerseits und die auf Zuschauerwirkung bedachte zynische Handhabung primitiver Emotionen andererseits sich bei Gozzi konträr gegenüberstehen. Besondere Pikanterie erhält die Lektüre dann, wenn man sie mit den genannten, gegen Goldonis Theater gerichteten moralischen Grundanschauungen des gesellschaftspolitisch engagierten Theoretikers Gozzi vergleicht. Die eklatanten Widersprüche ergeben sich in großer Zahl aus den *Fiabe* selbst. Die Entführungsgeschichte des *Corvo* ist auf die geschickt verschleierte Hervorbringung erotischer Anlässe angelegt. Prinz Jennaro gerät im Ablauf des Dramas immer mehr zum erotischen Objekt, obwohl das nicht seine dramatische Funktion ist. Armilla läßt sich gern von ihm entführen und als sie sich am Schluß für die Unschuld des Prinzen, wie es offiziell heißt, opfert, sagt sie vieldeutig:

«Non cercare, Jennaro, la ragion della mia morte» (V/6).

Das erotische Beiwerk dazu wird vom König Millo geliefert, als er – ein zweiter Racinischer Nero – seiner Braut befiehlt, mit Verführungskünsten („con dolcezza“, III/2) die Wahrheit aus Jennaro herauszulocken, während er, Millo, das geheime Zusammensein der beiden im Verborgenen belauscht. Ein weiteres Beispiel verschleierter Erotik, bei dem sich der Zuschauer als Voyeur betätigen darf, entsteht aus den Zaubereien in *Il corvo*. Die Bestimmung des Zauberers Norando, daß die Verstrickungen, in die Jennaro, Armilla und Millo geraten sind, nur durch Blut, das Armilla für Jennaro vergießt, gelöst werden können, erfüllt sich in höchst zweideutiger Weise. Denn das christologische Bild wird bei Gozzi umgedeutet in eine erotische Hingabe der Frau, in eine Umarmung, deren Fleischlichkeit heuchlerisch und lasziv zugleich als Zauberei bemäntelt wird. Die Umarmung des zur Marmorstatue erstarrten Jennaro geht nämlich infolge der vergossenen Blutstropfen unmerklich in eine körperliche Umarmung über, da sich Jennaro zurückverwandelt:

(Armilla) «Jennaro, alma innocente, è ben ragione,
che il mio sangue ti lavi (...).

Io finalmente picciol sacrificio
fo di me stessa (...).

Io ti consacro me stessa, e il sangue mio.

(abbraccia la statua, si ferisce: il sangue spruzza nella statua, la quale perde il bianco, e rimane la persona come prima)» (V/5).

²³ „non seppi giammai accomodare nella mia mente, che uno Scrittore dovesse umiliarsi a ricopiarle nelle più basse pozzanghere del volgo“ (*Ragionamento*, S. 56).

²⁴ *Memorie inutili*, Bd. I, S. 205 (Prezzolini-Ausg., 2 Bde., Bari 1934).

In trivialliterarischer Manier und mit durchschaubarer Wirkungsorientierung spielt der moralbeflissene Gozzi mit den Lustgefühlen der Zuschauer, die ihren erotischen Phantasien freien Lauf lassen können. Auch im *Re cervo* begegnet solche Doppelmoral, und hier darf der Zuschauer sich als genüßlich zählender Leporello betätigen. König Deramo sucht seit Jahren eine geeignete Königin und vollzieht die Überprüfung der Anwärterinnen, inzwischen schon 2748, „donzelle, Principesse e Dame“ sowie schließlich auch Mädchen aus dem Volke, stets in seinem „gabinetto secreto“. Keiner weiß, wie es in der ‚chambre séparée‘ zugeht, wie der ehrgeizige Pantalone seiner Tochter gesteht. Aber als das Töchterchen Clarice sich dem Test entziehen will, wird der Alte deutlich, verdächtigt sie eines körperlichen Makels und spielt somit auf die im Volk umgehenden Vermutungen über den Prüfungsvorgang an²⁵. Gozzi suggeriert alles das nur und bedient sich geschickt jener wirkungsvollen „perfida (...) insinuazione“, deren er seinerseits in den später geschriebenen *Memorie inutili* Goldoni beschuldigt hat. Doch nicht von Goldoni war dem Publikum die laszive Unterschwelligkeit der dramatischen Sprache schon länger bekannt, sondern von Chiari, der in *La pastorella fedele* viel offenkundiger seine unschuldige Schäferin Irene in pikante Mißverständnisse geraten läßt²⁶. Bei einem Publikum wie dem venezianischen des 18. Jahrhunderts, das nicht nur im literarischen Bereich geübt war in erotischer Anspielung, in Verschleierung und auch Offenheit amouröser Mitteilungen, ist darum die Publikumsreaktion leicht vorstellbar, wenn Gozzi mit scheinheiliger Harmlosigkeit über die dubiosen Praktiken seines Königs Deramo berichten läßt²⁷.

