

Robert Fajen (Halle)

Das Gespenst der Effemination Männerfiguren in Carlo Goldonis *La locandiera*

The Spectre of Feminization Male Figures in Carlo Goldoni's *La locandiera*

At first glance, Carlo Goldoni's masterpiece *La locandiera* (1752) dissolves all rigid gender roles. Mirandolina, the beautiful mistress of the inn, plays a manipulative game of seduction with her assistant Fabrizio and her aristocratic guests – the Cavaliere di Ripafratta, the Marchese di Forlipopoli, and the Conte di Alfabiorita – and, paradoxically, adopts masculine traits for achieving this. On the other hand, the four male characters, who are all in love with her, show types of behavior which undermine their masculinity. In this sense, the gender roles of the comedy do not appear to be binary or built on simple opposites, but rather woven in a dynamic, shaded, and changeable order. However, this agile game with different gender characteristics is evidently troubled by sentiments of anxiety and frustration, because for Goldoni emotions are always subject to the prevailing social system and its codes. This becomes particularly clear in light of the use of the keyword *servire* (to serve), and the associated concepts of the *servitù civile* (chivalrous duties) and *protezione* (protection) in this play. Mirandolina may be the scheming center of the action as much as she directs men's desires and adapts them to her needs, but she cannot claim the aristocratic privilege of the *servitù civile* for herself. In a world, that is, in spite of the performativity of gender roles, actually built for men, she has to tackle the only option that is available to a simple innkeeper like her: the possibility of *protezione*, which is nothing better than a disguised form of prostitution.

1. Von Frauen affizierte Männer

"Questi uomini effeminati non gli posso vedere." (Goldoni 1991, I, 15: 477)¹ – Die Frau, die hier spricht, ist eine der berühmtesten Figuren der italienischen Literaturgeschichte: Mirandolina,² die verführerische, manipulierende Protagonistin von Carlo Goldonis Komödie *La locandiera*, die im Januar 1753 in Venedig im Teatro Sant'Angelo uraufgeführt wurde. Der Satz fällt in der fünfzehnten Szene des ersten Aktes, einem Schlüsselmoment der Handlung. Mirandolinas Stolz ist durch das brüske, misogynen Verhalten des Cavaliere di Ripafratta³ verletzt, ihre Eitelkeit angestachelt. Sie hat sich vorgenommen, dem unhöflichen Aristokraten eine Lektion zu erteilen und ihn in sich verliebt zu machen – weil sie es kann, weil sie ihre Macht als Objekt männlicher Begierde auskosten und weil sie ihr Geschlecht gegen Ungerechtigkeit und Gewalt verteidigen will. Die junge Wirtin bringt dem Cavaliere frische Wäsche und eröffnet mit diesem routinemäßigen Arbeitsgang ihren Feldzug⁴ – die kriegerische Metapher ist angesichts des Fortgangs der Handlung keinesfalls übertrieben; denn am Ende des

Tages wird der Cavaliere, dem Wahnsinn nahe, die Flucht ergreifen. Mirandolinas Taktik ist zu subtil für den ungeschliffenen Cavaliere. Sie spielt die kaum zu erkennende Waffe der falschen Aufrichtigkeit aus (vgl. Hafner 1994: 96–99). Ihre Freundlichkeit gegenüber den Gästen sei nur dem geschäftlichen Interesse geschuldet (interessanterweise spricht sie dabei von sich selbst in der 1. Person Plural): "Cerchiamo di fare il nostro interesse; se diamo loro [gemeint sind ihre beiden Verehrer, der Marchese und der Graf] delle buone parole, lo facciamo per tenerli in bottega" (Goldoni 1991, I, 15: 477). Sie stellt ihre eigenen Reize in Frage: "Ho qualche annetto; non son bella [...]" (ebd.). Und sie schafft Nähe und Gleichheit. Wie der Cavaliere wolle auch sie unabhängig bleiben: "[...] non ho mai voluto maritarmi, perché stimo infinitamente la mia libertà" (ebd.). Fast scheint es, als rede hier nicht mehr eine Frau, als fände ein Gespräch von Mann zu Mann statt. Wer sich von einer Frau blenden lasse, sei schwach:

MIRANDOLINA: Guardi, che debolezza! Innamorarsi di una donna!

CAVALIERE: Questa io non l'ho mai potuta capire.

MIRANDOLINA: Bella fortezza! Bella virilità! Avvilirsi subito per due smorfiette.⁵
(Ebd.: 478)

In diesem Kontext, in dem es um Stärke und Kraft als Wesensmerkmale von Männlichkeit geht, spricht Mirandolina auch von den "uomini effeminati", die sie nicht leiden könne.

Was aber ist mit dem Adjektiv 'effeminato' genau gemeint? Die Wirtin verwendet das Wort in einem etwas anderen Sinne, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Die heute geläufige Bedeutung, die auch schon in der vierten Auflage des *Vocabolario degli Accademici della Crusca* angegeben wird – "Di costumi, di modi, o d'animo femminile, dilicato, morbido" (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Bd. 2 [1729]: 269) –, wird in Mirandolinas Sprachgebrauch noch von einer älteren Sinnschicht überlagert, die sich im selben Wörterbuch unter dem Eintrag zu einem anderen, nicht minder bemerkenswerten Lemma findet: dem Adjektiv 'femminaccio'. Dort lesen wir: "Vago di femmine, Che sta volentieri fra le femmine, Effeminato" (ebd., Bd. 2: 428). Mirandolina mag also – angeblich – jene Männer nicht, die sich allzu oft und allzu gern in Gesellschaft von Frauen aufhalten. Das Weibliche, so wird hier unterstellt, tendiert dazu, das Männliche zu affizieren und zu schwächen. Hinter der Furcht vor einer Effemination steht die Kastrationsangst. Männer verweiblichen, wenn sie mit Frauen zusammen sind; sie

verlieren die Attribute, die sie als Männer auszeichneten; die gängigen Oppositionen – hier das Weiche, Zarte, dort das Harte, Starke – werden verwischt. Die besondere und auch komische Pointe von Mirandolinas Wortwahl besteht natürlich darin, dass hier ebendas geschieht, was rhetorisch negiert wird: Eine Frau und ein Mann sind allein zusammen und tauschen sich aus; die Frau maskulinisiert sich zum Schein, um den Mann zu effeminieren. Unterschwellig und kaum bemerkbar wird diese Vermännlichung dabei von Mirandolina sogleich wieder zurückgenommen und konterkariert. Mit großem Geschick bahnt sie den ersten Körperkontakt an, indem sie dem Cavaliere die Hand reicht, um ihm zu gratulieren:

MIRANDOLINA: Questo è il vero pensare degli uomini. Signor Cavaliere, mi porga la mano.

