

W o l f g a n g T h e i l e / B a m b e r g

„LA BUONA COMMEDIA“

Goldonis Reformpoetik als Ausdruck von Geschichtlichkeit

Die Bezeichnung ‚buona Commedia‘, so geschmacksästhetisch sie auch klingen mag, trifft in der dramentheoretischen Terminologie Goldonis und seiner Zeitgenossen nur zum Teil auf ästhetische Sachverhalte zu. In dem Begriff steckt, wie man das im 18. Jahrhundert erwarten kann, ein gewichtiger Anteil geistes- und gesellschaftsgeschichtlicher Grundlegung des Theaters. Nur einiges davon war von Goldoni dem pauschalen Reformbegriff subsumiert worden; anderes, das eine differenzierte Betrachtung notwendig machte, vermochte die allzu populäre Formel von der „riforma“ nicht auszudrücken. Doch setzte sich, wie bekannt, die griffige Idee eines Reformvorhabens durch, gehörte schon bald zum festen Bestand der Goldoni-Rezeption, und als im späten 19. Jahrhundert De Sanctis daranging, die gesamte italienische Literatur und Kultur in einem groß angelegten, risorgimentalen Zugriff in seiner *Storia della letteratura italiana* (1870/1) zusammenzufassen und zu würdigen, da trat darin Goldoni als Künstler („artista nato“) eher beiläufig in Erscheinung; dafür aber schätzte ihn De Sanctis um so mehr als fähigen Reformers. Natürlich muß man dazu wissen, daß Goldoni selbst seit Beginn seiner Bühnenkarriere die Reformidee enorm hochgespielt hat, obgleich seine Vorstellungen über Bedingungen und Notwendigkeiten einer Veränderung der zeitgenössischen Theaterpraxis lange Zeit diffus und ohne klare theoretische Begründung waren. Dabei bediente sich Goldoni mit der Reformidee eines durchaus gängigen Vehikels. Sein Reformbewußtsein und die daraus resultierende Bühnenpraxis — Bühnenpraxis hier im weitesten Sinne, denn Goldoni war ja nicht nur Autor, sondern hatte als Regisseur, Schauspiel-lehrer und als Mensch die vielfältigsten Beziehungen zur Bühne —, Reformbewußtsein und Bühnenpraxis also waren bei Goldoni keineswegs das Ergebnis einsamer Erleuchtungen. Es gab vielmehr im 18. Jahrhundert auch in Italien einen generellen Willen zur Veränderung des Theaters.

Die etwas pauschale Frage nach der ‚buona Commedia‘ besitzt drei spezielle Aspekte, die zu berücksichtigen sind. Dabei handelt es sich

1) um das bei Goldoni und den Zeitgenossen sehr unterschiedliche Verhältnis zum Publikum und um den Publikumsbegriff der verschiedenen Tendenzen, 2) sozusagen zur Pragmatisierung des Problems: um Goldonis strukturelle Umsetzung seiner wirkungspoetischen Zielvorstellungen und 3) um den Versuch einer geistesgeschichtlichen Standortbestimmung dieser Debatte. Thesenhaft zugespitzt könnte man sagen, daß die sog. „Reform“ ein avantgardistischer Wettbewerb war, bei dem es, zum Gebrauch des breiten Publikums und der Zensur, hauptsächlich um Formalismen ging; daß sich aber die sog. ‚buona Commedia‘ Goldonis bei heutiger Betrachtung viel eher von einem veränderten Wirklichkeitsbegriff her charakterisieren läßt, dessen Modernität mit aller Vorsicht ‚aufklärerisch‘ zu nennen ist.

Bei der Erkenntnis des Innovatorischen stand den italienischen Dramatikern und Theoretikern der Epoche zum literarischen Vergleich an erster Stelle das französische Theater zur Verfügung: zum einen die Paradigmen der klassischen Dramatik; ferner, unter den Neuen und Neuerern, vor allem Diderot, dessen programmatische Aussagen in Theorie und Praxis der dramatischen Literatur natürlich auch durch die Qualität seines übrigen wissenschaftlichen und literarischen Werks in ganz Europa an Autorität gewonnen hatten. Goldoni ist recht bald der vergleichenden Betrachtung unterworfen und samt seiner Reform in eine europäische Perspektive gerückt worden, und er hat diese Betrachtungsart verständlicherweise selbst gefördert. Damit aber setzte eine die beiden Dramatiker Goldoni und Diderot erfassende Rezeptionsautomatik ein, die den Zeitgenossen die genaue Beobachtung und Analyse eines einzelnen Erneuerungsvorganges erschwerte. In Frankreich warf man nämlich Diderot vor, Goldoni plagiiert zu haben; Herbert Dieckmann hat 1961 in einem spannenden Buch die Hintergründe dieser Kampagne aufgedeckt¹. In Italien wiederum wurden die meisten dramenpoetologischen Vorgänge der Zeit auf Diderot bezogen, so daß Eigenständiges bei italienischen Autoren nicht gleich zum Zuge kommen konnte. Vor der Diderotschen Folie dramatisierter „conditions“ oder „tableau“-Szenen glaubte beispielsweise Cesarotti plötzlich, an Goldonis Komödien die „condizioni della vita“ sowie die „scene di ‚tableau‘“ hervorheben zu müssen². Diderots Theorie und

¹ Dazu auch Barbara G. Mittmann, „Diderot's first *Entretien* and Goldoni“, *MLR* 68/2, 1973, S. 309-314.

² „Il sig. Diderot (...) dice che sarebbe un campo nuovo e fecondo il mettere in scena le condizioni della vita. Egli s'è scordato che Goldoni aveva molto prima eseguito con gran successo ciò d'egli progetta, compiacendosi come d'una sua vista

Praxis des ‚drame‘ wirkte also programmierend auf Goldoni zurück, obgleich dieses Programm erst nachträglich von Diderot erarbeitet worden war.

Gleichwohl hat es auch Zeitgenossen gegeben, die einer unabhängigen Neubestimmung Goldonis zuarbeiteten. Vor allem nach Goldonis Weggang von Italien (1762) hatte man, mit Blick auf sein Werk, der Gattungsbezeichnung ‚commedia‘ einen eigenen Klang gegeben. Was der italienischen Komödie während Goldonis zwanzigjähriger Theaterarbeit in Italien an poetologischer und poetischer Substanz hinzugefügt worden war, bezeichnete der Dramatiker selbst als „la buona Commedia“. Wenn er sich nun veranlaßt sah, die ‚gute Komödie‘ zu definieren, tat er dies auf unterschiedliche Weise. Je nach Anlaß bezog er das Maskenproblem oder die Sprachgebung des Theaters in die Charakterisierung ein; aber auch das Verhältnis zum Publikum und die Bedingungen des Schauspielerischen erschienen ihm als bedeutende Ansatzpunkte einer Erneuerung. Am nächsten kam seiner Vorstellung von einer ‚buona Commedia‘ die dramatische Gestaltung von Charakterkomödien, die er in Italien als Marktlücke entdeckt und somit dem italienischen Theater beschert hatte: „ma la buona Commedia non erasi ancora introdotta né in Venezia, né in alcun altro paese d’Italia“³. Goldonis Anhänger und Nachfolger behielten die Benennung zwar späterhin bei, verschoben aber die Definition auf ein anderes Feld, auf die sog. „Commedia Urbana“ mit gesellschafts- und staatskritischer Bedeutung⁴. Sie glaubten, damit endlich in Italien den Anschluß an den europäischen Standard gewonnen und Gozzis Rückfall überwunden zu haben, dessen Märchenspiele — so der Abate Compagnoni, ein Goldonianer — „con barbara mano e con impetuosa irruzione hanno distrutto in Italia il vigore, ed il gusto della buona Commedia“ (S. 18 f.). Anknüpfend an Goldonis frühe theoretische Auslassung über die Funktion der Wirklichkeitstreue in der dramatischen Literatur, entwickelten die Epigonen daraus die Idealvorstellung einer italienischen Komödie als Abschilderung jeglicher öffentlicher Lebenserscheinungen und Gruppenverhältnisse, als „pittura della vita civile“, „del costume corrente“, als „scuola della proprietà, e della decenza sociale“ (S. 7, 13). Gerne hätten die Nachfolger Goldoni als Begründer

particolare. (. . .) Sopra tutto Goldoni m’incanta nelle sue scene di ‚tableau‘“ (Brief an Van Goens, 1767, in: Cesarotti, *Epistolario*, Band 1, Firenze 1811, S. 133).

³ Pasquali-Ausgabe, Bd. 13, S. 717.

⁴ Korrespondenz Compagnoni/Albergati-Capacelli, *Lettere piacevoli se piaceranno*, Venedig 1792; hier: Compagnoni, S. 7.

eines italienischen ‚Theaters als moralische Anstalt‘ gesehen, dessen Funktion darin hätte bestehen sollen, Kontrollorgan und Ersatz staatlicher Gesetzgebung zu sein⁵. Aber natürlich paßte Goldoni in diesen enggesteckten Rahmen nicht hinein, und man suchte bei Goldoni vergeblich nach jener von ihnen schmerzlich vermißten „fina e delicata urbanità“ (S. 5). Dabei ist den vorsichtigen Hinweisen zu entnehmen, daß die Theoretiker der ‚buona Commedia‘ Goldoni lediglich als ihren Propheten schätzten; als Meister und Vollender der ‚guten Komödie‘ in Italien aber galt der aus der Theatergeschichte längst verschwundene Marchese Albergati-Capacelli, Senator in Bologna und freundschaftlicher Bewunderer Goldonis. Angesichts der dramatischen Sterilität des Marchese Albergati-Capacelli entbehrt es nicht der unfreiwilligen Ironie, wenn von Compagnoni die treuherzige Frage kommt, wo denn wohl die Gründe für den Mißerfolg dieser „gereinigten“ Komödienform des Albergati-Capacelli zu suchen seien.

