

WOLFGANG THEILE

## Carlo Goldonis Kriegskomödie *La guerra* in der Epoche der Aufklärung

Es dürfte auf den ersten Blick nicht ganz einleuchten, daß ein Komödiendichter wie Carlo Goldoni mit dem in der Vorlesungsreihe abgehandelten Globalthema in Verbindung gebracht wird. Allzu häufig ist der lebensfrohe Venezianer als harmlos-heiterer Rokokopoet eingestuft und dementsprechend beurteilt worden. Wüßte man nicht, daß Goldoni nicht nur in der Epoche der europäischen Aufklärung gelebt, sondern auch in geistigem Kontakt zu ihr gestanden hat, er erschiene immer noch als Erneuerer und damit Fortsetzer des gestisch-mimisch-akrobatischen italienischen Stegreiftheaters, der *Commedia dell' arte*, als Repräsentant eines „teatro puro“, von dem sich die moderne russische, deutsche und italienische Regie, von Stanislavskij über Max Reinhardt bis Giorgio Strehler, hat inspirieren lassen.

Die Kriegsthematik in Kunst und Literatur bietet ein aufschlußreiches Beispiel für das sehr differenzierte und empfindliche Verhältnis von Dichtung und gelebter geistiger oder politischer Wirklichkeit. Bei Carlo Goldoni, einem der großen Vielschreiber der Weltliteratur (er hat 225 Bühnenwerke von ganz unterschiedlichem Genre verfaßt), tritt die in der Geschichte der Literatur häufig zu beobachtende Diskrepanz zwischen Dichtung und geschichtlicher Realität besonders deutlich zutage. Denn einerseits hat Goldoni tatsächlich einige Stücke geschrieben, deren Thematik auf einen engagierten politischen Dichter schließen läßt. Dazu gehören zweifellos die beiden Militärkomödien *L'amante militare* (1751) und *La guerra* (zuerst aufgeführt im Karneval 1760). Andererseits vermittelt die Literaturgeschichtsschreibung ein ganz anderes Bild von ihm. Aufgrund seines gesamten Komödienschaffens gilt Goldoni als der Prototyp des gezierten, verspielten, unpolitischen und lebenslustigen Betrachters des „piccolo mondo veneziano“.

Vornehmlich die italienische Literaturkritik kannte seit dem vorigen Jahrhundert den „papà Goldoni“, wie man ihn liebevoll und verniedlichend nannte. Ein kleines, energisches, molliges Kerlchen, wie man ihn noch heute als Standbild auf dem Campo San Bartolomeo, in unmittelbarer Nachbarschaft des Rialto, in Venedig betrachten kann. In dieser Art Kritik überwiegt das Anekdotische, die vielen lustigen, komödienreifen Begebenheiten, wie sie Goldoni in seinen in französischer Sprache abgefaßten *Mémoires* mit Begeisterung erzählt hat. Dieser gemütliche Goldoni galt — und gilt zuweilen auch noch in der modernen Kritik — als Lokalpoet Venedigs, als freundlicher Schilderer der venezianischen Kanäle, der malerischen Winkel, des wimmelnden Lebens und Treibens in Venedig, der „campielli“, der „gondolieri“, die immer wieder seine besten Komödien beleben. Und selbst mit Blick auf die genannten Militärkomödien scheinen jene Kritiker, die Goldoni verniedlichen, nicht ganz unrecht zu haben. Denn das Schreckerregende des Krieges steht in diesen Komödien einer Leichtfertigkeit der Atmosphäre und einer geradezu spielerischen Darbietungsstruktur gegenüber, die dieses Bild bestätigen. Es kommt hinzu, daß Goldoni selbst jegliches gesteigerte Interesse an Krieg und politischer Wirklichkeit weit von sich wies. Er verstand sich in erster Linie als Reformator der italienischen Bühne, der es in einem lebenslangen Theaterkrieg unternommen hatte, das italienische Stegreifspiel, die *Commedia dell' arte*, zu ersetzen durch eine neue, realistischere Komödienform. Auch besaß er kein engagiertes Verhältnis zum dramatischen Stoff, dessen Auswahl schon der erste Fingerzeig auf ein brennendes Anliegen des Autors sein könnte. Sein Verhältnis zur Stoffwahl ist demgegenüber eher oberflächlicher Natur, wie aus dem Vorwort von *L' amante militare* hervorgeht:

Wer den Beruf des Komödiendichters ausübt, muß von allem etwas verstehen. Künste, Wissenschaften, Berufsarten, Gebräuche, Gesetze, Nationen: alles kann Komödienstoff werden. ... In meinen Komödien gehe ich keiner Gelegenheit aus dem Wege, über alles zu reden, in einer Art und Weise, als säße ich in einem Café oder bei einer Unterhaltung. ... Begebenheiten gibt es ständig, Komödienereignisse entstehen sehr oft. Wer etwas ausübt, wer beobachtet und wer kein Klotz ist, findet Stoffe in Hülle und Fülle.<sup>1</sup>

1 *Tutte le opere di Carlo Goldoni, a cura di Giuseppe Ortolani* (Milano, 1935 ff.), Bd. 4, S. 75.

Und schließlich war Goldoni auch gar nicht gewillt, sein Dichtertum mit vergrübelter Kriegsproblematik zu belasten. Zwar habe er, wie er berichtet, als venezianischer Konsulatssekretär seit 1733 in Mailand, Parma, Rimini viele Kriegsszenen miterlebt; aber man erwarte doch bitte nicht von ihm „un romanzo“, d. h. eine authentische Berichterstattung. Er sei in erster Linie Dichter, „amico delle Muse“, mit einem ganz spezifischen Aufgabenbereich: dem Poetischen. Und von einem jener inneritalienischen Kriege, die er mitansehen mußte, schildert er nicht etwa die Kriegsvorgänge, sondern bezeichnenderweise, und wieder recht leichtfertig und obenhin, den Waffenstillstand als ein „Schlaraffenland“, mit Tänzen, Spielen, Schwelgereien, lärmender Fröhlichkeit. „Eine kleine Vorstellung dieses reizenden Schauspiels habe ich in der Komödie mit dem Titel *La guerra* gegeben.“<sup>2</sup> Solch spielerischer Umgang mit dem Phänomen des Krieges paßt eher zu der Clichévorstellung des „festlichen Komödiendichters“, wie ihn Momigliano genannt hat, der am Leben „wie an einem ehrbaren Amusement“ teilgenommen habe.<sup>3</sup>

Tatsächlich läßt sich dieser Eindruck einer geradezu verharmlosenden Spielstruktur auch an bestimmten Elementen der Komödie selbst gewinnen. Hören wir Goethe in seinem Prolog für die Weimarer Aufführung von *La guerra* (15. 10. 1793):

Dagegen bleibt ihr auch verschont von allen  
Unangenehmen Bildern, wie das Schwert  
Die Menschen, wie das Feuer Städte wegzehrt,  
Und wie im wildetregten Staubgetümmel  
Die halbgereifte Saat zertreten sinkt.  
Ihr hört vielmehr, wie in dem Felde selbst,  
Wo die Gefahr von allen Seiten droht,  
Der Leichtsinn herrscht und mit bequemer Hand  
Den kühnen Mann dem Ruhm entgegen führt;  
Ihr werdet sehen, daß die Liebe sich

2 „Non credo si dia spettacolo al mondo più bello, più vivo, più dilettevole di un armistizio. Il campo pareva una cuccagna. Danze, giochi, gozzoviglie, tripudi. ... Io ho dato una picciola idea di questo ameno spettacolo nella Commedia intitolata *La Guerra*.“ (Goldoni, I, 700, aus den „Prefazioni“ Goldonis zu den 17 Bänden der Pasquali-Ausgabe, Venedig 1761—1778).