CAVALIERE: Perché volete ch'io vi porga la mano?

MIRANDOLINA: Favorisca; si degni; osservi, sono pulita.

CAVALIERE: Ecco la mano.

MIRANDOLINA: Questa è la prima volta, che ho l'onore d'aver per la mano un uomo, che pensa veramente da uomo. (Goldoni 1991, I, 15: 478)

Der Cavaliere darf sich also in seiner Männlichkeit bestätigt fühlen – und gleichzeitig die zarte Hand der Wirtin in der eigenen spüren, eine Hand, von der Mirandolina später, in der entscheidenden Verführungsszene, der vierten des zweiten Aktes, vieldeutig sagen wird, dass sie damit besondere Dinge vollbringt: "Eh, io, signore, ho de' secreti particolari. Queste mani sanno far delle belle cose!" (Ebd., II, 4: 494).⁶

Aber zurück zur fünfzehnten Szene des ersten Aktes. An deren Ende hat Mirandolina den Cavaliere schon so weit gebracht, dass er ihr sagt, sie solle ihn gelegentlich besuchen: "Se qualche volta verrete anche voi, vi vederò volentieri." Darauf die junge Wirtin:

MIRANDOLINA: Io veramente non vado mai nelle camere dei forestieri, ma da lei ci verrò qualche volta.

CAVALIERE: Da me... Perché?

MIRANDOLINA: Perché, illustrissimo signore, ella mi piace assaissimo.

CAVALIERE: Vi piaccio io?

MIRANDOLINA: Mi piace, perché non è effeminato, perché non è di quelli che s'innamorano. (Mi caschi il naso se avanti domani non l'innamoro) (*parte*). (Ebd., I, 15: 479)

2. Grade der Effemination

Wie verhält sich in Goldonis Perspektive von 1753 ein effeminierter Mann – also einer, der durch seinen angeblich allzu intensiven Umgang mit Frauen, aber auch durch die Liebe die Härte und Kraft seiner 'ursprünglichen' "virilità" (ebd., I, 15: 478) eingebüßt hat? In den vier Männern, die in der *Locandiera* in Mirandolina verliebt sind, werden unterschiedliche Realisierungen der Verweiblichung sichtbar, auf die die Protagonistin anspielt, einer Verweiblichung, die man freilich – wenn man Goldonis Sichtweise annimmt – eher als Entmännlichung bezeichnen muss, weil die Äußerungen und Handlungsweisen der vier Männer das Feminine, das durch den Ausdruck impliziert wird, viel zu unterschiedlich definieren: Effemination wird in der *Locandiera* als ein individueller Prozess gestaltet. Ein jeder gibt auf andere Weise mehr oder weniger deutlich erkennbare Wesensmerkmale seiner Maskulinität ab.

Beginnen wir mit Fabrizio, Mirandolinas Angestelltem und, am Ende der Komödie, Verlobtem. Wenn Männlichkeit, so wie Mirandolinas Rede es nahelegt, vor allem mit Stärke und Durchsetzungsfähigkeit zu tun hat (was angesichts ihrer eigenen Stärke und Durchsetzungskraft mehr als fraglich ist), dann kann Fabrizio, der in der Uraufführung ein venezianisch sprechender Brighella gewesen war,⁷ damit gewiss nicht aufwarten. In der ganzen Komödie tritt er eher am Rande auf, ein Spielball für seine Herrin, ein praktischer Nebendarsteller in ihrer Inszenierung⁸ und auch ein nützlicher Idiot, den sie bezeichnenderweise zu Beginn einen "povero sciocco" nennt (ebd. I, 10: 471).⁹ Als der inzwischen liebesverrückte Cavaliere in der fünfzehnten Szene des dritten Aktes versucht, gewaltsam in Mirandolinas Zimmer einzudringen,¹⁰ ist Fabrizio zwar bereit, sie mutig zu verteidigen, doch vermag er sich in der darauffolgenden Szene – vor allem auch wegen seines niedrigen Standes – nicht zu behaupten; die beiden anderen Verehrer der Wirtin, der Marchese und der Graf, verjagen ihn (vgl. Alonge 2004: 89f.). Für Mirandolina ist am Ende der Komödie klar, wer in der Ehe das Sagen haben wird; das soziale und ökonomische Gefälle – sie ist die Eigentümerin der Wirtschaft, Fabrizio wird auch als Ehemann von ihr abhängig sein und ein einfacher Angestellter bleiben (vgl. Alonge 2004: 74–76) – gibt ihr die Möglichkeit, als verheiratete Frau weiterhin über die Freiheiten zu verfügen, die sie als ledige Wirtin hat. Mirandolina wägt das in einem Monolog unmittelbar vor der erwähnten Gewaltszene kühl und berechnend ab: "Finalmente con un tal matrimonio posso sperar di mettere al coperto il mio

interesse, e la mia riputazione, senza pregiudicare alla mia libertà" (Goldoni 1991, III, 13: 531). Als Fabrizio in der Schlusszene meint, die geplante Eheschließung noch an bestimmte Bedingungen knüpfen zu können ("Vorrei che facessimo prima i nostri patti"; ebd., III, *Scena ultima*: 540), erntet er von Mirandolina eine Absage, die klarer und auch gröber kaum ausfallen könnte: "Che patti? Il patto è questo; o dammi la mano, o vattene al tuo paese" (ebd.). Und Fabrizio lenkt ein, er ist wie Wachs in ihren Händen. Es genügen einige freundliche Worte, mit denen die Braut scheinbar ewige Liebe und Treue verspricht: "Ma poi, sì caro, sarò tutta tua, non dubitare di me, ti amerò sempre, sarai l'anima mia" (ebd.).

