

beginnt, von einem Adagio gefolgt wird und erneut in ein Presto (oder Prestissimo) mündet. Nicht nur die Einlagen zwischen den Akten sind ballettartig, auch die Sprechszenen sind ähnlich komponiert. So muss man, wenn man irgend kann, Molière vorgestellt sehen, wenn man ihn liest. Die variierte, parallel und kontrastiv eingesetzte, körperliche Bewegung der Schauspieler gehört ebenso dazu wie die (nicht zu vernachlässigende) ideelle Thematik.

Sganarelle hätte nichts lieber getan, als auf seine Heirat zu verzichten. Doch da gibt es den Bruder der Dorimène (gespielt von Benno Besson), der ein Haudegen ist und ihn mit gezogenem Säbel dazu zwingt, sein Versprechen einzulösen. So muss Sganarelle denn die kockette Dorimène heiraten, die ihm zweifellos in Bälde die Hörner aufsetzen wird, vor denen er sich so fürchtet.

Jürgen von Stackelberg

Mirandolinas lazzi

In einer Herberge sind drei Herren der besseren Gesellschaft abgestiegen und kommen über die Wirtin ins Gespräch; zwei von ihnen geben zu erkennen, dass sie sich um die Gunst der schönen Mirandolina bewerben, während der dritte, ein barscher Frauenfeind mit dem sprechenden Namen Ripafratta – Uferbruch, sich vernehmen lässt: Viermal höher schätze er einen tüchtigen Jagdhund (I/4)¹. Als Mirandolina hinzukommt, wird sie von Ripafratta in ruppigem Ton angewiesen, ihn mit besserem Weißzeug zu versorgen, und hört von den beiden anderen Herren, sie müsse verstehen, dass sie es mit einem »nemico delle donne« – »Frauenverächter« zu tun habe (I/5). In ihrem Selbstgefühl gekränkt, nimmt Mirandolina sich vor, diesem Ripafratta zu zeigen, was er Frauen schuldig ist; wohlgemerkt: nicht nur ihr schuldig ist, sondern dem weiblichen Geschlecht insgesamt, denn die Frauen sind, so sagt sie mit stolzem Selbstbewusstsein am Ende ihres Monologs: »[L]a miglior cosa che abbia prodotto al mondo la madre natura« (I/9) – »das Beste [...], was die Mutter Natur in der Welt hervorgebracht hat«.

Statt den Cameriere zu schicken, klopft Mirandolina, mit dem geforderten feineren Weißzeug auf dem Arm, selbst an Ripafrattas Tür. Damit beginnt sie ein Verführungswerk, das ihr dank einer Doppelstrategie gelingt. Sie hat durchschaut, dass dieser Weiberfeind im Grunde

1. Zitierte Ausgabe: Carlo Goldoni: *La Locandiera*, introduzione di Luigi Lunari, cronologia, bibliografia e note di Carlo Pedretti, Mailand 1976 (BUR).

seines Herzens Angst vor Frauen hat und dass er diese Angst überkompensiert durch herrische Männlichkeit. Also spielt sie die unterwürfig dienstbereite Frau und tut noch ein Übriges, indem sie sich gleichsam entsexualisiert; sie macht ihm weis, dass sie ihrerseits mit Liebe nichts zu schaffen haben wolle und all die Männer und Frauen, die füreinander schmachten, gründlich verachte, während ein Liebesfeind wie er ganz nach ihrem Herzen sei und ihr größte Hochachtung einflöße. Baut sie mit solcher Rhetorik die Schutzwehr ab, mit der Ripafratta sich gepanzert hat, geht sie mit einer zweiten Strategie zum Angriff über: Sie zieht Ripafratta in den Bann ihrer Fraulichkeit durch eine wohldosierte Abfolge körpersprachlicher Mittel, die in einer gespielten Ohnmacht gipfeln, und bringt zuwege, dass der Cavaliere schließlich »wie ein Hündchen« (III/6) an ihren Fersen hängt.

Die Komik des Vorgangs liegt offenkundig darin, dass beobachtbar wird, wie die beiden Gegenspieler – Mirandolina nur scheinbar, Ripafratta hingegen tatsächlich – von bewusstseinsfernen Impulsen überwältigt und buchstäblich um den Verstand gebracht werden. Als sinnfälligster Ausdruck dieser Reduzierung auf den Körper darf gelten, dass Ripafratta sich in ein »cagnolino« – »Hündchen« verwandelt, und Mirandolina in einen hingestreckten Leib.