3 A. Momigliano, *Saggi goldoniani* (Venedig/Rom, 1959), S. 237.

So gut ins Zelt als in die Häuser schleicht,  
 Und wie am Flötenton sich an der rauhen,  
 Eintönigen Musik des Kriegsgetümmels freut;  
 Und daß der Eigennutz, der viel verderbt,  
 Auch dort nur sich und seinen Vorteil denkt.<sup>4</sup>

Soweit Goethe. Verschonung, Leichtsinn, Liebe, Flötenton, das scheint das Gegenteil von aufklärerischem Geist und politischem Impuls zu sein. Und als hätte Goldoni eine symbolische Geste vollbringen wollen, läßt er seine Komödie mit einer ganz konkreten Spielsituation beginnen, nämlich mit der großartig geschilderten Atmosphäre im Kasino des Marketenders, wo hitzig Karten gespielt, gezecht, gescherzt, mit dem Feuer der Liebe gespielt wird. Das Spiel auf verschiedenen Ebenen — Kartenspiel, Liebesspiel, kaufmännisches Gewinnspiel, Kriegsspiel — ist es, dem von vornherein die Einheit des Atmosphärischen in *La guerra* zu danken ist. Diese Spielformen vollziehen sich ganz analog im Ritus und Rhythmus von Einsatz, Risiko, Angriff, Unterwerfung, Sieg oder Verlust. Immer geht es lustig zu, und nichts wird allzu tragisch genommen. Das bestätigt auch der ausgesprochene Intervallcharakter dieser Komödie. Denn das eigentliche Kriegsgeschehen bleibt weitgehend außerhalb der Szene und gelangt höchstens als diese oder jene Meldung von einem Sturmangriff, einem Breschenschlag, Waffenstillstand, von erneutem Ausbruch der Feindseligkeiten in diese Ausnahmewelt. Den Soldaten geht es darum, wie es Don Cirillo, der einbeinige Draufgänger, formuliert, „die Zeit nur für heitere, für angenehme Dinge [zu] nutzen“ (I/3). Und Don Ferdinando, auch Offizier, bestätigt: „In diesem Raum fühle ich mich so ruhig, als wenn vom Krieg keine Rede wäre“ (I/1). Ein räumliches und zeitliches Intervall also, in dem, wie es Goethe richtig geschildert hat, das Entsetzen des Krieges verdeckt bleibt und Angst und Verzweiflung nur unterschwellig wirken können. Die Situation gibt sich wie eine konkrete Distanznahme von der Gefährlichkeit der Lebensrealität, um in der Sicherheit des Unverbindlichen den Ernst des Lebens nur zu spielen und wegzuspielen.<sup>5</sup>

Um den geschichtlichen Sinn dieser besonderen Darstellungsweise der Kriegsthematik zu begreifen und ein zeitgenössisches Wirklichkeitsbe-

4 *Gedenkausgabe*, Bd. 3 (Zürich/Stuttgart, <sup>3</sup>1966), S. 662.

5 Goldoni, Bd. 7, S. 563: Akt I, Szene 1.

wußtsein davon abzuleiten, hat ein bedeutender Vertreter der italienischen Goldoni-Kritik, Eugenio Levi, in seiner Interpretation von *La guerra* solche Heiterkeit des Spiels und diese Spielstruktur auf eine angeblich rokokohafte Verspieltheit der ganzen Epoche bezogen.<sup>6</sup> In einer Periode des blühenden venezianischen Karnevals, so Levi, in einer Atmosphäre immerwährender Vergnüglichkeit und der Einrichtung des öffentlichen Lottospiels könne es nicht verwundern, daß Goldoni auch die Kriegsthematik mit Formen und Motiven des Spiels verknüpft habe. Er habe schließlich in einer Zeit gelebt, „die den Krieg dermaßen dem Spiel angeglichen, auf das Spiel reduziert hatte, daß auf den Krieg die guten Regeln des Anstandsbuches anwendbar waren“ (112).

Ich meine, ein plausibles Wirklichkeitsverständnis einer Epoche, die in zahlreichen Bereichen des Geistes und der Tat die Aufklärung betrieben hat, läßt sich aus einer solchen schlichten Analogisierung nicht gewinnen. Vor allem dann nicht, wenn man die geschichtliche Situation Venedigs, die den Hintergrund bildet, in die Betrachtung mit einbezieht. Die Komödie weckt nämlich die Erinnerung an den österreichischen Feldzug von 1744. Es waren dies besonders schwere Jahre für die Republik Venedig, die in dem Konflikt Österreichs mit italienischen Städten und Landesteilen eine prekäre, kostspielige und letzten Endes vergebliche sogenannte „bewaffnete Neutralität“ bewahren mußte, um die durchziehenden Truppen daran zu hindern, das Land — den Veneto — zu verwüsten. Venedig geriet über diesen gewaltigen Geldauslagen ins Hintertreffen gegenüber konkurrierenden Handelsplätzen des Mittelmeerraumes. Sein politischer, kommerzieller und gesellschaftlicher Niedergang wurde auch im Innern immer spürbarer. Es steht zu vermuten, daß auch Goldoni von dieser Kriegspsychose in seiner Heimat nicht unbetroffen blieb.