Bei Gozzi gehörte diese trivialliterarische Verfahrensweise zum ideologischen Geschäft, aber sie läßt ebenso wie die politische Zweigleisigkeit auf weltanschauliche Unsicherheit des Autors schließen. Auch in anderweitigen Verhältnissen der *Fiabe* kommt der innere Widerspruch, durch den Gozzi unbewußt an die geschichtlichen Vorgaben in Europa um die Mitte des 18. Jahrhunderts gebunden wird, zum Ausdruck. Beispielsweise in *L'augellin belverde* (1765), das als das am deutlichsten artikulierte antiaufklärerische Tendenzstück Gozzis gilt²⁸. Denn darin vertreten die Findlinge Renzo und Barbarina als

²⁵ «Hai, hai qualche taccherella secreta, eh?» (I/2)

²⁶ Irene sucht ihr verlorenes Schäfchen, und die verdorbene Melania schickt sie zu dem lüsternen Burgherrn, „der wird dein Schäfchen schon finden“. Solange das Zusammentreffen von Lusternheit und naiver Unschuld nicht zur mechanistischen Verbrechensdarstellung gerät wie später bei de Sade, wirkt es noch komisch, etwa im beidseitigen, aber je anders zu verstehenden Geständnis der Eile: (Irene) «Da voi veniva adesso. (Castellano) Sì! Dunque siam d'accordo. Andiam. (Irene) Come v'aggrada. (Castellano) Vieni. (Irene) Non saria meglio di risparmiare la strada? (Castellano) Perché? (Irene) La cosa preme. (Castellano) Per questo io mi son mosso. (Irene) Quà vi dirò che voglio. (Castellano) Io qui ascoltar non posso. (Irene) D'un agnel poi si tratta. (Castellano) Si tratti anche d'un toro.» (I/4).

²⁷ «Ma egli ha quella maledetta fissazione di voler prima interrogare la fanciulla nel suo gabinetto secreto. E perché non ci sono più Principesse da esaminare, si è risolto di bandire, che ogni qualità di donzelle si possa produrre, e di qualunque condizione, per essere in quel suo maledetto gabinetto da lui interrogata, con impegno di prendere quella, che ritrova a suo modo» (I/2).

²⁸ Petronio nennt das Stück „un pamphlet antiilluministico, fantasioso e immaginifico“ (*Opere*, S. 683); Luciani erkennt darin „assez fidèlement condensés, les principes de la philosophie de Hobbes“ (II/408); Jonard spricht von einem „brûlot lancé