Effemination bedeutet in der *Locandiera* also unter anderem auch, dass man – der Mann – von der Frau beherrscht und im äußersten Fall auch an der Nase herumgeführt wird. Das gilt auch für den misogynen Cavaliere. Die plötzliche, unbekante und deshalb besonders heftige Liebe, die Mirandolina mit ihrer Schauspielerei ausgelöst hat,¹¹ verändert sein ganzes Wesen; im Laufe des zweiten und dritten Aktes verwandelt er sich in ein gefügiges, wenn auch zunehmend unruhiges und reizbares Hündchen: "Mi vien dietro come un cagnolino" (ebd., III, 6: 523), stellt Mirandolina zufrieden fest, als sie bemerkt, wie eifersüchtig der Cavaliere auf ihren Angestellten Fabrizio ist. Ausgerechnet ein Hündchen, hatte der Cavaliere doch anfangs noch die Meinung vertreten, ein guter Jagdhund sei Mirandolina allemal vorzuziehen: "Per me stimo più di lei quattro volte un bravo cane da caccia" (ebd., I, 4: 466). Im Falle des Cavaliere führt die Effemination zuletzt zu einer geradezu hysterisch anmutenden Raserei.¹² Seine Gewaltphantasien und seine Drohungen angesichts dieser Identitätskrise¹³ – Fabrizio möchte er am liebsten den Schädel einschlagen (vgl. ebd., III, 16: 534), Mirandolina einen Dolch in die Brust rammen und das betrügerische Herz herausreißen (vgl. ebd., III, 18: 539) – sind Ausdruck seiner Ohnmacht und Angst. Nicht nur die Sinnlosigkeit seiner unerwiderten Liebe raubt ihm am Ende den Verstand, sondern auch – und vielleicht noch mehr – die Erkenntnis der eigenen, laut Geschlechterdichotomie weiblich kodierten Schwäche, die nun für alle offenbar wird: "Oimé! Non vorrei per tutto l'oro del mondo, che nota fosse questa mia debolezza" (ebd., III, 16: 534), ruft er in einer beiseite gesprochenen Replik gegen Ende des Textes aus, als seine Nebenbuhler und Standesgenossen, der Marchese und der Graf, Mirandolina und Fabrizio zu Hilfe eilen.

Kommen wir damit zu den beiden anderen adligen Verehrern Mirandolinas, dem Marchese und dem Grafen. Wie ist es um ihre "virilità" bestellt? Wie weit sind sie von Mirandolina in die Sphäre des Weiblichen hinübergezogen worden? Der unglückliche Marchese di Forlipopoli mit seinem berühmten, entlarvenden Sprachtick – "Son chi sono" (dreimal wiederholt allein in der kurzen Eingangsszene (ebd., I, 1: 461f.)¹⁴ – ist fraglos die lächerlichste Figur des ganzen Stücks. Mag sein Adel auch alt sein, er ist arm wie eine Kirchenmaus und verfügt nicht über die Mittel, Mirandolina für sich einzunehmen. Seine mangelnde Männlichkeit – oder, besser, seinen männlichen Mangel – hat Goldoni in zwei szenischen Zoten dargestellt: In der sechsten Szene des zweiten Aktes möchte der Marchese Mirandolina in Anwesenheit des Cavaliere seinen hervorragenden "vino di Cipro" anbieten. Nachdem er diesen edlen Tropfen mehrmals vollmundig angepriesen hat, zieht er ein winziges Fläschchen hervor und wird dafür von Mirandolina und vom Cavaliere verlacht: "Io credo, che basterebbe odorarlo", sagt die Wirtin (ebd., II, 6: 500). Das phallische Ungenügen des Marchese offenbart sich auch in der siebzehnten Szene des dritten Aktes.¹⁵ Der Cavaliere will sich mit dem Grafen duellieren und leiht sich den Degen des Marchese. Aber als er ihn zieht, hält er nur einen abgebrochenen Stumpf in der Hand:

CAVALIERE: Il resto dov'è? Nel fodero non v'è niente.

MARCHESE: Sì, è vero; l'ho rotta nell'ultimo duello; non me ne ricordavo. (Ebd., III, 17: 536)

Diese Art der Lächerlichkeit, die – wohlgemerkt – in dieser Szene auf den Cavaliere als Fast-Vergewaltiger zurückfällt (vgl. Alonge 2004: 92), lässt sich beim vierten und letzten Verehrer Mirandolinas nicht beobachten. Auch der Graf hält sich gern in der Gesellschaft der schönen Wirtin auf, auch er möchte ihr Liebhaber werden. Aber mehr als die anderen Männer scheint er sein Verhalten kontrollieren zu können, und mehr als alle anderen wirkt er in seinen Entscheidungen unabhängig und selbstbestimmt. Worin also soll bei ihm die Selbsterniedrigung bestehen, von der Mirandolina in ihrer eingangs zitierten Bemerkung über die effeminierten Männer spricht – jenes "Avvilirsi subito per due smorfiette", das sie angeblich so verachtet? Wie gleich zu Beginn der Komödie deutlich wird, ist der Graf ein außerordentlich reicher Bürger, der seinen Titel gekauft hat. Die Effemination – im oben skizzierten Sinne eines beständigen, affizierenden Umgangs mit dem anderen Geschlecht – besteht in seinem Fall darin, dass er immer neue Ausgaben tätigt, um sich Mirandolinas Gunst zu erkaufen. Mit anderen Worten: Er versucht die Wirtin