Es machten sich somit, wie zu erkennen ist, bei der frühen kritischen Rezeption Goldonis die ersten Anzeichen eines Mythos bemerkbar, der von Freunden und Gegnern zugleich, aber in unterschiedlicher Weise, konstruiert worden ist. Die von Compagnoni beschworene „vera Commedia“ (S. 31) sollte wieder eine richtige komische Komödie sein; deshalb schätzte er an Goldoni erneut die trivialen „intrighi di una Cameriera“, die „smanie di un burbero vecchio“ oder „tali altre cose, che appunto appartengono al genere degli argomenti della vera Commedia“ (S. 31). Die Reduktion der dramatischen Phantasie Goldonis führte aber gerade auf diesem Wege weiter auf die banalen Themen des grauen Alltags, der „storia giornaliera“ (S. 32), und Goldonis Theater nahm den Geruch platter Gesellschafts- und Zeitgeschichtlichkeit an, woraus sich übrigens noch die Wirkungsgeschichte Goldonis im 19. Jahrhundert sowie noch seine Rezeption durch die marxistische Literaturkritik der Sowjetunion erklärt.

Um nun Goldonis kreatives Verhältnis zur ‚buona Commedia‘ richtig einzuschätzen, muß man wohl weitere Bedingungen des zeitgenössischen Literaturbetriebs in die Betrachtung einbeziehen. Goldoni selbst hatte seinen *expressis verbis* verbreiteten Reformwillen offenbar viel zu entschieden auf unmittelbar theaterpraktische, konkrete und fast banal anmutende Bedürfnisse gerichtet; die als dramatische Theorie

⁵ „Il Teatro deve prender di vista que’ vizi, che la Legislazione per non restringer di troppo la libertà de’ Cittadini, non punisce, e che lascia interamente in arbitrio della opinione.“ (Compagnoni, S. 13).

angepriesene Auflistung in *Il teatro comico* (1750) zeigt dies beispielhaft. An vorderster Stelle dieser Desideratenliste stehen bezeichnenderweise Disziplin des Publikums, Lernfähigkeit der Schauspieler, Normalisierung der Sprache, Ausmerzen alles Nicht-Dramatischen sowie das Prinzip der Ökonomie. Sicherlich ging es aber bei Goldonis reformerischer Arbeit an einer ‚buona Commedia‘ um mehr als nur technische und situative Veränderungen, auch um mehr als die von den meisten Zeitgenossen diskutierten stofflichen und thematischen Einrichtungen. Einiges von Goldonis theatergeschichtlicher Besonderheit läßt sich vielleicht an seinen Erfahrungen mit dem Publikum ablesen, vor allem dann, wenn man sie mit dem Publikumsbegriff anderer Autoren vergleicht. Es gehört nämlich auch zu den Charakteristika von Goldonis Theaterreform, daß sein Reformmodell von den Zeitgenossen mit besonderem Nachdruck auf die Zuschauerrezeption bezogen worden ist, was ohne Zweifel in der Absicht Goldonis gelegen hat.

Goldoni hat eine sehr hohe Meinung vom zeitgenössischen Publikum gepflegt; er hat ‚sein‘ Publikum als ein aktives, begeisterungsfähiges und begeisterndes, als ein, wie es Apollonio⁶ formulierte, „anbetungswürdiges Publikum“ (S. 27) geschildert. Die Gründe dafür bleiben unklar. Intellektueller Anspruch und Belehrbarkeit, Lachbereitschaft, ausgeprägter Sinn für das Theatralische und für Theaterwettkämpfe, Volkstümlichkeit und gesunder Menschenverstand, diese und ähnliche Charakteristika lassen sich den Äußerungen Goldonis über die Besonderheit seines Publikums entnehmen. Goldoni hatte sich vom Beginn seiner Theaterlaufbahn an mit besonderem Behagen auf ein leicht zu packendes, lachfreudiges, aber auch kritikbereites Publikum aus den unteren Schichten des Volkes, auf die Gondolieri, Straßenverkäufer, Fischer und kleinen Leute gestützt. Man kann das beispielsweise dem Vorwort zu den *Baruffe chiozzotte* entnehmen, worin Goldoni die volkstümliche Thematik, den realistischen Zuschnitt der Komödie mit einer Publikumsstruktur rechtfertigte, die offenbar nicht nur für die Fischerstadt Chioggia typisch war, sondern als „estrazione povera e bassa“ ein Merkmal des italienischen Theaterbetriebs darstellte. Auch andernorts äußerte Goldoni immer wieder die Neigung zur „zente bassa“ (*Teatro comico*, II/1), zum „basso popolo“ (*Memorie*, II, Kap. 42). Grundsätzlich aber stand Goldoni allen Schichten seiner Landsleute als potentielltem Publikum durchaus offen gegenüber⁷. So

⁶ Mario Apollonio, *L'opera di Carlo Goldoni*, Milano 1932.

⁷ Das wird von Baretto bestätigt: „questo autore tanto popolarmente favorito

hat er sich im *Teatro comico* darüber befriedigt geäußert, daß mit Hilfe seiner Reform das Theater endlich wieder „pieno di Nobiltà“ (II/15) sei und selbst die braven höheren Töchter ohne Furcht vor schlimmer Lehre die Komödie aufsuchen könnten (III/3); Bettinas und Cattes herzliche Freude in der *Putta onorata* (III/11) über den unverhofften, noch nie erlebten Theatergang bringt dies anschaulich zum Ausdruck. Goldoni hatte den bislang vom literarischen Theater weitgehend vernachlässigten Schichten Tür und Tor geöffnet; er war ihnen atmosphärisch und sprachlich mit reizvollen Spiegelbildern des „piccolo mondo veneziano“ (Apollonio) entgegengekommen. Das hatte ihm begeisterten Zuspruch und auch viele von den Widersachern bestätigte Erfolge beschert⁸. Den Gegnern gab dies Gelegenheit, Goldonis Komödien als kurzlebige Tageserfolge mit ganz banal-alltäglichem Anlaß abzuwerten. Goldoni hingegen kamen diese Tageserfolge als Reklame für seine Reform sehr gelegen. Außerdem war er gar nicht der einzige, der das Publikum anzuziehen verstand. Tatsache ist, daß beispielsweise Chiari während seiner großen Zeit mindestens ebensoviel Zustimmung beim Publikum gefunden hatte wie sein Rivale Goldoni, der, wie ein interessantes Zeugnis aus Modena belegt, im Wettstreit mit dem Abate sogar Rückschläge hatte hinnehmen müssen⁹. Offenbar besaß das zeitgenössische venezianische Publikum genügend Aufnahmemotivation für Goldoni und Chiari zugleich, was schon Baretti nicht hatte begreifen können (*Gl'Italiani*, S. 71). Was jedoch Baretti sehr gut verstand, war die Mentalität seiner Landsleute, die die Literaturfehde als Wettkampf und die beteiligten Dramatiker als „atleti“ bejubelten (a.a.O.). Angeheizt wurde die Atmosphäre über-

da ogni classe di persone“ (*Frusta*, Ausg. Bologna 1839, II, S. 29); „nondimeno i Veneziani d'ogni ceto parevano impazzati per essi [Goldoni, Chiari], e in breve questo furore si sparse quasi per tutta l'Italia“ (*Gl'Italiani*, Ausg. Milano 1818, S. 71).

⁸ „Centinaia e migliaia di persone, tanto disperatamente invaghite di questo Goldoni“, so höhnt Baretti und macht sich anheischig, allen Verblendeten sogleich die Augen darüber öffnen zu können, „come un Goldoni abbia potuto furar loro per sì lungo tempo tanta approvazione, tanto batter di mani, tanta meraviglia“ (*Frusta*, III, S. 3 f.).

⁹ Während die stets ausverkauften Chiari-Abende mit Aufmerksamkeit genossen wurden, gingen zu Goldoni „molti nobili, e vanno alcuni dei letterati, e del popolo; ma vi si vede, amico caro, tal svogliatezza, tal noja che vi farebbe dire, se foste qui: Possibile! in sì breve tempo tanta indifferenza per le commedie del Goldoni quando pareva che il mondo tutto avesse da essere una truppa di fanatici per codesto grand'uomo“ (Brief an den Bologneser Ubaldo Zanetti, zit. bei A. G. Spinelli, *Modena a Carlo Goldoni*, Modena 1907, S. 327).

dies durch die konkurrierenden Theaterhäuser, deren Wettbewerb die Venezianer als „sanguinosa gara“ genossen¹⁰.