fanatische „filosofi“ die individual- und sozialpsychologischen Thesen des französischen Materialismus, die seit Hobbes und seit La Rochefoucauld's „amour propre“-Theorie die Schriften von Helvétius, Vauvenargues, Rousseau und Voltaire, der „perniziosi Signori Elvezio, Russò e Voltere“ (Gozzi's Vorwort), geprägt haben²⁹. Aber da die Kinder gegen das ‚gesunde‘ Naturempfinden plädieren, werden sie schließlich durch die Zwänge der Natur und der Instinkte von diesen Lehren wieder geheilt. Trotz aller antiaufklärerischer Bemühung hat Gozzi auch dieses Stück wiederum nicht konsequent genug aufgebaut, um stets den richtigen Gegner zu treffen. So unterläuft es ihm in dieser „fiaba filosofica“, den melancholischen Monarchen Tartaglia, der beileibe kein „filosofo“ ist, in ein Handlungs- und Denkschema zu pressen, das deutliche Analogien zu dem der verabscheuten Aufklärer Renzo und Barbarina aufweist. In beiden Lagern erweisen sich die bewußt oder unbewußt ‚fortschrittlich‘ argumentierenden Kinder (Renzo, Barbarina wie auch Tartaglia) den Eltern gegenüber als undankbar, weil sie – entsprechend materialistischer Psychologie – die Geburtsschmerzen der Mütter und die erzieherischen Mühen der Mütter und Väter nicht als elterliche Leistungen anerkennen, sondern als Instinkthandlung und persönlichen Lustgewinn bewerten und damit materialistisches Ideengut vertreten. Sowohl die gütige Stiefmutter Renzos und Barbarinas, Smeraldina, als auch König Tartaglias bössartige alte Mutter Tartagliona bekommen solche Vorhaltungen zu hören. Barbarina erklärt: «Non v'è dubbio in voi stessa sentiste del piacere di far l'azione, e perciò la faceste» (I/4); und Tartaglia schließt sich der Argumentation an: «Chi non può partorir, muore nel parto; dovevate lasciar di partorirmi» (II/4). Entsprechend gilt Tartaglia als „ingrato“ und „figlio disumanato“, wie Renzo und Barbarina als „due ingrati“ gelten, deren „tanta indifferenza e ingratitudine“ Entsetzen hervorruft. So ist auch hier der Dramatiker Gozzi dem antiaufklärerischen Pamphletisten Gozzi aufgesessen, indem er, entgegen allen Notwendigkeiten psychologischer und charakterologischer Differenzierung im Drama, die Erscheinungen eines von ihm abgelehnten materialistischen Denkens ohne Sinn und Konsequenz auf passende und unpassende Personen oder Situationen des Dramas verteilt hat.

Eine programmatische Festlegung der *Fiabe* wäre aus diesen Gründen überaus fragwürdig; denn die dafür notwendige Geschlossenheit des Systems gab es bei Gozzi nicht. Und es ist nur die halbe Wahrheit zu sagen, die *Fiabe* fügten sich „également dans le programme idéologique du conservateur Carlo Gozzi“³⁰ und „le caractère conservateur du théâtre fiabesque n'est plus à démontrer“³¹. Fixierungen dieser Art sind der vielschichtigen Persönlichkeit Gozzi's nicht angemessen. Der Theoretiker des venezianischen Konservatismus war auch ein erfolgshungriger, demagogischer Machtmensch, dem viele Mittel, selbst die der von ihm bekämpften Aufklärer, recht waren. Zwar beklagte er den ideologischen Charakter des zeitgenössischen Konkurrenztheaters und verklagte die „mascherati Catoni“ (*Ragionamento*, S. 12), die mit geheimen Machenschaften das Volk stets lenken und leiten wollten. Aber Gozzi selbst ging es um nichts anderes. Und mit dem Schein-Liberalismus eines dem „popolo“ vorbehaltenen Lustangebots, das er als „diritto di godere di ciò che gli piace, di ridere a ciò che lo sollecita“ (ebd.) bemäntelte,

dans le camp des philosophes éclairés“ («Les structures idéologiques de *l'Augellino belverde* de C. Gozzi», S. 1).

²⁹ Jonard hat in dem genannten Aufsatz diesen Filiationen sehr detailliert nachgeprüft und somit die Ergebnisse von Rho, Feldmann, Luciani ergänzt und modifiziert.

³⁰ Luciani, op. cit., II, S. 483.