Nun ist aber das Hervorkehren und Ausspielen der Körperlichkeit, das seit je die Domäne der Dienerfiguren in der Komödie war, in der *commedia dell'arte* das angestammte Métier der Harlekinfigur geworden. Pointiert gesagt, ist der Harlekin komischer Körper *par excellence*. Ihn beherrschen Kräfte, die zur Erheiterung des Zuschauers vom Verstand, wenn überhaupt, nur höchst unzureichend kontrolliert werden. Das bezeugen in vielen Varianten die gestisch-mimischen *lazzi*, die – mehr noch als die rhetorischen *lazzi* – das Herzstück dieses Rollenfachs darstellen. Sie werden zumeist als Solonummern ausgeführt, beziehen oft jedoch auch einen Partner ein, in Art eines clownesken *pas de deux*. Das legt den Gedanken nahe, dass man die Verführungsszenen in der *Locandiera* in einigen ihrer Facetten besser versteht, wenn man sich zuvor den Blick für die Bauart und den Gehalt von *lazzi* geschärft hat. Diesen Gedanken wollen wir im Folgenden erproben.²

Es bietet sich an, für ein solches Unternehmen erst ein Szenario der *commedia dell'arte* und dann Goldonis *Servitore de due padroni* zu Rate zu ziehen. Einzugehen ist jedoch auch auf Goldonis *Don Giovanni*

2. Der Begriff des *lazzo* taucht in der *Locandiera* in den Szenen mit Ortensia und Dejanira gleich zweimal auf (I/17 und I/21); beide Male verwenden ihn die Schauspielerinnen in einem sehr weit gefassten Wortverstand. Abgelöst von der Harlekinfigur wird der Begriff jedoch unscharf. Wir haben ihn im Titel dieses Beitrags in distanzierenden Rede nur anspielend verwendet und lassen ihn bei der Analyse von Stücken ohne Harlekinfigur ganz weg.

Tenorio, begegnet uns doch bereits in diesem frühen Stück aus dem Jahre 1736 die Figur der Verführerin, die sich einer gespielten Ohnmacht bedient. Aber es enthält an unerwarteter Stelle noch ein weiteres, bisher übersehenes Motiv, das in der 1752 uraufgeführten *Locandiera* wiederkehrt und auf einen sehr weit greifenden Zusammenhang aufmerksam macht.

Von einer Szene aus dem 1668 aufgeführten *Festin de Pierre* (es ist die Szene vor dem Besuch des Steinernen Gastes; in Molières *Dom Juan IV/7*) gibt Domenico Biancolelli in seinem Rollenbuch folgenden Bericht:

Après tous les lazzis pour mettre le couvert, [...] je desrobe un morceau de dessus la table, un des vallets me l'arrache, je donne un soufflet à un autre que je crois estre mon escroc; j'essuie une assiette à mon derrière, puis je la presente à Dom Jouan; ensuite je luy parle d'une jeune veuve tres jolie qui m'a tenu des discours tres flatteurs sur son compte, alors il m'ordonne de me mettre à table avec luy; j'obeïs de grand cœur: »Al-lons canaille, – dis-je – que l'on m'apporte un couvert!«, je dis à mon maistre de ne pas aller si vite; je me lave les mains, je les essuie à la nappe; embarrassé de mon chapeau, je le luy mets sur la teste, je retourne la salade avec ma batte, [...] je me mouche avec la nappe, etc. L'on heurte à la porte.³

Nicht von ungefähr erwacht Harlekins quirlige Lebendigkeit im selben Augenblick, in dem die Mahlzeit aufgetischt wird. Er ist der ewig Hungerige. Von harlekinischer Essgier getrieben, stiehlt er einen Brocken, schlägt zu, als ihm jemand die Beute nehmen will, fürchtet, dass sein Herr ihm etwas wegessen könnte, ist so hingegeben mit dem Stillen seines Hungers befasst, dass er den lästig werdenden Hut kurzerhand seinem Herrn aufsetzt, zum Schnäuzen das Tischtuch nimmt und in die Salatschüssel mit seiner Pritsche fährt.

Unverkennbar haben die drei letztgenannten *lazzi* eine gemeinsame Struktur: Jeweils greift Harlekin, einer Not des Augenblicks gehorchend, zum Nächstbesten, das in seinem triebbegrenzten Gesichtsfeld auftaucht, und gerät dabei ans Falsche. Aber das Falsche erweist sich unversehens als das Zweckdienliche, vom Druck der Lage Befreiende – der Missgriff ist zugleich ein gelungener Coup.

Verblüffend und erheiternd ist jedoch nicht nur das sozusagen Lebenskünstlerische des Akteurs, sondern auch die Verwandlung der Wirklichkeit, die sein Agieren zuwege bringt. Ein Mensch, ein Tisch-

3. Delia Gambelli: *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Parte Prima, edizione critica, introduzione e note, Rom 1997, S. 305–306; vgl. Gustave Attinger: *L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le Théâtre Français*, Paris 1950, S. 51; eine systematische Untersuchung von *lazzi* als Minitexten, die über das von Attinger Gesagte hinausführen würde, gibt es meines Wissens nicht.

tuch und eine Harlekinpritsche gewinnen ein neues Gesicht, indem sie ungeahnte Seiten hervorkehren; Harlekins Handeln beweist: Sie taugen als Kleiderständer, Schnupftuch und Löffel. Statt Metaphern auszusprechen, spielt er sie.