zu prostituieren, ohne dass ihm dies schlussendlich gelänge (vgl. Alonge 2004: 56f.). Die Liebe oder, besser, das Begehren folgt für ihn der Logik des Kapitals; er spricht es selbst ganz unumwunden aus, als er sich zu Beginn des ersten Aktes mit dem Cavaliere und dem Marchese über Mirandolinas Qualitäten unterhält: "Non averei speso più di mille scudi in pochi mesi, se non conoscessi, che sono bene impiegati" (Goldoni 1991, I, 4: 465).¹⁶ Umso größer ist sein Ärger darüber, dass sich diese 'Investition' nicht auszahlt, weil Mirandolina allem Anschein nach dem Cavaliere den Vorzug gibt: "Ma tutto è gettato" (Goldoni 1991, III, 12: 529), klagt er im dritten Akt, und jetzt will er den Gasthof der Angeboteten ruinieren (vgl. ebd.: 530). Sobald aber klar ist, dass Mirandolinas Flirt mit dem Cavaliere nur gespielt war, ist der Graf überzeugt, wieder im Geschäft zu sein.

Seine Reaktion auf die Ankündigung Mirandolinas, Fabrizio heiraten zu wollen, ist nun bemerkenswert und sie führt uns zum verborgenen Kern des Problems der Effemination bei Goldoni: "(Se sposa Fabrizio, non ama il Cavaliere). Sì, sposatevi, e vi prometto trecento scudi" (ebd., III, 18: 539). Auch der Marchese ist mit dieser Hochzeit einverstanden und kündigt der Wirtin an, ihr sogleich zwölf Dukaten (oder Zechinen) zu geben, eine Summe, die er eigentlich Mirandolina schuldet und die er eben vom Grafen erhalten hat). Mirandolina lehnt diese Mitgift ab, genauso wie die "protezione", die die beiden adligen Verehrer ihr damit anbieten:

CONTE: Mirandolina, fanciulla, o maritata che siate, sarò lo stesso per voi.

MARCHESE: Fate pure capitale della mia protezione.

MIRANDOLINA: Signori miei, ora che mi marito, non voglio protettori, non voglio spasimanti, non voglio regali. Sinora mi sono divertita, e ho fatto male, e mi sono arrischiata troppo, e non lo voglio fare mai più. [...] (Ebd., III, *Scena ultima*: 540)

3. *Protettori und serventi*

Dass Mirandolinas Läuterung angesichts der Vorgeschichte und ihrer schauspielerischen Fähigkeiten wenig glaubwürdig ist, bedarf kaum einer Erwähnung. Wie in jeder guten Komödie Goldonis (aber das gilt wohl für die gesamte Gattung) ist der *lieto fine* auch hier bittersüß – und die Zukunft vergiftet. Worauf es mir ankommt, ist jedoch etwas anderes: nämlich die Selbstverständlichkeit, mit welcher der Marchese und der Graf der jungen und ungebundenen Frau – "una giovane sola, senza padre, senza madre, senza nessuno", wie Fabrizio sagt (ebd., III, 14: 532) – ihre "protezione" anbieten, und dies sogar noch für die Zeit nach ihrer Eheschließung.

Die Semantik dieses Wortes ist so ambivalent wie das Phänomen, das öfters in den venezianischen Komödien des 18. Jahrhunderts vorkommt (aber nicht nur, es begegnet eigentlich in der gesamten europäischen Literatur bis weit ins 19. Jahrhundert hinein):¹⁷ Sozial höhergestellte Männer treten als *protettori* von Frauen aus niedrigeren Schichten auf, unabhängig davon, ob diese ledig sind oder nicht. Die Frau ist anscheinend schutzbedürftig, benötigt Begleitung, braucht Rat und Unterstützung, z. B. in einer Notlage, wie es der Marchese schon zu Beginn der Komödie ausdrückt: "Che denari? Vuol esser protezione. Esser buono in un incontro di far un piacere" (ebd., I, 3: 464). Ob dabei nun die ererbten guten Beziehungen eines Aristokraten wie des Marchese oder die gewaltigen finanziellen Mittel eines aufgestiegenen Bürgers wie des Grafen eingesetzt werden, ist nicht entscheidend. Was zählt, ist die Rolle, die hier von Männern beansprucht wird, die eigentlich außenstehen müssten, in der sozialen Rangordnung aber höhergestellt sind. Der Ehemann – Fabrizio – genügt nicht; er rückt in dieser Konstellation in den Hintergrund. Und auch hier überschneiden und verflechten sich in beunruhigender Weise ökonomischer und erotischer Diskurs. Noch einmal wird das Motiv möglicher Prostitution erkennbar. Das Wort *protettore* bedeutet bis heute eben auch: Zuhälter.¹⁸

Kann man diese vom Grafen und vom Marchese beanspruchte Rolle des 'Beschützers' der verheirateten, offenbar nur subaltern zu denkenden Frau deshalb als eine Art von Re-Maskulinisierung am Ende der Komödie interpretieren? Vertreiben die beiden Adligen auf diese Weise zuletzt das Gespenst der Effemination, das in Mirandolinas *locanda* umgeht? Wenn es um Gespenster geht, liegen die Dinge nie so klar, wie es den Anschein hat. Man muss noch einmal genauer hinschauen, um die eigentlichen Dimensionen des Problems der Effemination bei Goldoni zu verstehen. Wie hängen die 'Verweiblichung' und 'Entmännlichung' mit der Praktik der *protezione* zusammen? Und welche Rolle spielt dabei die Liebe?