³¹ Jonard, art. cit., S. 1.

maskierte und betätigte sich in Gozzi selbst ein Demagoge, der die Automatik des Märchens und eines fabulösen Rechtssystems sowie die leicht aufzurührenden Instinkte der Menschen zur antiaufklärerischen Propaganda mißbrauchte. Nicht umsonst werden in den *Fiabe* die Menschen stets in die Extreme ihrer elementarsten Bedürfnisse und Empfindungen getrieben. Jennaro muß zwischen seinem Leben und dem des geliebten Bruders wählen; Millo muß sich, um den Bruder zum Leben zu erwecken, für den Tod der geliebten Armilla entscheiden; Armilla ihrerseits bleibt nur die Wahl zwischen ihrem Leben und unglücklicher Ehe einerseits und ihrem Tod, aber damit dem Leben des Geliebten andererseits. In einer kritischen Anmerkung zu Gozzis *La punizione nel precipizio* hat auch Goethe in der *Italienischen Reise* auf abnormen Gefühlsdruck dieses Theaters hingewiesen und den Protest des Publikums dagegen vermerkt³². Deutlich entlarvt sich das System in *l'Augellin belverde*, worin Gozzi darstellen wollte, wie die aufklärerischen Schwarmgeister Renzo und Barbarina am Schluß die Lehren der Natur akzeptieren und ihrer Philosophie entsagen. Das perfide demagogische Rezept aber lautet anders. Renzo und Barbarina geben auf, weil sie einer fürchterlichen Gehirnwäsche mit ‚natürlichen‘ Mitteln unterzogen worden sind. Wenn Renzo und Barbarina in der körperlichen Not wieder ‚menschlich‘ und ‚natürlich‘ werden, so heißt das auch, daß die Menschen nicht auf dumme Ideen kommen, wenn sie in rechter Bedürftigkeit leben:

- (Renzo) «Nelle ricchezze ancora
 filosofi saremo. Questo freddo,
 questa fame ch'io sento, fan ch'io pensi,
 fanno ch'io spero che saprem difenderci
 de' pensier sciocchi, e che robusti sempre
 saremo nella virtude anche in ricchezza
 colla guida alla man de' nostri dotti» (II/8). (...)
- (Barbarina) «Ah, Renzo, io temo assai ch'ogni filosofo
 sia mosso a ragionar da fame e freddo,
 dagl'incentivi di natura usati.» (II/8)

Denkende Menschen, sog. „filosofi“, die auch sogleich als „impostori“ deklassiert werden, verlieren ihrerseits die „pensier sciocchi“, wenn man sie der Mittel und Möglichkeiten für ein menschenwürdiges Leben beraubt (freddo, fame). Daß das Volk vorwiegend aus „genti stolte“ und „cervelli dei deboli seguaci“ besteht, hat Gozzi auch in anderer Hinsicht in seinen Schriften zum kulturellen, geistigen und politisch-gesellschaftlichen Zeitgeschehen gesagt³³. Für Gozzis persönliches Verhältnis zum Volk galt folglich das, was Barbarina über die Machenschaften der „filosofi“ dem Bruder erklärte:

«Bella cosa è il regnar sopra i cervelli
 dei deboli seguaci, e co' sistemi
 farsi monarchi delle genti stolte
 che adoran gl'impostori» (II/8).

Nicht nur Renzo und Barbarina, auch Gozzis Zuschauer sollen dem geistigen Druck unterliegen, den ein ‚natürliches‘ Denken auf die Menschen ausübt. Ihre theoretische

³² Es handelt sich um eine Szene, in der der Tyrann dem Sohn den Degen für den Mord an dessen Ehefrau reicht. Goethe berichtet, ein Schauspieler habe intervenieren müssen, um das gegen soviel falsche Theatralik aufgebrachte Publikum zu beruhigen.

³³ Zum Publikumsbegriff vgl. vom Vf., „La buona commedia“. Goldonis Reformpoetik als Ausdruck von Geschichtlichkeit“, *RF* 98/1–2, 1986, S. 102 f.