Bei alledem ist nicht zu übersehen, dass fast alle seine *lazzi* normverletzende Übergriffe sind. Stehlend, zuschlagend, respektlos und unflätig lässt er außer Acht, was Sitte und Anstand gebieten. Er benimmt sich, mit einem Wort gesagt, höchst unzivilisiert. Freilich steckt selbst darin ein Moment, das man mit zustimmendem Lachen quittieren kann, wird doch hier eine karnevaleske Freiheit von hemmenden Normen und – mit der Degradierung einer Standespersion zum Möbelstück – die triumphierende Aufhebung sozialer Unterschiede vorgelebt. So kann dieser ungehobelte Naturbursche mit einem Hang zu Gewalttätigkeit wohl als eine urbildhafte Verkörperung des Harlekins gelten.

In den *Servitore di due padroni* hat Goldoni eine Harlekinfigur von geradezu entgegen gesetztem Zuschnitt eingeführt.⁴ Von seinem Herrn beauftragt, ein Essen zu bestellen und einen Wechselbrief wegzuschließen, richtet Truffaldino all seine Gedanken unverzüglich auf die Mahlzeit; aber nicht etwa deswegen, weil ihm schon jetzt der Geschmack geahnter Genüsse auf der Zunge läge, sondern weil er seinem Herrn beweisen möchte, dass er guten Geschmack im vornehmsten Sinn des Wortes hat: »vòi farghe veder se son de bon gusto« (II/12) – »Er soll sehen, dass ich ein Mann von Geschmack bin«. Wichtiger als der Inhalt der Schüsseln ist ihm deren »bella disposizion«; und von diesem Schönheitssinn beflügelt, kniet er sich auf den Boden und reißt den Wechsel in kleine Stücke, um mit den Fetzen die harmonische Figur festzulegen, an die sich der Wirt halten soll.

Auch dieser Griff zum Nächstbesten ist ein Griff zum Falschen, und dazu ein zerstörender Eingriff in die Sphäre zivilisatorischer Er rungenschaften. Doch während die humanisierende Wirkung von Mannerlichkeit und Höflichkeit außer Zweifel steht, lässt sich die Einführung des Geldverkehrs mit plausiblen Argumenten als Vertreibung aus dem Paradies, philosophisch geredet als Selbstentfremdung beschreiben. Geld, diese gefrorene Lebensenergie, die der geizige Pantalone hortet, nimmt dieses Naturkind achtlos in Empfang und gibt es achtlos weiter (I/8; I/16; I/17); mehr noch: Das bedenkenlose Zerreißen des Wechsels gibt zu der Vermutung Anlass, dass es vielleicht keine natürlichere und schönere Weise des Umgangs mit Geld gibt als die, es verschwenderisch in Lebendigkeit umzusetzen. So lebt Truffaldino die

4. Das Stück ist 1745 als Szenario entstanden und in ausgeschriebener Form 1753 im Druck erschienen. Wir zitieren nach der kritischen Ausgabe in: *Tutte le opere*, Giuseppe Ortolani (Hg.), Mailand, Bd. II (1936).

utopische Möglichkeit einer Rückkehr in den Stand zivilisatorischer Unschuld vor, als eine dem ›edlen Wilden‹ artverwandte Kunstfigur.⁵

Wie sehr diese naturkindhafte Zivilisationsferne mit Herzens-takt gepaart sein kann, kommt aufs schönste heraus, wenn Truffaldino Smeraldina seine Liebe erklärt. Man kann sich unschwer ausmalen, wie ein Harlekin vom Schlage des von Biancolelli gespielten seinem Liebesdrang nachgeben würde, nämlich mit bocksgeiler Zudringlichkeit, als Variante des Archetyps aller komischen Dienerfiguren, der Verkörperung von Wanst und Phallus, und als Abbild seines mythischen Urbildes, des Satyr. Truffaldino ist da von anderer Art; irgendetwas hemmt ihn, geradeheraus seine Liebe kundzutun. Das ist umso bemerkenswerter, als man auch im Falle Truffaldinos einen durchaus verräterischen Zusammenhang zwischen Essen und sich Verlieben entdeckt. Smeraldina hat ihn im Auftrag ihrer Herrin aus der Locanda, in der er speist, herausschicken lassen. So tritt er aus der Tür mit einer Flasche und einem Glas in den Händen, eine Serviette vor dem Wanst, und erklärt der sich entschuldigenden Smeraldina: »ho la panza piena, e quei bei occhietti i è giusto a proposito per farne digerir« (II/17) – »Ich hab' den Bauch voll und diese hübschen Äuglein kommen fürs Verdauen gerade recht.«