Vor diesem Hintergrund erhalten plötzlich bestimmte Einzelheiten des Inhalts von *La guerra* einiges Gewicht. Es handelt sich dabei um Ansätze zu aufklärerisch pazifistischen und antimilitaristischen Ideen. Das Stück enthält nämlich Szenen, in denen Soldaten mit Begeisterung die armen Bauern berauben (II / 1-2). Es gibt die Kriegsgewinnler Polidoro und Orsolina, die sich zynisch bereichern und lediglich die winterliche Waffenruhe fürchten (I / 5; III / 7). Die jungen Offiziere überlassen das Denken

6 E. Levi, *Il comico di carattere di Teofrasto a Pirandello* (Turin, 1959), S. 104—125; 125—128; 128—140.

mit Vorliebe den höheren Chargen und verbringen die Langeweile des Feldlagers in Schwelgerei und Prahlerei. Schließlich gibt es die bizarre Gestalt des Artillerieleutnants Don Cirillo, Verkörperung des gedankenlosen „carpe diem“ dieser Berufssoldaten, der die Komödie auf seinem Holzbein durchheilt, „cantando e saltando“. Derartige Züge aufklärerisch anmutender Kritik an Zuständen und Verhaltensweisen gibt es verschiedentlich in Goldonis Komödien, beispielsweise im *Feudatario* (*Der Lehnsherr*), worin ein perfider Adliger den Volkszorn zu spüren bekommt. Zweifellos gewinnt der Aspekt des Aufklärerischen auch dadurch an Kontur, daß Goldonis Beziehungen zu einer Reihe bedeutender norditalienischer „illuministi“ bekannt sind, zu Pietro Verri, Pietro Secchi, zu Cesarotti und Gasparato Gozzi, die sich in Mailand zur fortschrittlichen „Accademia dei Pugni“ zusammengeschlossen hatten und später in großer Zahl im vorrevolutionären Frankreich wieder auftauchten. Nur hat sich Goldoni selbst nie öffentlich als Sympathisant der gefährlichen Aufklärer zu erkennen gegeben, und überdies war er Höfling genug, um auch die guten Seiten des aristokratischen Lebens, von dem er nicht nur materiell profitierte, ins beste Licht zu rücken. Daß jedoch auf diesem Wege Gedankengut, Vorstellungsinhalte und Verhaltensmuster der europäischen Aufklärung Einfluß auf Goldoni gewinnen konnten, dürfte in der heutigen Forschung kaum noch ein Problem sein. Problematisch hingegen und für den Literaturwissenschaftler natürlich auch interessant ist die Art und Weise, in der solche aufklärerische Substanz in seinen Komödien zum dramatischen Ausdruck gelangt.

Ich möchte an dieser Stelle in einem ersten Schritt die bisherigen Positionen und Ergebnisse zusammenfassen. Folgt man der neueren Forschung und ihrer Diskussion der verschiedenen Gesichtspunkte des Inhalts und seiner Darbietungsform, so gäbe es in Goldonis Theater ein Mißverhältnis zwischen zwei künstlerischen Verhaltensweisen. Auf der einen Seite stände das aufklärerisch-gesellschaftskritische Interesse des Dramatikers, der den Adel, das bürgerliche Leben, den venezianischen „mercante“, den Kaufmann, gegeneinander ausspielt und der in *La guerra* die Heillosigkeit des Krieges zum Anlaß genommen hätte, um daran eine melioristische Weltsicht zu entwickeln. Auf der anderen stände die angeblich rokokohafte Leichtigkeit und Leichtfertigkeit, die die dramatische Atmosphäre, die Handlungsführung, kurz, die künstlerische Gestaltung betreffen. *Unternimmt man nun demgegenüber den Ver-*

such, diese scheinbar sich gegenseitig widersprechenden Komponenten in einem Zusammenhang zu sehen, so wird deutlich, daß der Krieg in *La guerra* eigentlich gar nicht das zentrale Thema ist, sondern daß er von Goldoni dazu benutzt wird, ein dramatisch verwicklichtes Gedankenmodell zu provozieren, dessen Grundmuster humanistisch und aufklärerisch ist.