Sieht man nun den Literaturbetrieb der Epoche aus dieser Blickrichtung an, so wird verständlich, warum in der Auseinandersetzung zwischen Goldoni, Chiari, Gozzi und den anderen der Publikumsbegriff so unwiderstehlich in die Debatte geraten war. Die Autoren hatten es mit einem sehr soziablen, kommunikativen und theaterfreudigen Publikum zu tun, mit einem Publikum, das Austausch und Zerstreuung in hohem Maße im Theater suchte. Goldoni ist derjenige Autor gewesen, der diese Rezeptionssituation künstlerisch begriffen und dramatisch ergriffen hat. Er war sich im klaren darüber, daß der Grad der intellektuellen oder gesellschaftlichen Bildung dabei keine maßgebliche Rolle spielte. Einen intensiven Kontakt erhoffte sich Goldoni deshalb von jener der Alltagssprache innewohnenden Theatralität, „quel che si dice ne' circoli, nelle piazze, nelle botteghe“, wobei er bezeichnenderweise die soziale und kommunikative Dynamik des städtischen Treibens auf Straßen, Plätzen und in den Läden als natürliche Theatralität empfand. Kein Autor, der auf Qualität bedacht sei, vergebe sich etwas, wenn er dem „piacere del volgo“ entgegenkomme¹¹.

Eine ebenso klare Positionseinnahme Goldonis erfolgte hinsichtlich der Beziehung zu den Schauspielern, die er als ärgerliches Potential des Unbeweglichen, Konservativen erkannt hatte. Mit aller Entschiedenheit verfocht Goldoni in dem Konflikt mit den Schauspielern seine These vom höheren Wert des literarischen Theaters, dem durch die Person des Autors eine ‚Bewußtseinsstruktur‘ innewohnt¹². Goldoni war bestrebt, mit der neuen Theaterform auch seinen Schauspielern eine intellektuelle Beteiligung an diesem neuen System zu vermitteln, weil er meinte, ohne sein Zutun seien die Schauspieler „incapaci da per se stessi a cambiar sistema“¹³. Gozzi habe nach Goldonis Weg-

¹⁰ „Qui per le strade, per le piazze, per li caffè, per le case e per li casini d'altro non si sente gracchiare che di commedie . . . c'è una sanguinosa gara tra S. Angelo e S. Luca; questo per Goldoni e quello per Chiari“ (Brief des Conte Stefano Carli di Capodistria aus Venedig, 19. 1. 1754; zit. bei I. Sanesi, *Storia dei generi letterari. La commedia*, II, 1935, S. 315).

¹¹ Pasquali-Ausgabe, Vorwort zu Bd. III; im Band I, S. 632, der vierzehnbändigen Edizione Mondadori, nach der im weiteren zitiert wird.

¹² Als Belege dafür die Anekdoten über den Pantalone Golinetti (Francesco Bruna), den er mit einem Trick von seinem Widerstand abbringen mußte, und über die Frau des Schauspielers Majani, die er gegen den Willen der Truppe als neuen Schauspielertyp durchsetzte (Vorwort zu Bd. XV; I, S. 742, 745).

¹³ Vorwort zu Bd. III; I, S. 631.

gang von Venedig mit ideologischer Absichtlichkeit das reine Schauspielertheater auf Kosten des literarischen Theaters gefördert¹⁴. Verglichen mit der engagierten, auf gemeinsame Erkenntnis bedachten Bindung Goldonis an seine Schauspieler erscheint Carlo Gozzis Haltung ihnen gegenüber ausgesprochen herablassend, ja verächtlich. Für ihn bedeuteten die armseligen „povere genti benemerite“ (gemeint war die Truppe Sacchi mit ihrer altfränkischen Volkstümlichkeit) nichts weiter als ein brauchbares Instrument zur Durchsetzung seiner volkerzieherischen Ideen und seines Theaters, das für den antiaufklärerischen Aristokraten Gozzi nur dann ein „divertimento innocente popolare“ sein konnte, wenn es ideologisch gereinigt war¹⁵. Noch aufschlußreicher die eigenen Vorstellungen Chiaris, Gozzis und Baretis vom Publikum; z. B. Chiaris wütender Ausfall gegen die „plebaglia“, für die die „wahre Komödie“ nicht geschaffen sei¹⁶, Giuseppe Baretis Verachtung für den trivialen Geschmack der „vil canaglia“ und für die überhaupt „krasse Ignoranz“ des „popolo italiano“, was er ungeniert auf Goldonis Verhältnis zum Publikum bezog (*Frusta*, Nr. 12, 1764); schließlich Gozzi, für den „il minuto popolo“ lediglich Objekt erzieherischer Maßnahmen war, um im Volk den Sinn für Religion, Arbeitseifer, Redlichkeit, „blinden Gehorsam gegenüber der Obrigkeit“ zu fördern und die Menschen dazu anzuleiten, sich mit dem „bell’ordine della subordinazione a’ gradi della società“ abzufinden (*Ragionamento ingenuo*, S. 31).

Aussagen dieser Art stehen in einem geistigen Zusammenhang, in den, wie man sehen konnte, auch Goldoni involviert war. Vor einigen Jahrzehnten noch hatte man gemeint, der Theaterkampf zwischen Gozzi und Goldoni sei als frühes Scharmützel zwischen Klassizismus und Romantik in Europa zu verstehen und Goldoni müsse als „Vorläufer nicht nur aller zukünftigen Eroberungen der Klassik und der Romantik, sondern auch des Naturalismus und des ‚verismo‘“ (Apollonio, S. 347) betrachtet werden. Diese Sicht ist unhistorisch und treibt das Konzept des Avantgardismus entschieden zu weit. Eine aufmerk-

¹⁴ C. Gozzi, *Opere* (Rizzoli), hg. von G. Petronio, Milano 1962, S. 1031. — Zu der von Staats wegen verfügten Zuordnung der Commedia dell’arte zum Volk und des literarischen Theaters zur Elite vgl. neuerdings Robert Perroud, „La défense et l’utilisation des ‚masques‘ de la commedia dell’arte dans l’œuvre de Carlo Gozzi“, in: *Das Ende des Stegreifspiels. — Die Geburt des Nationaltheaters*, hg. v. Roger Bauer und Jürgen Wertheimer, München 1983, S. 9-16.

¹⁵ *Ragionamento ingenuo*, Bd. I der *Opere*, 1772, S. 65 f.

¹⁶ Chiari, „Dissertazione storica, e critica sopra il Teatro Antico e Moderno“, in: *Commedie in versi*, 10 Bde., 1756-1762, Bd. I, S. 19.

same kritikgeschichtliche Umschau im italienischen Literaturbetrieb der Epoche hat dann auch den um Goldoni entfachten Streit über Komödie und Theaterreform in einem neuen Licht gezeigt. Man weiß seit einiger Zeit, daß der zwischen Gozzi und Goldoni geführte Disput keineswegs nur Schlagabtausch zweier engagierter Theaterleute oder Repräsentanten literarischer Schulen und Systeme war, sondern daß der erbitterte Widerstand Gozzis gegen den erfolgreichen Goldoni zu tiefst ideologischer Natur gewesen ist. Gozzi — das haben die Forschungen von Petronio, Feldmann, Luciani und anderen zweifelsfrei erbracht — erblickte hinter dem mit ganzer Seele dem Theater verschriebenen, politisch harmlos erscheinenden Goldoni das Gespenst der europäischen Aufklärung. Deshalb verurteilte er nicht nur Goldonis spezifischen Publikumsbezug, sondern vor allem auch dessen theatertheoretischen und theaterpraktischen Reformeifer, seine Nichtachtung klassischer Regeltreue sowie Goldonis dauerhaftes Bemühen um wirklichkeitsnahe Gestaltung der dramatischen Funktionen. Auch die verblüffende Disparatheit der dramatischen Ansätze, die Vielfalt der Stoffe, Themen und Formen, der zuweilen irritierende Hang zur Produktivität, der seine Komödien bis zur Unkenntlichkeit verschieden geraten ließ¹⁷, waren nicht dazu angetan, bei den zahlreichen gelehrten Kritikern den Eindruck geistiger Durchdringung zu fördern¹⁸. Selbst Goldonis Freunde hatten in dieser Hinsicht ihre Schwierigkeiten mit ihm. Goldoni selbst war sich dieser Vorbehalte bewußt gewesen. Er ging aber nur spärlich oder in ganz anderem Sinne darauf ein. Seinem Publikum hatte er sich sogar, wie es im 18. Jahrhundert nicht wenige Schriftsteller taten, als Polygraph und Schnellschreiber empfohlen. Das war im 18. Jahrhundert keineswegs immer abschätzig zu verstehen. Goldoni beispielsweise sollte von Paris aus nach Wien an das Kärntnerthortheater berufen werden, weil „der berühmte Doctor Goldoni (. . .) eine ungemein Schnelle im Verfassen besitzt“¹⁹.

¹⁷ Baretto bezweifelte allen Ernstes Goldonis Autorenschaft für den *Bourru bien-faisant*, weil die wohlgelungene Komödie zu gleicher Zeit mit völlig wertlos erscheinenden Stücken, z. B. *Germondo* (1776), entstanden sei (*Discours*, S. 129).