Doch mit seinem stark gewordenen Liebesverlangen auf das begehrte Wesen einfach loszugehen, ist nicht Truffaldinos Art; seine Verliebtheit ist mehr als bloße Sinnlichkeit, sie kommt vom Herzen, und das ist ein verletzliches Ding. So möchte er vorweg ein Liebeszeichen geben, das eine verschleierte Frage ist, ob er auf Gegenliebe rechnen kann. Truffaldino löst das Problem mit dem harlekinisch ingeniosen Einfall, einen Brautwerber vorzuschicken und diese Person – was läge näher! – selbst zu spielen. Er habe, sagt er Smeraldina, seinerseits eine Botschaft an sie auszurichten, von einem Herrn namens Truffaldino Battochio; ob sie den kenne? Der sei in sie verliebt, und wenn er auf »un tantin de corrispondenza« – »ein klein wenig Gegenliebe« hoffen dürfe, würde er sich zu erkennen geben; wolle sie ihn sehen? Gern, sagt Smeraldina, woraufhin Truffaldino in die Locanda geht, wieder aus der Tür kommt, mit vielen (natürlich harlekinisch zu denkenden) Verbeugungen an sie herantritt und mit einem Seufzer erneut in der Locanda verschwindet. Auf die Straße zurückgekehrt, muss Truffaldino der verwirrten Smeraldina dann noch ein wenig Rede und Antwort stehen, ehe die Identitäten geklärt sind und auf Smeraldinas Frage, warum er ihr nicht gleich gesagt habe, dass er sie liebe, herauskommt: »Perché sono un poco vergognosetto«. – »Weil ich etwas verschämt bin.«

5. Vgl. hierzu das Kapitel »Harlekin als ›edler Wilder‹ (Delisle de la Dre-vetière)«, in: Jürgen von Stackelberg: *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur*, München 1996, S. 67-85.

»Farebbe innamorare i sassi« – »Er würde Steine in sich verliebt machen«, ist da Smeraldinas beiseite gesprochener Kommentar. In der Tat ist das von Truffaldinos *lazzo* zuwege gebrachte Ineinander von Verstellung und Unverstelltheit von herzerwärmender Komik. Vor allem aber ist es der schönste Beweis, dass unbelehrte Natürlichkeit und, wie man damals sagte, Artigkeit vom gleichen Holz sein können.

Wie ist zu verstehen, dass der fleghafte Arlequin und der artige Truffaldino trotz aller Gegensätzlichkeit doch unverkennbar Ausgestaltungen ein und desselben Figurentyps sind? Die Antwort muss wohl lauten: So sehr Biancolellis Arlequin über die Stränge schlägt, ist er doch nicht einfach ein Flegel. Würde ein purer Flegel seinen Hut Don Juan aufstülpen, wäre das nicht mehr harmlos, und die Sache würde ernst. Die Geste bleibt komisch, weil sie in einer Reihe mit anderen unterläuft, die offenkundig einem unwillkürlichen Impuls entstammen. (Und die Schnelligkeit des Handelns ist die sichtbare Seite der Unwillkürlichkeit.) Dieser szenische Kontext ist jedoch in einen noch weiter greifenden eingebettet. Kostüm, Maske und Pritsche weisen die Figur von vornherein als eine Person mit beschränkter Verantwortlichkeit aus, mit der das Publikum bereits vertraut ist. Dieses Wesen, so weiß man, gehört der Kunstsphäre an und hat in unserer Wirklichkeit nicht seinesgleichen. Es sind also letztlich die Konventionen der Gattung, die soziale Aufmüpfigkeit ausschließen. Und hinzuzufügen ist, dass ebendiese Konventionen dazu anhalten, elementare erotische Triebhaftigkeit nur in der Lebenssphäre der niederen Alltäglichkeit, der des Volkes, auf die Bühne zu bringen.

Unter den Motiven, mit denen Goldoni im *Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto* den überkommenen Stoff bereichert hat, ist eine Mahlzeit, die den Titelhelden mit Donna Anna zusammenführt.⁶ Der Komtur hat Don Giovanni zu Tisch geladen, wird abgerufen und lässt den Gast mit seiner Tochter allein. Sofort beginnt dieser, mit seinen Liebeswünschen auf Donna Anna einzudringen, und als er die Widerstrebende mit dem Dolch in der Hand gefügig machen will, kann der hinzukommende Komtur zwar das Schlimmste, den Tod oder die Schändung seiner Tochter, verhindern, muss dies jedoch mit seinem Leben bezahlen (IV/1-4). Wenig später hören wir, wie der gefangen ge-

6. Zitierte Ausgabe: *Tutte le opere*, Giuseppe Ortolani (Hg.), Mailand, Bd. IX (1950). Interessante Aufschlüsse über den autobiographischen Hintergrund der Elisa-Carlino-Episode im *Don Giovanni* gibt Goldoni in seinen *Mémoires* (*Tutte le opere*, Bd I, 1935, S. 172-176). In den mir bekannt gewordenen Aufsätzen zum *Don Giovanni* wird die für die *Locandiera* folgenreich gewordene Episode und ihre Vorgeschichte jeweils nur knapp erwähnt; zuletzt in: Thérèse Malachy, »Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto«, une tragi-comédie oubliée de Carlo Goldoni«, in: *Revue de littérature comparée* 67 (1993), S. 361-369.

setzte Don Giovanni vor Don Alfonso sich bemüht, die versuchte Vergewaltigung zu erklären: Schuld an seiner Enthemmung sei die erotisch befeuernde Mahlzeit gewesen!