Ich will diesen Gedanken auf die dramatische Anordnung der Personen stützen. Geht man von solcher Strukturfolge — der Personenverteilung — aus und nicht mehr lediglich von den inhaltlichen Gegebenheiten, so zeigt sich, daß der scheinbare Widerspruch zwischen ernstem Engagement und spielerischer Darbietung, zwischen Verzweiflung und Leichtfertigkeit schon von Goldoni selbst in *La guerra* thematisiert worden ist. Und zwar geschieht dies mittels der Gestalt der jungen Florida, die den Krieg haßt und die mit allen ihr verfügbaren Mitteln dagegen kämpft, weil der Krieg die Menschen trennt, in ihrem konkreten Fall den Vater und den Geliebten. Für Florida stellt sich die Situation, in der sie steht, geradezu tragisch dar. Sie sieht sich in einer Konstellation gefangen, wie man sie aus Tragödien kennt: Florida, die Tochter des Kommandanten einer heiß und verlustreich umkämpften Festung, liebt Faustino, der zur gegnerischen Armee gehört. Der Krieg produziert zerrissene Herzen, wie in Corneilles *Horace*, wo der tödliche Kampf der Horatier gegen die Curiatier gleich mehrere Ehen und Liebschaften zerstört. Aus dieser verzweifelten, unbegreiflichen Lage heraus gerät die ganze Komödie durch Florida zu einem Verstehensproblem.<sup>7</sup> Am Beispiel des Krieges durchlebt Florida die Unvereinbarkeit der menschlichen Dinge. Denn sie kann nicht begreifen, daß die anderen Personen so leicht mit dieser Lage fertig werden. Mehr als alle anderen gerät Florida in einen Strudel von Widersprüchen, die der Krieg hervorruft. Die widersinnige Realität des

7 „Donna Florida sola: . . . Fra il turbamento de' miei pensieri, non so s'io meglio desideri o un' incerta speranza, o un disinganno penoso. Sono due stati per me infelici, né saprei sceglierne alcuno senza tremare. Ciò che potrebbe rendermi consolata, sarebbe il lieto suono di pace, l'assenso del padre, la docilità dello sposo; ma oh dio! sono immagini troppo incerte, sono lusinghe troppo lontane, ed il mio cuore è sì afflitto, che pria di giungere alla certezza del mio destino, abbandonarmi pavento alla più fiera, alla più dolorosa disperazione. (siede confusa).“ (Goldoni, Bd. 7, S. 600: Akt III, Szene 1).

Krieges mißt sie an der idealischen Vorstellung von einem ehrenhaften, heroischen Krieg; sie sagt:

Ich habe geglaubt, das Verlangen nach Ruhm machte Euch fröhlich und begierig, unter dem Befehl eines Generals, der Euren Mut sieht und beurteilt, den Triumph zu erstreiten. Ich glaubte, Ihr ginget mit heroischer Gelassenheit einem glorreichen Sieg entgegen oder aber einem ruhmvollen Tod. (I / 2)

Stattdessen muß Florida sich Zynismus und Gleichgültigkeit anhören und muß wahrnehmen, daß die Helden augenscheinlich ganz mechanisch, marionettenhaft reagieren und nur von Instinkten, Egoismus und Eitelkeit getrieben sind. Sie muß zur Kenntnis nehmen, daß die Freundin Aspasia, die schon viele Liebhaber durch den Krieg verloren hat, Soldatenleben und Soldatentod als bloßes Spiel betrachtet, als „gioco della fortuna“ (I / 8). Sie muß erleben, wie aus dem Krieg Profit gezogen und wie die Werteskala von merkantilem Denken diktiert wird, so daß der zynische Gewinnler Polidoro die Kriegssituation ironisch als abgefeimten Handel charakterisieren kann:

Nun denn, nennt mir denjenigen in der Welt, der nicht, vor allem andern, den eigenen Vorteil wünschte? (I / 5)

Ganz besonders aber irritiert Florida die Tatsache, daß in der drohenden Situation des Krieges die Soldaten, Offiziere, die Freundin Aspasia die Fähigkeit besitzen, für sich tragbare Lösungen im Momentanen zu finden, im Wein, im Spiel, in der Liebe, der Koketterie, in der freundschaftlichen Begegnung. Ihr Liebhaber Faustino gibt zu, daß er das Kriegswesen liebt und zugleich darunter leidet. Die Kommandanten umarmen sich freundschaftlich und voller Achtung und treten zugleich in einen kalten Waffenstillstandshandel ein, der dann scheitert. Floridas Mitmenschen sind tatsächlich in der Lage, Krieg, Spiel, Liebe und Duell auf die gleiche Ebene zu stellen, den Krieg leichthin als ein Spiel anzugehen, dafür aber im Spiel sich um eine Karte zu erhitzen, als ginge es um das Leben. Florida hingegen kann sich nicht mit solcher Beweglichkeit behelfen. Sie sieht an den Mitmenschen diese erstaunliche Wandelbarkeit, diese gleichsam spielerische Vereinbarkeit des Unvereinbaren, aber sie begreift sie nicht.<sup>8</sup> Spiel und „divertimento“ sind ihr, wie sie sagt, unter

8 Goldoni, Bd. 7, S. 565: Akt I, Szene 1.

der Drohung des Krieges zuwider. Sie ist, als Gegenpol zu den anderen, nicht in der Lage, die Szenenanforderungen dieses „gioco della fortuna“ so zu nehmen, wie sie sich bieten. Damit hat der Dichter Florida eine feste geistige Position in seinem Gedankenmodell zugewiesen. Denn Florida sieht den Krieg und seine Umstände als aporetische Situation an, als eine Situation, für die es keine rationale Lösung gibt. Deshalb muß Florida immer wieder klagend und anklagend bekennen: „non vi capisco“ (II/7), „ich verstehe euch und das alles einfach nicht“ (I/1, I/8). Für Florida wird deshalb alles zur unlösbaren Verstehensfrage, weil sie die von ihr gesuchte ideale Einstimmigkeit und Einseitigkeit weder im menschlichen Dasein noch im Komödienpiel erwarten kann. Denn auch die Gattung „Komödie“ beruht auf einer charakteristischen Mischung von Spiel, Ernst, Unverbindlichkeit und Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Um es auf eine poetologische Formel zu bringen: so wie Florida mit ihrer Neigung zur Absolutheit und tragisch verwickelten Unlösbarkeit den Spiel- und Komödiencharakter von *La guerra* ständig zu hintertreiben sucht, ist sie für Goldoni die personifizierte Anti-Komödie.

Hier scheint mir der Punkt zu sein, an dem Kriegsthematik und ihre angeblich rokokohaft-verspielte Dramatisierung aus einer einzigen Perspektive betrachtet werden müssen. Goldoni geht es eben nicht nur um die unbedachte Verknüpfung des Furchtbaren mit dem Leichtfertigen. Sondern aus dieser Verknüpfung, die in der Personenstruktur von *La guerra* angelegt ist, geht ein spezifischer Wirklichkeitsbegriff hervor. Die ersten Erklärungen dazu gibt der Soldat und Liebhaber Faustino; er sagt zu Florida:

Wäre ich mehr Philosoph als Soldat, so könnte ich Euch Rechenschaft darüber ablegen, auf welche Weise in ein und demselben Herzen aus zwei entgegengesetzten Gründen eine Freude auf eine andere folgen kann. Da aber wenigstens einige Grundsätze der „naturale filosofia“ allen Menschen gleichermaßen gegeben sind, nehme ich mir die Freiheit, Euch zu sagen, daß Vergnügen und Mißvergnügen von uns begriffen werden je nach Seelenlage, die einmal vom Affekt, ein andermal von der Pflicht und dann wieder von der Notwendigkeit hervorgerufen wird. (II/7)