¹⁸ Gozzi hätte Besseres von Goldoni erwartet, „se questo scrittore (. . .) si fosse ristretto a un piccolo numero di commedie ben ponderate“ (*Ragionamento*, S. 54); Baretto rügte „quelle composizioni, che non si sono nel cervello d'uno scrittore debitamente stagionate“ (*Frusta*, II, S. 78, 15. 4. 1764); und Cesarotti wünschte Goldoni, die Umstände hätten ihm erlaubt, „di comporre un minor numero di Commedie e di lavorare di più“ (*Lettere a Van-Goens*, in: *Epistolario*, Firenze 1811, Bd. I, S. 132).

¹⁹ Theaterprotokolle, zitiert bei Arnold E. Maurer, *C. Goldoni. Seine Komödien*

Im übrigen neigte Goldoni auch nicht dazu, das Problem des übermäßigen, unausgefeilt erscheinenden Schreibers von der ästhetischen Seite zu betrachten, sondern behandelte es in der für ihn charakteristischen Art ganz wirklichkeitsbezogen als Ausdruck einer konkreten Lebenssituation²⁰.

Von der ideologisch orientierten Kritik der Epoche war somit energisch die Gelegenheit ergriffen worden, intellektuelle und ästhetische Beurteilungen des Dramatikers und seines Werks hinterrücks zu einer gesellschaftlichen Stigmatisierung werden zu lassen. Tatsächlich ist Goldoni ein überaus betriebsamer Theatermensch und Vielschreiber gewesen. Noch heute steht er zuweilen im Ruf einer verzettelten Begabung, deren Werk aufgrund seiner thematischen, stilistischen und formalen Disparatheit von der Kritik immer wieder neu geordnet und eingeteilt worden ist. Es sind nicht die glättenden Vereinheitlichungen der ‚riforma‘, sondern offenbar die Unterschiede, Vielstimmigkeiten, die weit ausgreifende Universalität des Anspruchs, die den Menschen und Künstler Goldoni charakterisieren. Und es sollte hervorgehoben werden, daß Goldoni die künstlerische Vielfalt und Disparatheit nicht nur methodisch angewendet hat, wie ich an Beispielen zeigen möchte, sondern diesen Sachverhalt auch klarsichtig als seine innere Linie, als seine Bewußtseinsstruktur zu beschreiben vermochte. Das geschah in den theoretischen Darlegungen seiner frühesten Theaterausgabe²¹. Hier versuchte er zu verdeutlichen, wie die empirisch gewonnene Erkenntnis des Dynamischen in der menschlichen Wirklichkeit für ihn zu einer bestimmenden künstlerischen Offenbarung geworden ist. Der „barlume di queste scoperte“ (S. 767) hat ihn geradezu visionär, wie in einer Erleuchtung, davon überzeugt, daß sein neues und gegen viele Widerstände entwickeltes dramatisches System für die künstlerische Bewältigung einer dynamisch getriebenen Realität und Geschichtlichkeit geeignet und notwendig sei.

und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts, Bonn 1982, S. 25 f.

²⁰ In einem Brief an den Abate Giovanni Lami bemerkt er dazu mit leicht verschämter Selbstironie: „Che dirà Ella di un uomo che scrive tanto? Mi dirà: scrivi meno, e scrivi meglio. Ma in Italia chi scrive poco, mangia poco“ (Bd. XIV, *Lettere*, S. 201).

²¹ „Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie“ (1750), Bettinelli-Ausgabe, 8 Bde., Venedig 1750-1755 (Mondadori-Ausg., Bd. I, S. 761-774); bei Bettinelli als „L'autore a chi legge“; desgleichen zur zehnbändigen Paperini-Ausg., Florenz 1753-1757, Bd. I, 1753; die „Prefazioni“ zu den 17 Bänden der Pasquali-Ausg., Venedig 1761-1778 (Mondadori, I, S. 623-757).

In diesen Zusammenhang von Theater, Theatertheorie und Geschichtlichkeit muß man wohl auch das von der modernen Forschung oft zu eng gefaßte, berühmt-berüchtigte Begriffspaar ‚mondo‘ und ‚teatro‘ stellen²². Goldoni legte Wert auf die Feststellung, daß ein dauerhaftes Studium „sul libro della Nature e del Mondo, e su quello della sperienza“ (S. 767) die Begründung für sein dramatisches Werk bilde und jenes „particolare sistema“ ergeben hatte, mit dem er sich von Tradition und Konvention abhob. Öfter und auch eindringlicher jedoch hat Goldoni das „particolare sistema“ auf die Charakterisierung der Welt als einem Bild höchster Verschiedenartigkeit bezogen, das ihn immer wieder beeindruckte. Diese lebensweltliche Vielfalt und Verschiedenartigkeit war für ihn die Bedingung für eine Umorientierung überkommener ästhetischer Vorstellungen. Dramatische Wirkung und Rezeption, bislang durch Gesetze einer sich überzeitlich gebenden Poetik begründet, leitete Goldoni in seinen Schriften von der Einmaligkeit des Geschichtlichen, von der Unnachahmlichkeit der „Nazione“, des „Paese“, des „Secolo“, des „Popolo“ und weiterer Partikularitäten geschichtlicher Dynamik her. Die in seiner Poetik grundlegenden Begriffe ‚Mondo‘ und ‚Teatro‘ sind ohne den direkten Konnex mit der Vorstellung geschichtlicher Partikularität und Varietät nicht denkbar; beide Definitionen enthalten einen aufschlußreichen Passus über die zeitliche Motivation durch „correnti costumi“, „Nazione“, „gusto particolare“ (S. 769 f.). Öfters stellte er Betrachtungen darüber an, inwiefern der französische Geschmack vom italienischen, der venezianische vom bolognesischen oder mailändischen verschieden sei. Für den Dichter bedeutete das die Erkundung neuer dramatischer Möglichkeiten, mit denen diese nationale, epochale, sprachliche, geschmackliche und in alle Bereiche des Lebens einwirkende Dynamik spielbar gemacht werden konnte. Die zeitgenössische Kritik hat diese Konzeption als einfältige, naturalistische und somit unpoetische Methode der Abschilderung verworfen.

Ich werde im folgenden drei Stücke Goldonis daraufhin untersuchen, was es mit dieser von mir so bezeichneten „Bewußtseinsstruktur“ auf sich hat und inwieweit sie als die eigentliche Substanz einer ‚buona Commedia‘ angesehen werden kann. Es handelt sich um bekannte Ko-

²² Die Goldoni-Forschung hat dem Begriffspaar („i miei due sovrallodati gran libri ‚Mondo‘ e ‚Teatro‘“, I, S. 772) eine bedeutende Auslegungsfülle zuteil werden lassen; vgl. vor allem Mario Baratto, Francesco Flora, Maria Ortiz sowie die meisten Standardwerke der neueren Goldoni-Forschung. Der von mir anzusprechende Gesichtspunkt jedoch fehlt in allen diesen Arbeiten.

mödien aus sehr unterschiedlichen Schaffensphasen: *La putta onorata* (1748), *Il campiello* (1756), *Il ventaglio* (1765; letztere schon aus der Pariser Zeit Goldonis stammend und dort 1763 als *L'éventail* entstanden). Mehr oder weniger auffällig sind diese Komödien geprägt von Goldonis Bemühen um Normalisierung der dramatischen Verhältnisse, d. h. geprägt von seiner poetologischen Abweisung des Romanesken, Forcierten und Gestelzten, des „sorprendente“ und „maraviglioso“²³, ferner von seinem umfassenden Verzicht auf ein Eingreifen geheimer, übermenschlicher Kräfte, schließlich von der Gestaltung menschlicher Soziabilität und Kommunikation.

La putta onorata (1748) war eine der von Carlo Gozzi als ideologisch denunzierten Komödien, weil in ihr, wie es schien, Goldoni auf Kosten des Adels (es gibt darin ein verkommenes aristokratisches Ehepaar) sich der Gunst des „minuto popolo“ zu versichern versucht hatte und weil er außerdem, wie es Gozzi zu formulieren beliebte, „verdorbene, verlogene und ehrlose Mädchen“ zur Volksbelustigung dargeboten habe. Goldoni hingegen hatte das Stück als Gegenentwurf zu einer seiner Meinung nach schlechten, aber erfolgreichen volkstümlichen Komödie, *Le putte de Castello*, konzipiert. Dabei hob er im Rückblick seiner *Mémoires* nicht nur das moralische „contrepoison des filles du quartier du Chateau“ (II/2) hervor, sondern auch den großen Zulauf, den das schlechte Stück hatte, weil es eine „comédie nationale“, d. h. eine im venezianischen Dialekt verfaßte Komödie war. Goldonis venezianisches Engagement war groß. Er selbst war begeisterter Venezianer, und er war begeistert von den Venezianern, ihrem charakteristischen Leben und Treiben, ihrer Sprache, ihrem bürgerlichen Patriotismus und ihrem Sinn für das Volkstümliche. Goldoni zeigte sich aber auch begeistert von der Aussicht, diesen populären Venezianismen einen weiteren hinzufügen zu können: sein Theater. Die Venezianer sollten auf diese Weise in Massen in seine Komödien gelockt werden. Goldoni kannte sein Talent, das ihn zur Dramatisierung der Arbeitswelt des Alltags, der Normalität und Natürlichkeit befähigte. Die *Putta onorata* bietet eine Reihe solcher attraktiver Volkstümlichkeiten. An erster Stelle steht dabei natürlich Bettina, ihr erster Auftritt mit einem reizenden ‚Sonnengesang‘ („Oh, caro sto sol! Co lo godo! Sia benedetto st’altana“, I/5). Keinesfalls zuletzt gehört dazu das in Venedig mit hohem gesellschaftlichen Prestige ausgestattete Theater, einzigartig und renommiert in ganz Italien. Nach dem Auftreten der

²³ Vorwort zu Bd. III; I, S. 631.