Wie andere Bearbeiter des Stoffes vor ihm, hat auch Goldoni in die zwischen den Standespersonen spielende Liebeshandlung eine zweite auf der Ebene von Landbewohnern eingelagert (II/1-III/14). Und während dabei der Hauptheld seines Stücks (vor allem im Vergleich mit dem zu mythischer Größe emporgewachsenen Dom Juan Molières) zu einem haltlosen Tunichtgut herabstilisiert wird, geschieht mit der Schäferin der Nebenhandlung das Gegenteil: Sie wird zu einer Art weiblichem Don Giovanni emporstilisiert. Elisa, die notorisch liebesunbeständige, hat endlich dem in sie verliebten Carlino die Ehe zugesagt (II/1). Kaum ist das geschehen, taucht Don Giovanni auf, betört sie und verlässt sie mit so unverbindlichen Versprechungen, dass sie sich erneut Carlino zuwendet. Der jedoch hat ihren Dialog mit Don Giovanni belauscht, sagt sich von der Ungetreuen los, die sich zu entschuldigen versucht, bleibt unerbittlich, als Elisa den Dolch auf ihren Busen richtet – und schmilzt dahin, als Elisa in gespielter Schmerz in Ohnmacht sinkt (finge svenire). Während Carlino zu einer Quelle läuft, um Wasser zu holen, triumphiert Elisa: *«Il credulo è caduto. Oh quanto giova/ Saper fingere a tempo! È l'arme questa/ Più felice del sesso»* (II/8).⁷ – *«Er ist zu Fall gebracht, der gutgläubige Tor. Wie hilfreich ist Verstellungskunst zur rechten Zeit! Der Frauen schärfste Waffe!«* Fast wörtlich wird Mirandolina im entsprechenden Augenblick dasselbe sagen.

Sichtlich hat es Goldoni darauf abgesehen, in Elisa nicht so sehr einen bestimmten Charakter als vielmehr einen Frauentyp, den Typ der treulosen Verführerin, in geradezu abstrakter Reinheit auf die Bühne zu bringen und darüber hinaus den Gedanken nahezulegen, dass sich in dieser Gestalt ein Wesenszug des weiblichen Geschlechts überhaupt entlarve. Das belegt der weitere Verlauf der Elisa-Carlino-Handlung mit seinen repetitiven Elementen und seinem vielsagenden offenen Schluss. Bei einer nochmaligen Begegnung mit Don Giovanni versucht Elisa vergeblich, ein bindendes Heiratsversprechen zu erhalten, nochmals hat Carlino das Gespräch belauscht und fährt dazwischen, und Elisa muss nun hören, dass Don Giovanni seinen Verzicht auf sie zugunsten des Rivalen erklärt und Carlino sich mit feierlichen Schwüren für immer von ihr trennt. Allein gelassen, zeigt sich Elisa jedoch wenig beeindruckt. Sie weiß: Die Natur gab dem Tiger die Krallen, dem Löwen die Stärke, *«ed alla donna/ I molli vezzi, i dolci sguardi, il*

7. Elisa belebt sich allmählich, während Carlino sie mit Wasser besprengt (la bagna); eine motivische Zutat, deren sexualsymbolische Deutbarkeit am Rande notiert sei.

pianto« (III/14) – »und der Frau das sanfte Schmeicheln, die zarten Blicke, das Weinen«.

Wie unschwer zu sehen ist, hat Goldoni den Kerngedanken des Monologs der Elisa in den Schluss des eingangs erwähnten Monologs Mirandolinas einfließen lassen. In beiden Fällen geht es um die Ankündigung eines Verführungswerks im weiblichen Vertrauen auf die Macht der Natur. Gründlich anders ist jedoch die Konstruktion der Handlung, die nun nichts Repetitives mehr hat, und die Figurenzeichnung, die aus realitätsfernen Typen wirklichkeitsnahe Charaktere macht. Vorsichtiger gesagt: mehr oder weniger wirklichkeitsnahe Charaktere, denn auch dem Personal der *Locandiera* fehlt ein Zug ins Typenhafte nicht ganz. Mehr noch als dem heutigen Betrachter dürfte dies dem damaligen Publikum aufgefallen sein, zumal dem der Erstaufführung, denn da sprach der Darsteller des Fabrizio, und er allein, venezianischen Dialekt. Unterstellt man diesem Publikum ein an der *commedia dell'arte* geschultes Gattungsbewusstsein, muss man vermuten, dass es in Fabrizio einen verkappten Zanni erahnte und in Ripafratta, dem Maulhelden auf den Kampfplatz der Geschlechter, einen Capitano – den fernen Nachfahren des *miles gloriosus* – während es sich angesichts der Hauptheldin (die von einer Soubrette gespielt wurde) etwas ratlos gefragt haben dürfte, ob es sich bei dieser jungen Person eher um eine wohlbehütete Tochter aus bürgerlicher Familie handelte – der Vater hatte ihr auf dem Totenbett gesagt, welchen Mann sie nach seinem Wunsch heiraten solle – oder eher um eine sozial aufgestiegene Colombina – sie heiratet am Ende einen Cameriere.