Mit ganz einfachen Worten bespricht hier Faustino einen Sachverhalt von philosophischer Tragweite. Die von ihm angedeuteten „principii di naturale filosofia“ erklären das Menschliche und die menschliche Wirklichkeit aus dem Menschen heraus, aus, wie er sagt, „Seelenlage“, „Affekt“ oder

„Pflicht“, wodurch dem Menschen eine seelische und geistige Wandelbarkeit von enormer Spannweite zugebilligt wird. Florida hingegen verlangt nach festen Vorgegebenheiten, nach „certezza“ (III / 1) und „tranquillità“ (II / 6). Sie verkörpert die Absolutheit, die Unwandelbarkeit und Unvereinbarkeit der Dinge. Die gesamte Handlungsstruktur von *La guerra* gibt sich in diesem Sinne zu verstehen. Der zuweilen unbegreiflich erscheinende Wankelmut der Gestalten, ihre spielerische Hingabe an das Momentane, ihr inneres Ungesichertsein und der Wunsch, das unvereinbar Erscheinende zu vereinbaren, alles das sind in der Komödie natürliche Reaktionen, mit denen sich die Menschen in der zerrüttenden Situation des Krieges mühsam im Gleichgewicht zu halten vermögen. Die Unbegreiflichkeit der menschlichen Dinge muß in ständiger Bemühung von den Menschen selbst überwunden werden im anpassungsbereiten, spielerisch experimentierenden Umgang mit der Wirklichkeit. Es gibt in Goldonis Gesamtwerk eine Reihe weiterer Beispiele — den *Diener zweier Herren*, die *Rusteghi*, die *Locandiera*, die *Smania per la villeggiatura*, den *Bourru bienfaisant* —, in denen sich eine solche dramatische Verquickung von spielerisch-theatralischem Verhalten und Wirklichkeitsdarstellung nachweisen läßt. Zumeist wird diese Kombination ausgelöst durch außergewöhnliche Drucksituationen, in die Goldoni seine Menschen getaten läßt: Familienzwänge in den *Rusteghi*, gesellschaftliche Pressionen in den *Innamorati*, den Krieg in *La guerra*.

In dieser Kombination und ihrer dramatischen Durchführung ist auch die geistige Dimension von Goldonis Theater zu sehen. Schon im vorigen Jahrhundert hatte der Literaturhistoriker De Sanctis Goldonis Bühnenreform und Theater als eine Wendemarke, als „nuova letteratura“ aufgefaßt, die sich der Menschlichkeit der Geschichte und der Geschichtlichkeit des Menschen bewußt geworden sei, „daß das Leben weder ein Spiel des Zufalls noch einer verborgenen Macht, sondern das ist, wozu wir es machen, das Werk unseres Geistes und Willens“.<sup>9</sup> Eine solche Charakterisierung Goldonis und seines dramatisch formulierten Wirklichkeitsbegriffs entspricht weitgehend jener Ansicht eines aufklärerischen Weltbildes, die der Philosoph Giambattista Vico in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entworfen hat und die sich in den verschiedenen Phasen der „Querelle des anciens et des modernes“ in Frankreich aus einer neuen