In Mirandolinas – wohlgermerkt fingierter – Perspektive liegt der Verlust der Männlichkeit insbesondere im Verliebtsein begründet. Liebe wird als Schwäche betrachtet: "Avvilirsi subito per due smorfiette." Das sieht auch der Cavaliere zu Beginn des Stücks so. Dass der Marchese sich in eine einfache Wirtin verliebt hat, findet er entwürdigend: "Vergogna! Un cavaliere della vostra sorta innamorarsi d'una locandiera!" (ebd., I, 12: 473) Die "protezione", die der Graf und der

Marchese Mirandolina versprechen, setzt diesen Zustand der Schmach fort – und hebt ihn zugleich auf eine andere Ebene. Wie ich bereits gesagt hatte, ist das eigentlich Erstaunliche am Angebot des Grafen und des Marchese die pragmatische und, wenn man so will, ganz und gar liebesferne Selbstverständlichkeit, mit der sie es unterbreiten. Die angekündigte Ehe kümmert sie nicht, Fabrizio scheint für sie nicht zu existieren, von Eifersucht keine Spur. Und nicht weniger nüchtern ist die Reaktion der beiden, als Mirandolina den Vorschlag ablehnt und die beiden bittet, ihr Gasthaus zu verlassen. Der Graf antwortet gelassen: "Sì, vi capisco, e vi lodo. Me n'anderò, ma dovunque io sia, assicuratevi della mia stima" (ebd., III, *Scena ultima*: 541). Der Marchese schließt sich an: "Partirò per compiacervi, ma in ogni loco fate pur capitale della mia protezione" (ebd.). Diese plötzliche Bereitschaft, Mirandolinas Herberge zu verlassen, mag der Logik des *lieto fine* gehorchen; der Graf und der Marchese geben ihr Angebot der "protezione" damit jedoch keineswegs auf, sondern verlagern es in eine vorgeblich schickliche Distanz. Weshalb Mirandolina nunmehr höflich erwidern kann (es sind die Schlussworte des Stücks): "Queste espressioni mi saran care, nei limiti della convenienza, e dell'onestà" (ebd.).

Kein Anstand also ohne Abstand. Grenzen werden neu gezogen: zwischen der Ehe auf der einen, der Verehrung auf der anderen Seite; zwischen der Frau als Objekt der Begierde (aber auch: als mit dem Begehren der anderen spielendes Subjekt) und den begehrenden Männern, die ihr Begehren in anderer, gefilterter Form ausleben und kanalisieren sollen. Die Liebe erscheint am Ende der Komödie gleichsam ausradiert. Aber hat sie in der Komödie je eine entscheidende Rolle gespielt?

Liebe interessiert Goldoni nie als Gefühl, er stellt sie nie als unbegreifliche, das eigene Ich unendlich ausdifferenzierende und überraschende Macht dar, so wie es etwa Marivaux wenige Jahrzehnte zuvor in Frankreich tat,¹⁹ sondern ausschließlich als einen sozialen Faktor unter anderen, der möglicherweise, aber nicht notgedrungen, das beeinflusst, was ihn eigentlich umtreibt: nämlich die Schwierigkeiten des Zusammenlebens in einer immer komplizierteren und immer widersprüchlicheren Welt, in der sich überkommene Grenzen verflüssigen und die Menschen und Dinge in einer Weise vermischen, die wenige Jahrzehnte zuvor noch unvorstellbar gewesen war.

Effemination und *protezione* sind in der *Locandiera* das Resultat einer neuartigen Nähe zwischen den Geschlechtern, eines freizügigen und lockeren Umgangs

zwischen Männern und Frauen der mittleren und oberen Stände, der um 1750 überall in Italien kontrovers diskutiert wird. Wie soll sich eine verheiratete Frau im öffentlichen Raum bewegen? Braucht sie überall männliche Begleitung? Kann sich eine unverheiratete Frau mit einem ebenfalls unverheirateten Mann allein in einem Zimmer aufhalten? Darf eine verheiratete Frau andere, unverheiratete Männer zu sich nach Hause zur *conversazione* einladen? Solche und ähnlich gelagerte Fragen der Soziabilität werden in der Literatur dieser Zeit ständig gestellt und immer wieder von neuem versuchsweise beantwortet, nicht nur in Komödien, sondern ganz besonders auch in moralistischen Texten, die hohe Auflagen erreichen (vgl. Fajen 2013: 149–182).

Mit dem Ort und der Hauptfigur der *Locandiera* schafft Goldoni nun eine besonders geeignete Konstellation, um das Problem der Nähe zwischen den Geschlechtern und, damit zusammenhängend, der Durchlässigkeit der Grenzen zwischen ihnen durchzuspielen. Der Gasthof ist ein ökonomisch bestimmter Raum, in dem der Kontakt zwischen Männern und Frauen unvermeidlich ist (und der deshalb, wie man seit Boccaccio weiß, für erotische Begegnungen und Verwirrungen geradezu prädestiniert ist). Gleichzeitig ist er aber auch ein Raum der sozialen Differenzen und Hierarchien (vgl. Baratto 1985: 127f.): Drei adlige Männer stehen einer 'Bürgerlichen' gegenüber, während Fabrizio wiederum dem gleichen Stand angehört wie Mirandolina, jedoch nicht über deren Mittel verfügt. Mirandolinas Status als finanziell unabhängige, selbstbestimmte Waise ermöglicht es Goldoni, eine junge, moderne Frau darzustellen, die über ihr eigenes Leben bestimmt und auf ihre Unabhängigkeit pocht. In ihrem Monolog zu Beginn des Stücks, als sie den Plan fasst, den Cavaliere zu verführen, um ihm seine Misogynie auszutreiben, erklärt sie:

A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m'innamoro mai di nessuno. (Goldoni 1991, I, 9: 470)