Den Entschluss zur Heirat mit Fabrizio fasst Mirandolina nicht aus freien Stücken, sondern weil sie sich aus einer Notlage befreien muss, in die sie sich durch die Verführung Ripafrattas selbst gebracht hat.⁸ Ihre Attacke auf den Frauenfeind, so mag man sagen, hat in ihrem Widerpart Kräfte entbunden, mit denen sie nicht rechnen konnte. Aber das ist nur ein Teil der Wahrheit. Hinzuzufügen ist, dass auch in der Verführerin selbst, deren Luzidität man herauszustreichen und zu bewundern pflegt, im Duell mit Ripafratta Kräfte wirksam wurden, die in bewusstseinsfernen Zonen beheimatet sind und in Situationen ar-

8. Diesen Sachverhalt macht Gerhard Regn zum Ansatzpunkt einer überzeugenden Gesamtinterpretation der *Locandiera* in seinem Aufsatz: »Jenseits der ›commedia borghese«. Komödienspiel, Karnevalisierung und moralische Lizenz in Goldonis ›Locandiera«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 44 (1994), S. 324-344. Die Figur des ›Störenfrieds‹, der auch Ripafratta zuzurechnen ist, behandelt Konrad Schoell am Beispiel des Don Marzio in *La bottega del caffè* in seinem Aufsatz: »Störenfried und Friedensstifter. Zwei typische Figuren in Goldonis Komödien«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 14 (1990), S. 190-208.

chetyptischen Charakters wachgerufen werden, Situationen, in denen elementare Natürlichkeit sich Bahn bricht.

Man wird dessen gewahr, wenn man sich klarmacht: Nicht viel anders als Mirandolina würde sich eine verliebte junge Frau verhalten, die, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, die körperliche Nähe des geliebten, aber ihrer nicht achtenden Mannes sucht, und sich unbewusst von dem Verlangen leiten lässt, mit diesem Mann Tisch und Bett zu teilen. Natürlich ist Mirandolina von einer Frau dieser arglosen Art gründlich verschieden, aber sie weiß sie mit traumwandlerischer Sicherheit zu spielen – und das Traumwandlerische verdient einen eigenen Akzent. Schon der Umstand, dass sie mit dem verlangten Weißzeug auf dem Arm zu Ripafratta kommt und sich nun zeigt: Es ist Weißzeug für Tisch und Bett (I/15), ist nicht Mirandolinas Kalkül zuzuschreiben. Den Grundriss ihres Handelns hat (nach dem Willen des Autors) der Zufall entworfen, der den Cavaliere feinere Tücher fordern ließ.⁹

Allerdings weiß sie die gegebene Situation auszubeuten: Mit vorsichtigen Schritten rückt sie dem Cavaliere auf den Leib, (*s'avanza un poco; s'avanza ancor più*), indem sie dessen Aufforderung, die Wäsche »da hinzulegen« (*Mettetelà lì*) überhört, und seine Aufmerksamkeit auf die Wäsche und sich selbst lenkt. (Man wird sich hinzudenken dürfen, dass sie über das feine Tuch mit einer streichelnden Geste hinfährt.) Das bleibt nicht ohne die gewünschte Wirkung; sichtlich wird dem Cavaliere unbehaglich zumute, denn um dem Gespräch ein Ende zu machen, weist er die Wirtin an, sie möge die Sachen dem Cameriere geben oder irgendwo ablegen. So kommt der Verführerin nochmals ein Zufall zur Hilfe, der ihr Handlungsspielraum verschafft. Da ihr die Wahl freigestellt wird, wo sie sich ihrer Bürde entledigt, wählt sie rasch – das Nächstliegende: »*La metterò nell'arcova*«. – »Ich werde sie in den Alkoven legen.« Unverkennbar ist das ein Liebeszeichen, wie es unverfänglicher und ausdrucksvoller kaum gedacht werden kann, spricht sich doch für den gewitzten Zuschauer in diesem Agieren unversehens eine Metapher aus; das nüchtern sachbezogene Handeln – die Wirtin versorgt das Gästebett – gewinnt die übertragene Bedeutung: Sie richtet das Liebeslager.

9. Handlungsrelevante Objekte sind in der Goldoni-Forschung des Öfteren behandelt worden. Unsere vorangegangenen und die jetzt folgenden Bemerkungen zu diesem Thema reihen sich in diese Untersuchungen ein, geben jedoch teils ergänzende und teils anders geartete Interpretationen. Vgl. Fritz Peter Kirsch: »Zur Funktion der Objekte in Goldonis Komödien«, in: *Italianische Studien* 5 (1982), S. 53-66; Georges Güntert: »Mirandolina o l'arte di persuadere«, in: *Studi Goldoniani* 7 (1985), S. 73-89; Rainer Stillers: »Objekt-Sprache. Zum Doppelsinn szenischer Objekte in Komödien Carlo Goldonis«, in: *Romanische Forschungen* 103 (1991), S. 1-20.