„Bettina veneziana“ (I/13), wie sie sich selbst statuarisch und symbolhaft präsentiert, wird Venedig zum vielstimmigen Leitmotiv der ganzen Komödie. Das Hohelied Venedigs, auch des geschichtlich glorifizierten Venedig ist es, das Bettina und die anderen anstimmen. Auch in den Dialogen ist die Grundstimme immer wieder „Venezia“ als Beherrscherin der Adria (I/18), „la nostra patria“. Eine selbstbewußte Repräsentation Venedigs ist auch das Auftreten des venezianischen Kaufmanns gegen den Marchese, dessen Autorität in Venedig abgewiesen wird²⁴. Und mit besonderem Nachdruck produziert sich das Theaterdebut der venezianischen „barcarioi“, deren venezianisches Lebensgefühl so weit geht, sich näheren Umgang nur mit dem patriotischen Venezianer (III/15) zu gestatten.

Das Zentrum dieses dramatisch gepflegten Venezianismus und patriotischen Bewußtseins jedoch ist die große Theaterepisode (III/12-20) der *Putta onorata*. Sie hat Gültigkeit für das ganze Stück, da sie Goldonis venezianisches Engagement in einer Art ‚mise en abîme‘ spiegelt und die wirkungspoetischen Beziehungen Goldonis zu seinem venezianischen Publikum in eindeutig poetologischer Form thematisiert und sichtbar macht. Atmosphäre und Mentalität des Venezianischen treten schon in der Szenenbeschreibung als „veduta del canal grande con gondole“, „varie maschere“, „barcaruolo col lampione“ konzentriert in den Blickpunkt des Zuschauers. Vollständig aber ist die Szenerie erst durch die massive atmosphärische Beteiligung des Theatralischen: das Theaterhaus, der Billettverkauf, das Reklamegeschrei, die Beleuchtung, der Zuschauerstrom. Von noch größerem wirkungspoetischen Reiz ist die doppelte Spiegelung der Bühne, des Zuschauerraums, des Spielens und des Applauses. Drei Gondolieri sitzen schwätzend und trinkend vor dem Theaterhaus, freuen sich über die, wie sie feststellen, „mehr als hundert“ Gondolieri, die drinnen die Komödie genießen, vermitteln aber zugleich zwischen dieser inneren Bühne und dem Zuschauerraum, vor dem sie selbst Theater spielen und in den Goldoni seinerseits die venezianischen Gondolieri eingeladen hatte²⁵. Was sie vermitteln, ist der Stolz des volkstümlichen Publikums und der Qualitätsbegriff, den Goldoni, im Gegensatz zu anderen Zeitgenossen, auf gerade dieses Publikum anwendete: „Wenn ein Stück *uns* gefällt“, sagt einer der „Barcarioi“, „dann ist es gut. (. . .) Wir finden

²⁴ „Sior Marchese, la vaga a comandar in tel so marchesato“ (II/5).

²⁵ Vgl. die *Mémoires*, „il y a dans cette Comédie des scènes de Gondoliers Vénitiens . . .“ (Teil II, Kap. 2, in Bd. I, S. 253).

nur Geschmack an Komödien, die wirklich Schwung haben“²⁶. Goldoni wollte das zeitgenössische Publikum daran gewöhnen, sich selbst ernsthaft im Theater und durch das Theater zu sehen, sich zu beobachten und sich nicht länger mit den einseitigen Stilisierungen, Verzerrungen des bisherigen Theaters zu beschäftigen. Das ist auch der Grund für die deutliche Selbstbezogenheit der Protagonisten und der Repräsentanten Venedigs. Venedig spielt sich selbst, und Venedig betrachtet sich selbst. Goldoni ging es mit dieser poetologisch fixierten Situierung seines Theaters um die Normalisierung des Publikumsbezugs. Die von der europäischen Aufklärung im ästhetischen Bereich geförderte Annäherung von Kunstwahrheit und Naturwahrheit kommt darin zum Ausdruck. Denn eine unmißverständliche Naturwahrheit des Theaters ist, wie in der Lebenswelt, die Vielfalt der Zuschauer; ist aber auch die Atmosphäre einer Stadt, aus der heraus ein Volkstheater lebt, ohne Rücksicht auf den klassischen Zwang zu moralischer oder ständischer Einseitigkeit.

Wenn also Goldoni in einer vielfach und facettenreich reflektierten Spielszene der *Putta onorata* seinem Publikum ‚Venedig‘ und venezianisches Theater anempfiehlt, dann gewiß nicht aus vordergründigen ideologischen Motiven. Weder geht es ihm um das Venedig der Stände in moralischer Opposition noch um das propagandistische Vorzeigen der kleinen Leute, wie man es von sog. aufklärerischem Theater in Frankreich kennt. Seine Venezianer mit ihrer zumeist konservativen, rigoristischen Kleine-Leute-Mentalität, dabei dem eigenen Behagen und der sich bietenden Gelegenheit keineswegs abgeneigt, mit ihrer moralisierenden Vorliebe für das Alte, Altbewährte, ihrem Abscheu vor allem jugendlichen oder fremdländischen Neumodischen („moda niova“, III/12), sind keine Träger der Aufklärung oder auch nur aufklärerischer Gesinnung, wie beispielsweise Constance in Diderots *Fils naturel*. Dennoch führt diese Art der gespiegelten Selbstdarstellung einen Gesinnungswandel mit sich. Die durch die ‚mise en abîme‘ geleistete Hinführung des Zuschauers zum neuen Theater Goldonis, zu einer Theatralität mit eigenen wirkungspoetischen Konstanten wie Patriotismus, Venezianismus, Normalität ist auch eine Hinführung zu einer literarisch sanktionierten, aufgewerteten Lebenswelt, die ihre

²⁶ (Menego) „Co la piase ai barcarioi la sarà bon. Nu altri semo quei che fa la fortuna dei commedianti. Co i ne piase a nu, per tutto dove ch’andemo: ‚oh che commedia! oh che commedia! oh che roba squesita!‘ In teatro co nu sbatemo le man, le sbate tuti, e anca a nu piase el bon. No ghe pensemo nè di diavoli, nè de chiassi, e gh’avemo gusto de quele commedie che g’ha del sugo.“ (III/14).

eigene Dynamik und Komplexität besitzt. Die Spiegelfunktion des Verfahrens bringt es mit sich, daß die erkenntnisfördernde Erlebnisbereitschaft für solche Dynamik und Komplexität nicht auf die Bühne beschränkt bleibt, sondern auf das gespiegelte Publikum übergeht. Der neuerdings wieder von Petronio konstatierte „rapporto con la vita reale“ lag also nicht dort, wo ihn die zeitgenössischen Kritiker und Widersacher aufzuspüren gemeint hatten.

Es gab allerdings einen Zeitgenossen, Gasparo Gozzi, den literaturkritisch begabten Journalisten der „Gazzetta Veneta“ und Bruder des *Fiabe*-Dichters Carlo Gozzi, der in anderer Richtung nachsuchte und fündig wurde. Seine feinsinnigen Analysen und Unterscheidungen dramatischer Bau- und Wirkungselemente — u. a. auch im Vergleich mit der *Commedia dell'arte* — führten ihn dahin, Goldonis Theater nicht als Alltagsrealismus oder ideologisch unterlegte Volkstümelei zu beschreiben²⁷. Vielmehr brachte Gasparo Gozzi die Frage nach Goldonis dramatischer „fantasia“ ins Spiel, ein Unterfangen, das angesichts der krausen phantastischen Märchenstücke seines Bruders Carlo ausgesprochen kühn, wenn nicht sogar abwegig erscheinen mußte. Und die Eigenart dieser Goldonischen Phantasie fand Gasparo in der unerreichten dramatischen Dynamik dieser Komödien. Er beschreibt an ihnen eine Poetik der unbegrenzten Aufsplitterung, Komplizierung und Verfeinerung von Lebenswirklichkeit. „Infinito“, „perpetuo movimento“ sind Schlüsselbegriffe seiner Analyse Goldonis:

Infinite circostanze, tutte a proposito e tutte ritratte dal vero, raccolte, così reali ed espressive, che pare che vegga con gli occhi e oda con gli orecchi intorno a sé quello che scrive (Nr. 5, S. 25).