9 F. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana* (Florenz, 1965), S. 719.

Geschichtsvorstellung heraus entwickelte. Mit ihrer Proklamation der Geschichtlichkeit der Welt hat die europäische Aufklärung den Zeitgenossen unmißverständlich klar gemacht, daß sie, die Menschen, für das „humanum“ selbst verantwortlich sind, in jeder Phase ihrer Existenz für sich selbst zu sorgen und nichts von einer höheren, gefühlsnatürlichen Ordnung zu erwarten haben, wie sie beispielsweise noch von Diderot in seinem mißlungenen „drame bourgeois“ vorausgesetzt worden war. Und gerade so ist auch für den Philosophen Vico im 18. Jahrhundert sicherster Grundsatz, daß die historische Welt allein von den Menschen gemacht ist.<sup>10</sup> Vico spricht von der „Welt des menschlichen Willens, welche die historische Welt ist oder die Welt der Völker“ (86); „und — so fährt er fort — darum können (denn sie müssen) in den Modifikationen unseres eigenen menschlichen Geistes ihre Prinzipien aufgefunden werden“ (232); so will es, laut Vico, die „Scienza di questo mondo naturale“ (ebd.). Das ist eine weitaus genauere Eingrenzung der „principii di naturale filosofia“, als sie der Soldat in Goldonis Komödie hatte leisten können. Aber die Bedeutung ist dieselbe: der Mensch in seiner Verantwortung für sich und die geschichtliche Welt. Darin ist die humanistische Tendenz der europäischen Aufklärung zu sehen, daß sie den Menschen die Lebensform der Diesseitigkeit nahegebracht und begründet hat. Die Aufklärung hat, bereitet durch das Denken Vicos, die humanistische Theorie des Handelns wiederaufgegriffen, die, wie Ernesto Grassi feststellt, mehr Möglichkeiten der Erkenntnis enthält als das rational Logische bei Descartes und dem deutschen Idealismus.<sup>11</sup> Und Goldoni hat mit seinem Theater an dieser Tendenz teilgehabt. Den Zwang zur ständigen angestregten menschlichen Bemühung um das Momentane, den Goldoni seinen Menschen auferlegt hat, nennt Florida bezeichnenderweise „quella barbara filosofia“ (III/2). In der Tat, die europäische Aufklärung, so emanzipatorisch, freiheitsbewußt und zukunftsfreudig sie auch aufgetreten sein mag, konnte und wollte den Menschen nicht in Floridas „certezza“, „tranquillità“, d. h. nicht in ein gesichertes Heilsgeschehen einbetten. Die Aufklärung, „quella barbara filosofia“, hat den Menschen hart und barbarisch auf das denkbar schwächste Hilfsmittel verwiesen, nämlich auf den Menschen selbst und seine menschliche Zu-

10 Giovanni Battista Vico, *La scienza nuova* (1725; Nachdruck Milano, 1977).

11 E. Grassi, *Verteidigung des individuellen Lebens* (München, 1939).

kunfts-fähigkeit. Ein Trost und eine Beruhigung ist das im 18. Jahrhundert nicht gewesen, dafür aber eine selbstbewußte Form des Erschließens von Wirklichkeit und Geschichte. Denn damit schafft, interpretiert und begründet der Mensch selbst, wie es Giambattista Vico formuliert hat, das „geistige Wörterbuch“ aller menschlichen Geschichte. Goldonis Komödien sind eine Seite in diesem „geistigen Wörterbuch“. Nicht umsonst bringen sie so häufig das öffentliche Leben der Straßen, Plätze, Tavernen und anderer Orte gesellschaftlichen Beisammenseins auf die Bühne, sowie den Zwang des Menschen, als geselliges Wesen mit den anderen, mit ihrer Unvereinbarkeit und der Unbegreiflichkeit auskommen zu müssen. Man hat Goldoni aus diesem Grund zum Lokalpoeten des venezianischen Alltags abstempeln wollen, aber der dramatische Sachverhalt ist von größerer Tragweite oder anders gesagt, mit den Worten von Gianfranco Folena: in Goldonis Theater bekundet sich „eine außergewöhnliche Einheitlichkeit (*solidarismo*), 'où tout se tient', und ein natürliches Gespür für das Kleine, in dem das Große sich spiegelt“.<sup>12</sup> Denn in Wirklichkeit antwortet Goldoni damit künstlerisch auf die Erkenntnis Vicos, mit der dieser seine *Scienza nuova* einleitet:

Der Mensch ist gezwungen, sich mittels dieser Geselligkeit die Dinge so zu ordnen, daß mit Recht und Gerechtigkeit in Gesellschaft gelebt werden kann. (87)

Daß Goldoni solches soziales Ordnungsdenken in seinem Theater vorgeführt hat, habe ich an der eigentümlichen Verbindung von Stoff, Thematik, Ideen und Struktur von *La guerra* aufzuzeigen versucht.

12 G. Folena, „Il linguaggio del Goldoni: dall' improvviso al concertato“, in: *Paragone* 94 (1957), S. 4—28, bes. 24.