Mirandolinas Äußerung lässt, genauso wie das Thema der *protezione*, unmissverständlich erkennen, wie sehr es in den dargestellten Geschlechterbeziehungen tatsächlich um Macht und Unterwerfung geht.²⁰ Das Problem der Effemination wird in diesem Zusammenhang noch einmal anders lesbar, wenn man es auf ein weiteres Schlüsselwort dieser Komödie bezieht: das Verb *servire*, das im gesamten Text sehr oft verwendet wird²¹ – was nicht weiter überrascht: Bedient wird ständig und überall in einer Gastwirtschaft. Der Anlass

für den ersten Konflikt zwischen dem Cavaliere und Mirandolina und zugleich der Anlass für ihre furchtbare Rache ist der unhöfliche Ton, in dem der Adlige die Wirtin anweist, ihm bessere Wäsche zu bringen: "Sarà servita," erwidert sie daraufhin, "ma mi pare che la potrebbe chiedere con un poco di gentilezza" (ebd., I, 5: 467). Und wie wir bereits ausführlich gesehen haben, setzt Mirandolina ihren Plan, dem Cavaliere die Frauenfeindlichkeit auszutreiben, dadurch in Szene, dass sie ihm – mit falscher Demut – zu Diensten ist; ihm erst die neue, feinere Wäsche bringt, dann später ihren berühmten, selbstzubereiteten "intingoletto" – "fatto colle mie mani" (ebd., II, 4: 494) –, eine gehaltvolle Soße, die den Gaumen des Cavaliere kitzelt und ihm noch größere sinnliche Freuden verheißt. Aber das Wort *servire* hat noch eine andere Bedeutung. Es verweist auch auf den galanten Frauendienst, bei dem die Rollen vertauscht werden und der Mann sich seiner geliebten Dame unterordnet. Mirandolina spielt darauf ausdrücklich in ihrem Anfangsmonolog an: "Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne" (ebd., I, 9: 470).

Was Mirandolina hier implizit einfordert, ist die *servitù civile*: also die höflich-höfische, erotisch codierte, aber freundschaftlich verbrämte Dienstbarkeit des *cavalier servente* – oder aber des *cicisbeo*, wie der Freund und Begleiter einer verheirateten Dame im italienischen 18. Jahrhundert auch verächtlich genannt wird.²² Das Wort wird in der *Locandiera* nie verwendet, die damit zusammenhängende Praktik jedoch gezeigt und auch sprachlich in Szene gesetzt. Die beiden Schauspielerinnen Ortensia und Dejanira, die am Ende des ersten Aktes in Mirandolinas Herberge absteigen und die gesamte Handlung metatheatralisch spiegeln, werden von allen Männerfiguren zunächst fälschlicherweise für adlige Damen gehalten; nur Mirandolina durchschaut sie sofort. Sowohl der Marchese als auch der Graf bieten sich den beiden Frauen sogleich als *serventi* an: "Se vi potessi servire, comandatemi," erklärt der Marchese (ebd., I, 21: 485); der Graf mit seinen Mitteln ist noch etwas forscher: "Vi servirò, signore" (ebd., I, 22: 489); und er fragt: "Siete sole? Non avete uomini?" (ebd.). Eine Frau von Stand darf nicht unbegleitet bleiben, wenn sich die Gelegenheit dazu bietet. Dass er dieses Angebot den beiden Frauen in Mirandolinas Anwesenheit macht, scheint den Grafen nicht weiter zu stören.

Die Grobheit und Unhöflichkeit, die der Cavaliere zu Beginn der Komödie an den Tag legt und die in seinen Augen seine Männlichkeit definieren, sind für die

selbstbewusste Wirtin eine Provokation. Ein harter und frauenfeindlicher Mann wie der Cavaliere di Ripafratta zu Beginn, ein ausschließlich männlicher Mann, ist ein ignoranter Barbar, der die Regeln der *servitù civile* nicht kennt. Insofern ist die Effemination nichts, was von Goldoni verurteilt würde oder was in einem allgemeinen Sinne einzudämmen wäre. Sie bedeutet zwar eine Einschränkung der "libertà" (vgl. ebd., I, 16: 479), also der Ungebundenheit, auf die der Cavaliere zu Beginn des Stücks so stolz ist. Tatsächlich aber existiert diese Freiheit bei Goldoni gar nicht, zumindest nicht als etwas, das absolut gesetzt werden könnte,²³ genauso wenig wie es bei ihm ein 'reines', essentialistisch zu denkendes Geschlecht gibt. Mit den bald starren, bald wieder fluiden Geschlechtermustern, die von der Gesellschaft auferlegt sind, kann man zwar spielen, am Ende ist ihnen jedoch nicht zu entkommen. Selbst die 'Darstellerin' Mirandolina, die die männlich kodierte Rhetorik ebenso virtuos einzusetzen weiß wie die weiblichen Rollenmuster, muss das zuletzt begreifen. Die Ehe ist für sie ein Ausweg aus dem schwierigen Zustand der Schutzlosigkeit und der angreifbar gewordenen "riputazione" (ebd., III, 13: 531). Doch Goldoni zeigt gerade hier, am Schluss der Komödie, ein geradezu gnadenloses Gespür für die feinen Unterschiede: Der Graf und der Marchese bieten der verehrten, bald verheirateten Wirtin in der letzten Szene ihre *protezione* an, nicht aber ihre *servitù*. Sie ist eben 'nur' eine Wirtin, die man – mit sexuellem Hintersinn – 'beschützen', der man aber nicht – mit ebenfalls sexuellem Hintersinn – 'dienen' will. Die sozialen Grenzen und, damit verbunden, die Geschlechtergrenzen mögen 1753 im fiktiven Florenz oder im realen Venedig instabil geworden sein. Verschwunden sind sie deshalb noch lange nicht.

Bibliographie

Alberti, Carmelo (2004): *Goldoni*. Roma: Salerno.

Alonge, Roberto (2004): "Il sistema di *Mirandolina*", in: Ders.: *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*. Milano: Garzanti, 55–93.

Alonge (2010), Roberto: *Goldoni il libertino. Eros, violenza, morte*. Roma / Bari: Laterza.

Annoni, Carlo (2011): "La donna del miracolo. Saggio critico sulla *Locandiera*", in: *La rassegna della letteratura italiana* 115.2, 321–346.

Baratto, Mario (1985): "Nota sulla *Locandiera* [1979]", in: Ders.: *La letteratura teatrale del Settecento in Italia (Studi e letture su Carlo Goldoni)*. Vicenza: Neri Pozza, 125–135.

Behrens, Rudolf (1993): "'Son chi sono'. Identitätsthematik und Fingieren in Goldonis Komödien", in: *Italienische Studien*, 53–74.