Gasparo Gozzis eigene Theorie des dokumentarischen Theaters, eines Theaters des „fatto vero“ (Nr. 90, S. 394) und des „specchio de' costumi“ (Nr. 100, S. 454) ist getragen von der an Goldoni gewonnenen Dramenkonzeption, die er aus den Phänomenen des „movimento“, der dramatischen Dynamik heraus zu verstehen versucht. Vergleicht man seine Aussagen mit Goldonis eigenen Erkenntnissen, was ich im folgenden tun werde, so kann man nicht umhin festzustellen, daß es offenbar nicht nur um Dramentechnisches geht, sondern daß sich daraus ein dramatisierter Wirklichkeitsbegriff ableiten läßt. Für Gasparo Gozzi liegt Goldonis poetisches Zentrum in der in Dramatik umgesetzten Erfahrung geschichtlicher Dynamik der „circostanze“ des Le-

²⁷ Gasparo Gozzi, *La Gazzetta Veneta*, hg. von A. Zardo, Firenze 1915; Neuausgabe von F. Forti, 1957.

bens; Goldonis Bühnenwirklichkeit, das ist: „tutte le circostanze (...) messe in movimento“ (a.a.O.). Noch anschaulicher die bildhafte Beschreibung dieses dynamischen Kosmos:

perchè appunto come un raggio di sole (...) penetrato pel fesso della finestra, ove a te par vôto, e nulla, ti fa apparire una lunga striscia di minute particelle in perpetuo movimento; così l'ingegno dell'Autore illumina e ti fa vedere mille minute circostanze che tu non avresti immaginate, non che vedute. (a.a.O.)

Und bewundernd erklärt er über diese dramatisch erarbeitete, aber auch empirisch gewonnene „Bewegtheit“: „non si può dire quanto possa la sua fantasia in siffatti argomenti“ (Nr. 5, S. 24 f.).

Goldonis poetologische Konzeption, sein erklärtes Ziel, war es, die Geschichtlichkeit der Welt in dramatische Bewegung umzusetzen. Daß er seiner Erkenntnis keine philosophische, sondern stets eine theatralische Formulierung gegeben hat, ist ein beständiges Merkmal seiner ganzen Persönlichkeit. In der Komödie *Il ventaglio* (1763)²⁸ hat Goldoni in besonders ausgeprägter Form diese theatralische Formulierung gefunden. Sie verbirgt sich in dem poetischen Verfahren, mit dem er die Komplexität und Dynamik geschichtlicher Wirklichkeit sichtbar werden läßt. Anlässlich des *Ventaglio* spricht Goldoni in einem Brief von einem „nuovo genere di commedie“ und von „questo metodo nuovo“, den er auf dieses Theaterstück angewendet habe²⁹. Die näheren Erläuterungen dazu an den Marchese Albergati-Capacelli sind aufschlußreich und charakterisieren die Komödie als ein dramatisches Abbild unaufhörlicher Bewegtheit sowie unerhörter Vielfalt, Varietät und Verschiedenartigkeit:

io ho fatto una commedia di molte scene, brevi, frizzanti, animate da una continua azione, da un movimento continuo, onde i comici non abbiano da far altro che eseguire più coll'azione che colle parole. (...) La scena è stabile e rappresenta una piazza di villa con varie case, e botteghe, e viali d'alberi. Al primo alzar della tenda, tutti i personaggi si vedono in scena, in situazioni, impieghi ed attitudini differenti. Tutti agiscono. Si vuota e si riempie la scena, e termina con tutti i personaggi in situazioni diverse. (a.a.O..)

Ihre Verbildlichung finden diese Elemente seiner Komödienvorstellung in Art und Funktion des Fächers selbst, der als Symbol der Wirklichkeit bildlich und dramatisch aufgefaltet und in Bewegung gesetzt wird. Es geht Goldoni um das Sichtbarmachen menschlichen Raumes und menschlicher Zeit.

²⁸ Entstanden 1763 in Paris, wurde die Komödie von Goldoni nach Venedig gesandt, wo sie 1765 zur Aufführung gelangte.

²⁹ Brief an den Marchese Albergati-Capacelli, 18. 4. 1763; Bd. XIV, S. 280.

Am Schluß der Komödie steht ein geistreiches Wort- und Gedanken-spiel, präsentiert als Kompliment an Autor und Publikum, sprachlich vermittelt jedoch als Hinweis auf das Herstellungsmuster des *Ventaglio*:

(Candida) È di Parigi questo ventaglio?

(Susanna) Vien di Parigi, ve l'assicuro.

(Gertrude) Andiamo, v'invito tutti a cena da noi. Beveremo alla salute di chi l'ha fatto, (ai comici) e ringrazieremo umilmente chi ci ha fatto l'onore di compatirlo.
(III/16, scena ultima).

Das Kompliment bezieht sich — darin liegt die Sprachspielerei — auf das dramenauslösende Objekt der Komödie, den Fächer, und auf die Komödie selbst, *Il ventaglio*. Goldoni hatte diesen „Fächer“ (in doppelter Bedeutung) aus Paris nach Venedig zur Aufführung gesandt. Daß damit aber nicht nur ein Spiel mit einem Fächer gestaltet, sondern das dramatische Spiel selbst wie ein Fächer aufgefaltet ist, das gibt die Struktur des Stücks in mehrfacher Hinsicht zu erkennen. Goldonis Anweisung hat, wie oben angedeutet, ein bewegtes ‚tableau‘ vorgesehen, lautlos, aber in ständiger erregter Bewegung befindlich und mit Gruppierungen um das Halbrund der Bühne, die den aufgefalteten bemalten Rippen eines Fächers gleichen. Die Regieanweisung gibt beim Öffnen des Vorhangs Gelegenheit zu ruhiger Betrachtung; „Alzata la tenda, tutti restano qualche momento senza parlare, ed agendo come si è detto per dar tempo all'uditorio di esaminare un poco la scena“ (I/1), so wie der Conte in III/8 den mit Figurinen bemalten protagonistischen Fächer des Stücks in aller Ruhe in Augenschein nimmt und begutachtet. Nachdem der Zuschauer diese kleine, lautlose, doch bewegte Malerei betrachten konnte, gerät nun das Drama seinerseits in Bewegung, und in einer Vielzahl kleiner und kleinster Auftritte kommen in der ersten Szene sämtliche Teilnehmer einzeln oder gruppenweise in einen Rundlauf des Redens, Fragens, Antwortens mit ihren verschiedenartigen Beziehungen und Hintergedanken zu Wort und werden auf diese Weise nicht mehr nur malerisch, sondern auch dramatisch vorgestellt und der Betrachtung anheimgegeben. Wieder hat Goldoni die gegenseitige Spiegelung von ‚mondo‘ und ‚teatro‘ zum Anlaß genommen, um seine dramatische Entdeckung anschaulich und begreifbar zu machen. Ein gespielter Fächer, wie er im Publikum sich hundertfach bewegt, hat anschauliches Leben gewonnen und setzt die Menschen in aufgeregte Bewegung³⁰. Dazu entfaltet Goldoni eine

³⁰ „Gran ventaglio! Ci ha fatto girar la testa dal primo all'ultimo“ (Giannina, III/16).

weitere Dimension dramatischer Gegenständlichkeit, die dem Symbolwert des Fächers gewidmet ist. Der Fächer ist ein gesellschaftliches Objekt. In Gesellschaft dient er dem Verschleiern und Verbergen, dem geheimen Beobachten und unbeobachteten Zuhören. Von diesem Symbolwert des „ventaglio“ erhält die ganze Komödie ihre dramenstrukturelle Einrichtung. Goldonis Überzeugung von der Kompliziertheit und unerhörten Vielfalt zwischenmenschlicher Dynamik findet sich in der dramatischen Verfahrensweise einer entfesselten Kommunikation wieder. Was der Fächer als gesellschaftliches Kommunikationsmittel verbirgt, verschweigt, verschleiern, vieldeutig oder eindeutig mitteilbar macht, das überzieht die Komödie *Il ventaglio* als ein verwirrendes Netz von Beziehungen, Untergrundverhältnissen, Hinterrückskontakten, ‚conversation‘ und ‚sous-conversation‘, Dialog und Prä-Dialog.

Goldoni interessierte sich lebhaft für alles, was die Beweglichkeit des Lebens und den Strom des Geschichtlichen zum Ausdruck brachte. Man denke an die enthusiastischen Berichte, in denen er seinen Lesern solche Szenen spürbar zu machen versuchte: das überschäumend lebendige Treiben im nächtlichen Venedig³¹; das erste Erlebnis der bewegten Menschenmassen in Paris, in den Tuileries, im Palais-Royal, wo er eben aus diesem Grunde eine Wohnung mietete³². Dieses hohe Interesse an der Dynamik aller Wirklichkeit ist es, das Goldoni auf die Bühne zu übertragen wünschte: Vielfalt, ja Masse und Zersplitterung des Massenhaften in unaufhörliches, bewegtes Miteinander und Gegeneinander; aber auch Druck und Gegendruck, dauerhaftes Nachdrängen der Jugend und der unteren Schichten, bis hin zur Verwischung ständischer, geschlechtlicher oder konventioneller Grenzen. Hier deutet sich der moralische Aspekt seines „metodo nuovo“ an. Dabei hat sich Goldoni der Methode dramatischer Verbildlichung von etwas Atmosphärischem bedient. Mit einem für das neue Verfahren typischen „movimento continuo, onde i comici non abbiano da far altro, che eseguire più coll’azione che colle parole“, hat Goldoni diesen moralischen Aspekt kommunikativer Massenbewegung ausdrucksstark thea-