Vom Alkoven zurückkehrend (*ritornando senza la biancheria*), fädelt Mirandolina ihren nächsten Vorstoß auf nonverbaler Ebene mit der Frage ein: »A pranzo, che cosa commanda?« – »was wünschen Sie zum Mittagessen?« Aber bevor sie den Frauenfeind verlässt, hat sie ihn dazu gebracht, die Übereinstimmung zwischen ihm und ihr in Sachen Liebesfeindschaft mit einem Händedruck zu bekräftigen, der ihm sichtlich in die Glieder fährt. Das Hauptgericht lässt sie dem Cavaliere durch dessen Diener bringen, aber sie hat durch entsprechende Botschaften dafür gesorgt, dass Ripafratta zugleich mit dem ersten Bissen, den er in den Mund nimmt, ihre Hände vor Augen hat: »Dice la padrona [...] che l'ha fatta [questa salsa] ella colle sue mani« (II/2). – »Die Herrin sagt, [...] ob Euer Gnaden diese Soße schmeckt, denn sie hat sie eigenhändig angerührt.« – »Ora sta faccendo colle sue mani un altro piatto« (II/3). »Nun ist sie dabei, ein weiteres Gericht zuzubereiten«. Ripafratta beginnt, so deutet sich an, »ihr aus der Hand zu fressen«. Wenn sie dann den angekündigten Leckerbissen selbst aufischt, bringt sie ihre Hände zweimal mit der Wendung »colle mie mani« ins Spiel und ein drittes Mal mit den vielsagenden Worten: »ho de' secreti particolari. Queste mani sanno far delle belle cose!« (II/4) – »ich habe so meine Geheimrezepte. Diese Hände hier können wunderbare Dinge anrichten!«, wobei man sich wohl vorzustellen hat, dass Mirandolinas gestisches Spiel mit den vorgewiesenen Händen einiges dazu beiträgt, die Phantasie des Cavaliere zu beflügeln.

Kein Zweifel, dass Mirandolina diese körpersprachlichen Mittel bewusst einsetzt. Die Wiederholungen bezeugen es. Und offenbar bewusst legt sie es darauf an, dass der Cavaliere sie einlädt, mit ihm zu trinken. Mit den Worten: »Il Borgogna è la mia passione« – »Der Burgunder ist meine Leidenschaft« gibt sie einen Wink, den er erwartungsgemäß auffängt. Doch dann ist es wieder ein unvorhersehbarer Zufall, der sie begünstigt. Ripafratta weist seinen Diener an, ein Glas für die Wirtin zu bringen, und das öffnet Mirandolina einen schmalen Zeitspalt für die rasche Geste, mit der sie zum nächstbesten, »falschen« Glas greift: »prende il bicchiere del Cavaliere«. Das kann man ein kalkuliertes, aber ebenso gut ein intuitiv unwillkürliches Handeln nennen. Jedenfalls ist es ein gelungener Coup, der das Glas metaphorisch auflädt und aus dem An-den-Mund-Setzen etwas wie einen symbolischen Kuss werden lässt.

Nachdem Mirandolina dem Cavaliere durch ein gestisches Spiel bedeutet hat, dass sie mit dem Weinglas in der einen Hand und dem Brot in der anderen nicht im Stehen zurecht kommen kann, hat Ripafratta sie zu Tisch gebeten (II/4); und wenn sich Mirandolina am Ende der Mahlzeit wieder erhebt, verschafft sie der erotischen Bewandnis des gemeinsamen Tafelns sinnfälligen Ausdruck, indem sie vor ihrem Abgang eine Art lebendes Bild arrangiert (II/8). Mit dem Glas in der Hand am gedeckten Tisch stehend, singt sie: »Viva Bacco, e viva Amore

...«. Nochmals also flieht Goldoni – wie zuvor schon im *Don Giovanni* und im *Servitore di due padroni* – eine zur Liebe beflügelnde Mahlzeit in die Handlung ein; und spätestens hier, angesichts dieses Tableaus, wird unverkennbar, dass er damit eine zum Topos gewordene antike Spruchweisheit in Szene setzt, die auch das Sujet zahlreicher Werke der bildenden Kunst geworden ist: »Sine Cerere et Baccho friget Venus«. ¹⁰

Den zur Abreise entschlossenen Cavaliere bringt Mirandolina schließlich endgültig zu Fall, indem sie die körperlichen Symptome von Abschiedsschmerz simuliert: Tränen, dann, als ihre stärkste Waffe, eine Ohnmacht (II/17-18). Keine der vorangegangenen Verführungsgesten hatte Mirandolina *a parte* kommentiert; hier tut sie es ausgiebig. Goldoni hat es so eingerichtet (wie schon im Fall der Ohnmacht Elisias), dass der Verführte davonstürzt, um ein belebendes Mittel herbeizuholen, und die Verführerin unterdessen Zeit hat für einen Monolog: »Ora poi è caduto affatto [...]«. – »Nun aber ist er endgültig gefallen [...]«. Hat Goldoni die Komik eines Vorgangs herausstreichen wollen, der für sich genommen an heikle Dinge rührt? Was sich den Augen des Mannes darbietet, ist veränglich genug: Handelt es sich doch um einen Augenblick, in dem Ohnmacht und Hingabe einander zum Verwechseln ähnlich sehen. ¹¹ – Auch dieses Tableau ist nicht ohne Entsprechung in