Bizzocchi, Roberto (2008): *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*. Roma / Bari: Laterza.

Del Gatto, Antonella (2011): "'Mirandolina c'est lui'. Comunicazione e *medium* teatrale nella *Locandiera*", in: *Rassegna europea di letteratura italiana* 37, 75–83.

Fajen, Robert (2013): *Die Verwandlung der Stadt. Venedig und die Literatur im 18. Jahrhundert*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Goethe, Johann Wolfgang: "Auszüge aus einem Reise-Journal [1788/89]", in: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Bd. 3.2: *Italien und Weimar 1786–1790*. München: Carl Hanser, 161–216.

Goldoni, Carlo (1991): *Teatro*. Hg. von Marzia Pieri. Bd. 2. Torino: Einaudi.

Goldoni, Carlo (2007): *La locandiera*. Hg. von Sara Mamone / Teresa Megale. Venezia: Marsilio.

Güntert, Georges (1985): "Mirandolina o l'arte di persuadere", in: *Studi Goldoniani* 7, 73–89.

Hafner, Iris (1994): *Ästhetische und soziale Rolle. Studien zur Identitätsproblematik im Theater Carlo Goldonis*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kleinhans, Martha (2008): "*Tenete, caro, scaldatelo* – Kalkulierte Verführung und ambivalente Liebessprache bei Carlo Goldoni", in: Richard Schwaderer / Rita Unfer Lukoschik / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ein europäischer Komödienautor. Carlo Goldoni zum 300. Geburtstag*. München: Meidenbauer, 141–166.

Scognamiglio, Giuseppina (2002): *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

Varese, Claudio (1985): "Per una proposta di confronto tra Goldoni e Marivaux", in: Ders.: *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento. Dal romanzo libertino al Metastasio*. Roma: Bulzoni, 169–180.

Vocabolario degli Accademici della Crusca. 4. Auflage. 6 Bde. Firenze: Domenico Maria Manni, 1729–1738.

¹ Goldonis *Locandiera* wird hier nach Marzia Pieris Edition zitiert, die den Text der 1753 in Florenz publizierten Paperini-Ausgabe wiedergibt. Diese Version steht der verschollenen Fassung, die im selben Jahr uraufgeführt wurde, näher als die Pasquali-Ausgabe von 1761, welche die Grundlage der von Sara Mamone und Teresa Megale besorgten *Edizione Nazionale* bildet. Pieris Text wird deshalb bevorzugt, weil er einige Zweideutigkeiten enthält, die Goldoni später getilgt hat. Die hier interessierenden Ambivalenzen des Geschlechterverhältnisses wurden in der konkreten Theaterpraxis von 1753 offener angesprochen als in der entschärften Überarbeitung von 1761, die sich an Leser und Leserinnen in ganz Europa richtete. Zum Problem der von der *Edizione Nazionale* gewöhnlich privilegierten Ausgaben letzter Hand vgl. auch die kritischen Anmerkungen von Alonge 2010: 137.

² Zu ihrem sprechenden Namen – Mirandolina, die wunderbare, bewundernswerte Frau, die alle verzaubert – vgl. Güntert 1985: 86 und Annoni 2011: v.a. 322–324. Bekanntlich hatte Goldoni die Rolle der Schauspielerin Maddalena Marliani, die in den Stücken der *Commedia dell'Arte* die Dienerin Corallina verkörperte und eine sehr attraktive Frau gewesen sein muss, auf den Leib geschrieben (vgl. Baratto 1985: 125f.).

³ Auch sein Name ist vielsagend: Die Dämme seiner Frauenfeindlichkeit halten der Gewalt der Liebe nicht stand. Carlo Annoni bringt noch eine weitere Konnotation ins Spiel, nämlich die des baumlosen, abschüssigen Geländes (vgl. Annoni 2011: 333).

⁴ Wie Teresa Megale in ihrem Kommentar der *Edizione Nazionale* erklärt (vgl. Goldoni 2007: 263f.), galten die "lenzuola [...] di rensa" (Goldoni 1991, I, 15: 476), die Mirandolina für den Cavaliere ausgesucht hat, im 18. Jahrhundert als besonders fein (als Geschäftsfrau nennt die Wirtin auch gleich den Preis: "dieci paoli al braccio"; ebd.). Vor allem aber wurde der Stoff aus Reims von den Frauen, die ihn sich leisten konnten, als Unterwäsche getragen. Die Bettwäsche ist also bereits Teil von Mirandolinas erotischer Attacke. Zur subtilen Liebesrhetorik in der *Locandiera* vgl. allgemein den maßgeblichen Aufsatz von Kleinhans 2008.

⁵ Der für die hier entwickelte Argumentation wichtige Zusatz "Avvilirsi subito per due smorfiette" fehlt in der überarbeiteten Pasquali-Ausgabe (Goldoni 2007, I, 15: 146; vgl. des Weiteren ebd.: 263).

⁶ Insgesamt ist in der Szenenfolge II,2 bis II,6 sechsmal die Rede von Mirandolinas Händen (vgl. Goldoni 1991: 492–499). Carlo Annoni assoziiert die wiederholte Nennung der Hände mit dem Applaus, den die 'Schauspielerin' Mirandolina einfordert (vgl. Annoni 2011: 333).

⁷ In seinem Vorwort zur Paperini-Ausgabe erklärte dazu Goldoni: "Deggio avvisarvi, Lettor carissimo[,] di una picciola mutazione, che alla presente Commedia ho fatto. Fabrizio, il Cameriere della Locanda, parlava in Veneziano, quando si recitò la prima volta; l'ho fatto allora per comodo del Personaggio, solito a favellar da Brighella; ove l'ho convertito in Toscano, sendo disdicevole cosa introdurre senza necessità in una Commedia un linguaggio straniero" (Goldoni 1991: 458). Fabrizio wurde 1752 also von Maddalena Marlianis Ehemann Giuseppe gespielt, dem Brighella in Girolamo Medebachs Theatertruppe am Teatro Sant'Angelo.