³¹ Vorwort zu Bd. XIII der Pasquali-Ausgabe (Mondadori, S. 711): „Che bel piacere in tempo di notte trovare le strade illuminate, e le botteghe aperte, e un’affluenza di popolo come di giorno, e un’abbondanza di viveri dappertutto, sino e dopo la mezza notte, come trovarsi in altre Città la mattina al mercato! Che allegria, che vivacità in quel minuto Popolo! Cantano i Vendicatori spacciando le merci o le frutta loro: cantano i Gondolieri, aspettando i Padroni: cantasi per terra e per acqua, e cantasi non per vanità, ma per gioia.“

³² *Mémoires*, 3. Teil, Kap. 2, (Bd. I, S. 444 f.); Brief an Gabriele Cornet, 27. 9. 1762 (Bd. XIV, S. 263).

tralisch ins Bild gesetzt. In verschiedenen Szenen beschäftigen sich die Schauspieler mit nichts anderem als damit, dem vielschichtigen und hintergründigen Kommunikationsspiel szenische und bewegte Augenfälligkeit zu verleihen; d. h. sie füllen die Szene mit lebhafter Beobachtung, neugierigem Recken des Halses, mit Anschleichen, Aushorchen, Entdecktwerden und erneutem Anschleichen. Wie in einer Wellenbewegung macht sich die Umwelt bemerkbar, und nacheinander bringen Candida, Coronato, Crespino dieses dynamische Bild zwischenmenschlicher Beziehungen hervor³³. Es ist eine Vergegenständlichung kommunikativer Verhältnisse. Sicherlich sind pantomimische Einlagen dieser Art auch Reminiszenzen der *Commedia dell'arte* und ihrer „körperlichen Beredsamkeit“ (Meyerhold). Goldoni bedient sich gerne der *Lazzi* und unsterblichen Scherzhandlungen; er inszeniert Hetzjagden, wobei Menschen umgeworfen, Gläser zerschlagen werden (II/16); dem unbedachten und mißverständlichen Zuschlagen einer Tür entlockt er eine Serie unerwünschter komischer Folgen. Doch macht Goldoni einen dramatisch umsichtigen Gebrauch davon und läßt die Stegreifelemente nicht zur dramatischen Substanz der Komödie ausarten. Ihm kommt es darauf an, die Erfahrung des Dynamischen in aller Realität in dramatische Gegenständlichkeit und Konkretheit zu übersetzen. Wirklichkeit und Leben offenbaren sich in Goldonis Theater als ein Organismus, der in dauernder wimmelnder Bewegung ist. Zur Ausfüllung dieser Vision entwickelte der Dramatiker seinen „metodo nuovo“.

Die Zeitgenossen bemerkten diese auffällige Zersplitterung und dramatische Betriebsamkeit, die die alten Prinzipien außer Kraft setzte. Es ist aufschlußreich, daß Carlo Gozzi an Goldonis Theater überhaupt keine Ansätze herkömmlicher Strukturierung mehr feststellen konnte und die disparate, inkohärente Vielfalt ihm den Eindruck einer „gran raccolta di scene, e di materiali“ vermittelte, „die — wie er böse artig fortfuhr — für wachere, kultiviertere Talente und bessere Schriftsteller als den Signor Goldoni als Handwörterbuch der Komödie die-

³³ (Candida) „Son ben curiosa di sapere il perchè“ (Osserva, indietro); „Gran segreti colla merciaia. Sarei ben curiosa di sapere qualche cosa“ (Si avvanza un poco). — (Coronato e Crespino) Mostrano curiosità di sentir quel che dice Evaristo a Giannina, ed allungano il collo per sentire. — (Crespino) . . . si alza, e si avvanza un poco. — (Coronato) . . . si alza, e si avvanza un poco. — (Crespino) Si avvanza e mostra di lavorare. — (Coronato) Si avvanza, fingendo sempre di conteggiare. — Sie werden entdeckt. — (Crespino) Torna a sedere. — (Coronato) Torna a sedere. — Und nach einer Weile (Crespino) . . . allungando il collo. — (Coronato) Come sopra. — (Crespino) S'alza pian piano dietro Coronato per ascoltare.

nen kann“³⁴. Während sich der Theaterpraktiker Chiari, zweifellos auf den Rivalen bezogen, mißbilligend von dem unruhig bewegten Hin und Her distanzierte³⁵, wußten andere das Tempo, mit dem Goldoni eine Situation oder Szene auffächert, vervielfältigt und nuanciert („onde le situazioni nascono e germogliano da sé facilmente“³⁶), als dramatischen Reichtum zu schätzen. Daß damit auch vom Zuschauer eine angemessene Beweglichkeit der Teilnahme gefordert wurde, brachten die Analysen Gasparo Gozzis zum Ausdruck³⁷. Baretto hatte Goldonis neue Theatralität des „perpetuo movimento“ (G. Gozzi) als „un fracasso orribile sulla scena“, als „questo suo strano teatral giuoco“ (S. 87) abgetan. Dem Publikum riet er, Goldonis Komödien nicht auf der Bühne anzusehen, um nicht dem Reiz ihrer Wirklichkeitsgestaltung, ihrer lebensechten Dynamik, Diversifikation des Alltäglichen und Banalen sowie ihrer überzeugenden Gleichzeitigkeit des Momentanen zu verfallen; stattdessen sollten die Zuschauer zu Lesern werden und in aller Ruhe („Comprate dunque tutti i tomi del Goldoni“, II, S. 158) die Fehlerhaftigkeit im literarischen Detail aufdecken. Das bühnentechnische Interesse Goldonis war einem Wirklichkeitsbegriff verbunden, dem die Momente des Gleichzeitigen, der unaufhörlichen, auseinanderstrebenden Bewegung und der banalen Ereignishaftigkeit als Konstanten moderner Normalität wichtig waren.

Für Goldoni lag in dieser einzigartigen Analogie von ‚mondo‘ und ‚teatro‘ das bestimmende künstlerische Prinzip, selbst wenn dadurch die Kunstwelt bis zur Künstlichkeit getrieben und mechanisiert erschien. Giorgio Strehler hat mit seinen berühmten Inszenierungen gerade diesen Aspekt wieder erlebbar zu machen versucht. Es war jedoch in Goldonis Wirklichkeitsvorstellung nicht der Mechanismus an sich von Bedeutung, sondern die Tatsache, daß er von den Menschen selbst betrieben und in Gang gehalten wurde. Anstelle der überirdischen Mächte Gozzis, aber auch anstelle der oratorischen Bewegungen bei Diderot, finden sich bei Goldoni immer wieder motorische Temperamente unter den Menschen, die ihr Wesen für Goldonis spezifische Theaterkonzeption hergeben.

³⁴ *Ragionamento*, S. 56.

³⁵ Ihm widerstrebte das häufige „trasportare tre o quattro volte da una casa in l'altra, dal giardino alla piazza; e dalla piazza al Caffè“ (*Dissertazione storica*, Bd. I der *Commedie in versi*, 10 Bde., Venezia, Bettinelli, 1756-1762, S. 23).

³⁶ Gasparo Gozzi, *Gazzetta veneta*, Nr. 5, S. 25.

³⁷ „Nota il modo, del far cavare la maschera poco a poco; come l'Autore va per gradi e quante graziose malizie fanno quella scena brillare, e vedi in qual breve tempo nascono speranza, tema, diletto, romori (. . .)“ (ebd., S. 26).

Ein Modell dieser Art bietet auch *Il campiello* (1756), worin, wie später wiederum in *Il ventaglio*, die Betriebsamkeit der Menschen auf eine der typischen Kleinformen menschlichen Lebensraumes eingeschränkt ist. Der *Campiello* funktioniert wie eine Wohngemeinschaft; jeder ist jederzeit für jeden erreichbar, rufbar; es herrscht die totale Gesellschaftlichkeit und die totale Kommunikation³⁸. Der tragende Untergrund für das selbstverantwortliche Tun der Menschen sind die Orte gesellschaftlichen Beisammenseins, weshalb Goldoni, auffällig für das zeitgenössische Publikum, so häufig das öffentliche Leben der Straßen, Plätze, Tavernen und Läden auf die Bühne brachte. Als Dramenformen entstanden so die sog. ‚commedie corali‘ (E. Rho): *La bottega del caffè*, *Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte*. Diese ‚chorischen‘ Komödien zeichnen sich dadurch aus, daß dramatische Differenzen und Bewegungen in großer Vielzahl wirken. Das erschwert z. B. eine moralische Beurteilung der Menschen und Handlungen. Die Grenzen verschwimmen und die traditionelle dramatische Kontrastwirkung ist nicht mehr möglich. Gozzi hat diese normalisierende, realistisch anmutende Funktion der Vervielfältigung und Aufsplitterung der Wirklichkeit im konkurrierenden modernen italienischen Theater strukturell definiert:

I nostri Italiani vogliono molto di più. Vogliono che il carattere principale sia forte, originale, e conosciuto: che quasi tutte le persone, che formano gli episodi, sieno altrettanti caratteri³⁹.

Dem mikrokosmisch umfassenden Sozialwesen, in dem die privatesten und die banalsten Bedürfnisse und Notwendigkeiten das Feld beherrschen, gelingt es aber, jedwede übergeordnete Autorität aus diesem Venedig der Kleinformen herauszuhalten; Senat, Rang, Stand, Dogenherrschaft und Rat der ‚Dieci‘, d. h. alles das, was zur Großform Venedig gehört, spielt in der Komödie keine Rolle. Die Adelsfrage wird scherzhaft heruntergespielt, so etwa in der Gestalt der niedlich lispelnden, aber ein wenig beschränkten Gasparina, die ihrer Sprache ein bißchen Toskanisch und Französisch unterzumischen vermag und die auch ein bißchen „non zo che de nobilità“ verspürt. Die soziale

³⁸ Edmondo Rho (*La missione teatrale di Carlo Goldoni*, Bari 1936) bezeichnete schon 1936 diese Dramenform als „commedia corale“.