Geschlossenheit und Überzeugungskraft jedoch verliert die demagogische Lehre, sobald dahinter ein von der geschichtlichen Dynamik und Eindruckskraft zutiefst verunsicherter Gozzi auftaucht. Die Unsicherheit der politisch-gesellschaftlichen Konzeption, der konformistische Umgang mit der Moral, die unklaren Verhältnisse der dramatischen Personenverteilung, schließlich der Rückgriff auf die demagogische Praxis der angefeindeten Progressiven, kurzum, solches fatales Auseinanderklaffen von theoretischer Vorgabe und literarischer Praxis trägt nicht dazu bei, in der von Gozzi propagierten Theaterreform ein überzeugendes System sichtbar werden zu lassen. Was Gozzi unter ‚Reform‘ verstanden hat, ist ein in sich widersprüchliches Gemisch von konservativen Wertvorstellungen, antiaufklärerischer Polemik, ideologischer Unsicherheit sowie demagogischem Umgang mit der Literatur und dem Publikum. Ein Wirklichkeitsbegriff, der dem geistigen Gepräge der Zeit angemessen gewesen wäre, läßt sich im Umgang mit diesem Werk nur dann bilden, wenn auch die inneren, dem geschichtlichen Umfeld entstammenden Inkohärenzen in die Betrachtung mit einbezogen werden.

Eine derartige Verwicklung der *Fiabe* in die Widersprüche ihrer Zeit paßt natürlich kaum in jenes später von der Literaturgeschichte gefertigte Bild vom „geniale preromantico“ (Dazzi), der sein erfolgreiches Märchentheater voll reiner Theatralität geschrieben habe, um den eifernden Aufklärern zu beweisen, wie unpolitisch das venezianische Publikum tatsächlich war und wie wenig interessiert an einer Literatur, die nicht die naive Freude an der Phantasie förderte, sondern ideologische Gehirnwäsche betrieb. Noch in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts hat ein ansonsten durchaus objektiv urteilender Forscher wie Giuseppe Petronio in Carlo Gozzi den bedeutenden Repräsentanten einer settecentesken Theatralität in Italien und den einzigen Dramatiker gesehen, der einer neumodischen ‚literarischen‘ Komödie Goldonis „contrappone tutte le possibili forme di teatro ‚popolare‘, (...) fondato (...) su una comicità ‚pura‘, meramente teatrale, staccata da ogni rapporto con la vita reale“ (op. cit., S. 1031). Die immer von neuem vertretene These von Gozzis „reiner“, ohne Verwicklung in die „vita reale“ sich darbietende Theatralität ist auch bei dauerhafter Wiederholung in dieser Form nicht haltbar³⁴. Ein realistischer Dramatiker war Gozzi gewiß nicht. Aber deshalb Gozzi und Goldoni einer Antinomie von „astrattismo contro realismo, arte-evasione contro arte-specchio del reale“ unterwerfen zu wollen³⁵, ist nicht zu vertreten. Und von einer „absence de référence à l’histoire“ zu sprechen, trifft den Sachverhalt ebensowenig. Gozzi hat feste Vorstellungen gehabt und diese auch öffentlich vertreten. Er war aber gleichermaßen geschichtlichen Einflüssen ausgesetzt, die seine ideologischen Verfestigungen aufgeweicht haben und die in den *Fiabe* als innere Brüche und Widersprüche aufgetaucht sind. Diese Brüche haben historischen Wert, sie gestatten Einblick in den ‚Kern historischer Wahrheit‘, der sich nie in der Fixierung, sondern immer nur in der oszillierenden Dynamik der Unterschiede, Einflüsse, Meinungen zu erkennen gibt. Um es in abgewandelter Form mit den Worten des Gozzi-Biographen Luciani zu sagen: in den *Fiabe*

³⁴ Zuletzt bei N. Jonard (»Le merveilleux féérique dans le théâtre fiabesque de Gozzi«, *Forum Italicum* 15/2–3, 1981, S. 171–195), der in den *Fiabe* lediglich die Masken als Stellvertreter des Wirklichen findet, „mais un réel sans référence historique véritable“ (S. 181). »Ainsi s’explique son manque de réalisme, son indétermination spatio-temporelle, son absence de référence à l’histoire“ (S. 189).

³⁵ Giuseppe Petronio, *Storia della critica: Goldoni*, Palermo 1958, 1564, S. 17.

spricht Gozzi die Sprache seiner Zeit³⁶; Luciani hätte aber hinzufügen sollen, daß diese Sprache seiner Zeit eine keineswegs eindeutige gewesen ist.

³⁶ «A son corps défendant, Gozzi ne peut échapper totalement à l'influence de ce siècle tant critiqué par lui: au moment de faire son procès, il en utilise le langage» (op. cit., II, S. 418).