⁸ Carmelo Alberti bezeichnet Mirandolina pointiert als "regista *ante litteram*", die noch ihren Autor überrascht (Alberti 2004: 157); ähnlich Baratto 1985: 128.

⁹ Vgl. dazu Alonge 2004: 70, der Indizien dafür erkennt, dass Fabrizio schon länger Mirandolinas "servitore-amante" sei (ebd.: 71). Selbst wenn man dieser Lesart folgt, ändert dies freilich nichts an seiner passiven Rolle im Sinne der oben beschriebenen Effemination.

¹⁰ Ein Akt, der den sexuellen Übergriff eines standesbewussten Adligen ankündigt, wie Alonge feststellt (2004: 88).

¹¹ Zur metatheatralischen und -poetischen Ebene des Stücks vgl. Güntert 1985: 84–86; Hafner 1994: 100–104.; Del Gatto 2011.

¹² Wenn ich hier das Wort 'hysterisch' verwende, dann nicht im Sinne einer Diagnose – die methodisch absurd und sachlich falsch wäre –, sondern um klar zu machen, wie an dieser Stelle der zeitgenössische Hysterie-Diskurs angedeutet und in einer Art von Cross-Gender auf den Cavaliere übertragen wird, also auf die Figur, die am Anfang des Stückes wegen ihrer Misogynie als die 'männlichste' erscheinen musste.

¹³ Zum Zusammenhang von Aggressivität und drohendem Identitätsverlust vgl. auch Behrens 1993: 68f.

¹⁴ Zur brüchigen Identität, die die tautologische Formel anzeigt, vgl. grundsätzlich ebd.: 55.

¹⁵ Zur offenkundig sexuellen Konnotation dieser Szene vgl. Megales Kommentar in Goldoni 2007: 296, sowie Annoni 2011: 340.

¹⁶ In der 'gereinigten' Pasquali-Ausgabe fehlt die gesamte Replik (vgl. Goldoni 2007, I, 4: 132; vgl. des Weiteren ebd.: 249; siehe dazu auch Alonge 2004: 56f.).

¹⁷ In der Forschung wird das Angebot der *protezione* in der Regel *en passant* wie eine Nebensächlichlichkeit behandelt. Vgl. z.B. Scognamiglio 2002: 104. Auch Teresa Megale verfehlt in ihrem Kommentar der *Locandiera* die ambivalente Semantik des Wortes, wenn sie schreibt: "il concetto vacuo di protezione è espressione della migliore cultura nobiliare del marchese decaduto ed è emblematico della inferiorità sociale e culturale in cui venivano tenute le donne" (Goldoni 2007: 247). In der von Megale angeführten Textstelle gleich zu Beginn des Stücks erklärt der Marchese: "Se si mariterà [d.i. Mirandolina], io sono il suo protettore, e farò io... E so io quello, che farò" (Goldoni 1991: I, 1: 462). Ebendieses offen gelassene *fare*, dessen Bedeutung der hörbar erregte Marchese für sich behält, lässt unmissverständlich erkennen, was er von der verheirateten Wirtin als Gegenleistung für seine Protektion erwartet: nämlich Sex. Das Wort *protezione* ist also weit davon entfernt, leer und nichtssagend zu sein.

¹⁸ Schon Johann Wolfgang Goethe, der das Stück 1788 in Rom mit einer von einem jungen Mann verkörperten Mirandolina sah, zeigte sich vom Schluss irritiert und in der eigenen Männlichkeit gekränkt: "[...] aber die letzten Szenen von einem Frauenzimmer vorgestellt werden immer beleidigen. Der Ausdruck jener unbezwinglichen Kälte, jener süßen Empfindung der Rache, der übermütigen Schadenfreunde, werden uns in der unmittelbaren Wahrheit empören; und wenn sie zuletzt dem Hausknechte die Hand gibt, um nur einen Knecht im Hause zu haben, so wird man von dem schalen Ende des Stücks wenig befriedigt sein" (Goethe 1990: 174). Dass hier ein Mann diese Frauenrolle spielte, verschaffte dem Weimarer Geheimrat immerhin eine gewisse Genugtuung: "[...] man tröstete sich, daß es [d.i. Mirandolinas Verhalten am Schluss] wenigstens diesmal nicht wahr sei; man klatschte dem Jüngling Beifall mit frohen Mute zu, und war ergötzt, daß er die gefährlichen Eigenschaften des geliebten Geschlechts so gut gekannt, und durch eine glückliche Nachahmung ihres Betragens uns an den Schönen, für alles was wir ähnliches von ihnen erdulden, gleichsam gerochen [gerächt] habe" (ebd.: 175). Vgl. dazu auch Behrens 1993: 62f.

¹⁹ Zu den Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen Goldoni und Marivaux vgl. Varese 1985; ferner Behrens 1993: 69f.

²⁰ Mirandolina beansprucht in ihrer Gaststätte die absolute Herrschaft (vgl. Alonge 2004: 68f.). Roberto Alonge betont zu Recht die Männlichkeit der Rolle, die sie in ihrem Geschäft spielt (vgl. ebd.: 69), er verkennt jedoch, dass sich diese Haltung Mirandolinas mit der weiblichen Dominanz verbindet, welche die *servitù civile* charakterisiert.

²¹ 62 Mal, wenn ich richtig gezählt habe.

²² Zur historischen Dimension des 'cicisbeismo' vgl. die maßgebliche Studie von Bizzocchi 2008.

²³ Dass auch Mirandolina nicht aus freien Stücken ihr Verführungsspiel inszeniert, sondern einem von ökonomischen Bedingungen diktierten, ganz und gar verinnerlichten Zwang folgt, unterstreicht auch Behrens 1993: 71f. Dabei kennt die Wirtin, wie schon Mario Baratto feststellte, als einzige unter den Figuren der Komödie "il limite (concreto, di classe) della propria finzione" (Baratto 1985: 133).