³⁹ „Il Teatro Comico all’Osteria del Pellegrino tra le mani degli accademici granelleschi“, entstanden 1759 oder 1760; Ausg. Zanardi, Bd. 15, S. 175-255: hier: S. 229.

Bedeutung des Besitzes ist entschärft insofern, als der junge Cavaliere Astolfi mit seinem letzten Geld nicht etwa das Mädchen aus dem Volke kaufen will, sondern allen einen fröhlichen Karneval gestalten und im übrigen allenthalben für Frieden und Frohsinn sorgen möchte (I/12). Auch in Fabrizio wird nicht der Adlige, sondern der Spielverderber verspottet (III/7). Es gibt im *Campiello* keine charakterlich zugespitzte, tragende dramatische Person mehr, nur noch eine Art Spielleiter in Gestalt des Cavaliere Astolfi, der das lustige Karnevalstreiben inszeniert. Goldoni übertrug in die dramatische Vielstimmigkeit die geschichtliche Erfahrung der unaufhaltsamen Aufsplitterung, Vereinzeln und Vervielfältigung der menschlichen Existenz, die Erfahrung des Massenhaften, weshalb E. Rho schon 1936 von Goldonis Theater als einem „kollektiven Theater“ (S. 17), einer „poesia della storia“ (S. 156) gesprochen hat.

Wenn also in dieser extrem aufgesplitterten Wirklichkeit eine ordnungsgebende höhere Kraft fehlt oder gar bewußt ausgesondert wird, so muß dafür ein neues soziales Ordnungsdenken einsetzen, damit ein Gleichgewicht gewahrt bleibt und die Menschen miteinander auskommen. Bei Goldoni leistet dies die ständige zwischenmenschliche oder gesellschaftliche Aktivität des einzelnen und aller; soziale Aktivität als Kommunikation, Handlungsvielfalt, als rasende Bewegungsabläufe von Auseinanderschwirren der Personen, Hin- und Hergerenne. Goldoni faßt die Wirklichkeit als einen aus Gespräch, Bewegung und Handlung lebenden Organismus auf. Darin sehe ich einen Reflex jener Welt- und Geschichtsauffassung, wie sie von Vico formuliert und von mir als ‚aufklärerisch‘ (S. 97) definiert worden war. Es ist verständlich und erscheint mir auch überzeugend, daß ständische Unterschiede, wie sie von Gozzi hervorgehoben werden, in dieser Welt sozialer Aktivität nur eine mäßige Rolle spielen. Der Wert des Menschen wird nach seinem zwischenmenschlichen Funktionieren bemessen, nicht nach der Menge seiner Titel- und Ehrenzeichen. Genau das wollte Pancrazio im *Padre di famiglia* auch sagen, als er seinen gesellschaftlichen Standort nicht von einem Titel, sondern von den „danari in tasca“ und von der „buona tavola“ herleitete. Das mag uns heute allzu materialistisch, primitiv und nicht sehr sympathisch erscheinen, aber im 18. Jahrhundert half es mit, vom Druck eines falschen, unaufrichtigen Anspruchsidealismus zu befreien. Will man dieses Goldonische Sinnbild in die Tradition des ‚teatrum mundi‘ einrücken, so kann damit nur ein diesseitiger, sozialer, geschichtlicher und pragmatischer Begriff geschaffen worden sein. In Frankreich, das in den sechziger Jahren auf dem Zenit

seiner zentralistischen Routine stand, hat Goldoni damit keinen Erfolg gehabt. Die Menschen, sofern sie von der zentralistischen Lebensform wegstrebten, flüchteten in gesellschaftsferne Einsamkeit, in exotische Irrealität oder, wie Diderots Dramen, in die Transzendenz einer höheren Gefühlsnatur. Für Goldoni aber war, wie für Vico, der Mensch durch seine komplexe Gesellschaftlichkeit bestimmt. Diese Vision als dramatische Botschaft zu empfangen, war Italien mit seiner kleinstaatlichen Tradition, seiner städtischen Unabhängigkeit und politischen Vielstimmigkeit womöglich eher geeignet als ein französisches Publikum.

Die geschichtliche Besonderheit der Theaterreform Goldonis und ihres aufklärerischen Impulses ist darin zu sehen, daß Goldoni, im Gegensatz zu den aufklärerischen bzw. antiaufklärerischen Publizisten und Pamphletisten der Epoche, zu denen aufgrund ihrer persuasiven dramatischen Verfahrensweise auch Diderot und Gozzi gezählt werden können, eine durch und durch literarische Sprache verwendete, womit sich für den Ausdruck aufklärerischer Geistigkeit besondere Probleme stellten. Die heutige Forschung ist immer mehr zu der Auffassung gelangt, man solle bei Goldoni weder nach einem klar formulierten aufklärerischen System noch nach militanten politischen und sozialen Positionseinnahmen (Adel, Bürgertum, mercante, Illuminismo milanese etc.) Ausschau halten, sondern den „spirito progressivo“ (wie Petronio sagt) in seinem dramatischen Ausdruck nachzuweisen versuchen, „nella forma nuova che egli chiese alla commedia italiana“ (S. 849). Als Komödie der umfassenden menschlichen Selbstbestimmung hat dieses Theater teilgenommen an dem von Kant und Vico betriebenen Mündigwerden des Menschen. Wie in christlicher Version die Idee des ‚Heils‘ zum Motor des moralischen Gewissens geworden ist, so in aufklärerischer Gedanklichkeit die Idee des ‚Glücks‘, die auch dem Theater Goldonis zugrunde liegt. Da aber das menschliche Glück nicht etwas ist, was geschenkt wird, sondern etwas, das erkämpft werden muß, auch und vor allem gegeneinander erkämpft, kommt es bei Goldoni zu unbehaglichen, zwanghaften Situationen, die nur spielerisch gelöst werden können. Das ist zwar eine Mangelercheinung, aber doch eine, die zum Wirklichkeitsbegriff des 18. Jahrhunderts gehört. Robert Mauzi, der Historiker der ‚idée du bonheur‘ im 18. Jahrhundert, hat bei seiner profunden Analyse aufklärerischen Denkens überzeugend dargelegt, daß dieses existentielle Mangelerlebnis — nach dem früheren Erlebnis der Heils-Fülle — zu dem angeblichen Optimismus, zu Lebensbejahung, Vitalität und Diesseitsbezogenheit der Aufklärung gehört. Und sein

Schüler Jean Deprun⁴⁰ beschreibt dieses Zeitalter des irdischen Glücks und der menschlichen Bemühung als ein Zeitalter der „inquiétude“, der Unzufriedenheit und des „ennui“.

Man ginge nun durchaus zu weit, wollte man in dem stets lebensvollen und lebensfrohen „papà Goldoni“ (wie ihn das 19. Jahrhundert taufte) den grämlichen Verkünder eines frühen „mal du siècle“ sehen. Dazu war er nicht geeignet. Und es charakterisiert seine Person, wenn man über lange Zeit die rokokohaft anmutenden Elemente seines Theaters besonders herausgestellt hat, die Verspieltheit der Thematik, die scheinbare Sorglosigkeit der Form und Sprache, die Luftigkeit und Unverbindlichkeit der dramatischen Schlüsse. Der irreführende Vergleich mit Watteau ist typisch für die Wirkung dieses literarischen Mythos vom „Goldoni sorridente“, vom Goldoni der karnevalesken Festlichkeit und Musikalität Venedigs (Momigliano, Rho). Sein künstlerisches Verhältnis zur Wirklichkeit ist sicherlich nicht zu Unrecht auf Venedig bezogen worden; denn Venedig faszinierte ihn, und in Venedig suchte er sein Publikum mit den Mitteln venezianischer Geschichte und Alltäglichkeit. Aber das ist nicht genug. Die „Unruhe“ des Zeitalters, von der Jean Deprun spricht, geht bei Goldoni über den Venedig-Mythos hinaus. Sie realisiert sich in einem unwiderstehlichen Willen zur Veränderung (im poetologischen Bereich) und in einer rigorosen Entmythisierung und Entmystifizierung der theatralischen Vorgänge, der Handlungen, Themen, Personen und der dramatischen Struktur. Auf diese Weise hat Goldoni nach allen Seiten hin entkrampfend gewirkt, hat nicht nur das aufdringlich Modische angeprangert (wie in den *Smanie per la villeggiatura* die Sommerfrischler-Verrücktheit der Venezianer), sondern auch das ewig Alte kritisch zerlegt (wie die sture Männerwirtschaft in den *Rusteghi*). Daß die Menschen bei ihm ganz alleine und mit ganz banalen, alltäglichen Mitteln mit diesen Problemen fertig werden müssen, darin ist die Substanz der sog. ‚Reform‘ seiner ‚buona Commedia‘ zu sehen.

⁴⁰ Jean Deprun, *La philosophie de l'Inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris 1979.