10. Vgl. Dirk Kocks: »Sine Cerere et Libero friget Venus. Zu einem manieristischen Bildthema, seiner erfolgreichsten kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 24 (1979), S. 113-132. Kocks behandelt mythologische Allegorien, macht jedoch (in Anm. 69) darauf aufmerksam, dass oft auch ein als Genreszene dargestelltes Mahl, das auf Liebesfreuden verweist, als bildnerische Umsetzung des Topos verstanden werden will. Übrigens dürfte zur Verbreitung der aus Terenz stammenden Sentenz (*Eunuchus*, V. 735) nicht wenig beigetragen haben, dass Erasmus sie in den *Adagia* (II/3,97) zitiert und kommentiert hat.

11. Hat Goldoni das Motiv der in verführerischer Absicht gespielten Ohnmacht erfunden? Die ernste Variante des Motivs: eine echte Ohnmacht, auf die eine Liebesvereinigung folgt, begegnet in der Erzählliteratur recht häufig. Es findet sich in: Cervantes' *La fuerza de la sangre*; Richardsons *Pamela* und *Clarissa*; Cazottes' *Le Diable amoureux*; Choderlos de Laclos' *Les Liaisons dangereuses*; Kleists *Die Marquise von O...*; Fontanes *Graf Petöfy* und *Effi Briest* (abgeschwächte zu: »Es war ihr, als wandle sie eine Ohnmacht an«; Kap.19); Joseph Conrads *The Rover*; Ignazio Silones *Fontamara*. Aber auch diese Beispiele, ja vielleicht gerade sie, dürften den gewissermaßen archetypischen Charakter der Situation belegen. Wilhelm Graeber macht mich darauf aufmerksam, dass in Henry Fieldings *Pamela*-Parodie, *Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews* (1741), die echte Ohnmacht der Romanheldin Richardsons in ein erotisches Täuschungsmanöver verwandelt wird. Goldonis *Don Giovanni* entstand jedoch mehrere Jahre vor der *Pamela* und deren Ironisierung.

der bildenden Kunst, erinnert es doch an den oft gemalten Augenblick, in dem eine Schlafende zur Augenweide eines Satyrs wird. Der Fortgang der Handlung, mit der nun einsetzenden Verwandlung des Cavaliere, rechtfertigt diese Assoziation.

Mirandolina kann triumphieren: »Il di lui cuore è in fuoco« – »Sein Herz steht in Flammen«; aber eines steht noch aus: »che si renda pubblico il mio trionfo« – »dass mein Triumph bekannt werde« (II/19). Hat sie nicht Recht? Schließlich hatte Ripafratta sie vor Zeugen gekränkt! So entzieht sie sich, damit er sich vor Zeugen zu seiner Liebe bekenne, dem immer stürmischer sie bedrängenden Cavaliere, bis sie sich schließlich hinter eine verschlossene Türe retten muss, den drohenden Skandal, der ihren guten Ruf ruinieren würde, vor Augen, denn: »[I]l satyro è sulle furie« (III/13) – »der Satyr ist außer sich«. Um die Dinge wieder ins Lot zu bringen, bleibt ihr nur übrig, ihr Spiel mit der Liebe, das ein Spiel mit dem Feuer war, ein für allemal zu beenden, dem Cameriere Fabrizio, wie der Vater auf dem Sterbebett ihr das ans Herz gelegt hatte, die Hand zu reichen und die Herren, die ihr den Hof gemacht hatten, zu verabschieden.

Mirandolina, so zeigt sich, hatte mit ihren körpersprachlichen Verführungskünsten Kräfte triebhafter Natürlichkeit entbunden, über die zu lachen sich am Ende verbietet.¹² In der Welt der *commedia dell'arte* wurden sie durch die ordnende Kraft der Typisierung im Zaum gehalten. In der Welt der Goldonischen Charakterkomödie muss Einsicht und entschlossenes Handeln der Natur Grenzen setzen: die Grenzen eines Zwischenspiels.

Dieter Steland

Tarchettis Gedicht *Memento!* als Groteske.

»Labbro profumato« und »bianco teschio«

Igino Ugo Tarchetti steht heute mit Emilio Praga und Camillo Boito für *La Scapigliatura*, der ersten italienischen Avantgarde, die in den 1860er Jahren in Mailand entstand und seit Beginn des Ottocento zu einem Ort

12. Ein Befund, der Joachim Ritters Analyse der Grundstruktur des Komischen in Erinnerung ruft. Ein bestimmter Lebensstoff, heißt es dort, wird dann komisch, »wenn an ihm die geheime Zugehörigkeit zu der ihn ausgrenzenden Welt sichtbar und greifbar wird«. Joachim Ritter: »Über das Lachen«, in: Ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 62-92 und 167f., hier S. 77.