

Emanzipation durch Literatur

**Das Frauenbild in den Werken „La serva amorosa“ (1752) und
„La locandiera“ (1753) von Carlo Goldoni**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Polixeni Georgiadou-Hermann
aus
Brühl

Bonn 2026

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Claudia Jacobi

(Vorsitzende)

Prof. Dr. Paul Geyer

(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Irene Gambacorti

(Gutachterin)

Prof. Dr. Frédérique Dubard de Gaillarbois

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Dezember 2025

Meinen Eltern, meinem Bruder
und meinem Ehemann
in Dankbarkeit gewidmet.

Vorwort

Die Entstehung der vorliegenden Dissertation war ein langjähriger wissenschaftlicher Arbeitsprozess, der ohne vielfältige fachliche Unterstützung und persönlichen Rückhalt nicht hätte realisiert werden können.

Meinem Doktorvater, Prof. Dr. Paul Geyer, gilt mein herzlicher Dank für seine kontinuierliche Unterstützung, die stets anregenden und erkenntnisreichen Gespräche sowie für das mir entgegengebrachte Vertrauen und die Möglichkeit zur eigenständigen wissenschaftlichen Entfaltung. Sein offenes und zugleich anspruchsvolles Verständnis von Literaturwissenschaft hat meine wissenschaftliche Entwicklung in besonderer Weise geprägt und die vorliegende Arbeit nachhaltig bestimmt.

Rivolgo un sentito ringraziamento alla Prof.ssa Irene Gambacorti, correlatrice della presente tesi presso l’Università degli Studi di Firenze, e ai componenti della commissione di dottorato, la Prof.ssa Frédérique Dubard de Gaillarbois della Université Paris-Sorbonne (Paris IV) e la Prof.ssa Claudia Jacobi della Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, per la loro costante e cortese disponibilità, nonché per il prezioso supporto scientifico e l’interesse dimostrato nei confronti del mio progetto di ricerca.

Der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn danke ich für die Förderung meines Dissertationsprojekts durch die Gewährung eines Promotionsstipendiums. Zudem gilt mein Dank der Aufnahme in das strukturierte Promotionsprogramm der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn, das mir den fachlichen Austausch mit anderen Doktorandinnen und Doktoranden sowie die regelmäßige Diskussion meines Forschungsstands und zentraler wissenschaftlicher Fragestellungen ermöglicht hat.

Tiefe Dankbarkeit gebührt schließlich meinem Ehemann für seine liebevolle Unterstützung und dafür, dass er insbesondere in jenen Momenten an mich geglaubt hat, in denen ich selbst an mir gezweifelt habe. Meinem Bruder danke ich von Herzen für seine stetige Motivation und seine verlässliche Ermutigung. Meinen Eltern gilt mein aufrichtiger Dank für ihre bedingungslose Begleitung, ihre Geduld und ihren unerschütterlichen Glauben an mich.

Brühl, im Dezember 2025

Polixeni Georgiadou-Hermann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
Teil 1: Carlo Goldoni <i>avvocato e drammaturgo veneziano</i>	5
2. Goldoni: Autor, Werke und Forschungsstand	5
2.1. Goldoni als Anwalt und Dramaturg	5
2.2. Forschungsstand	11
3. Goldoni und seine Muse Maddalena Raffi Marliani	17
Teil 2: Rechtliche Stellung der Frau in Italien im 18. Jahrhundert	25
4. Historischer Überblick	25
4.1. Die Italienische Aufklärung	25
4.2. Die Emanzipation der Frau im 18. Jahrhundert	29
5. Rechtliche Lage in Italien im 18. Jahrhundert	39
5.1. Venedig	40
5.2. Verona	46
5.3. Florenz	50
6. Familienrecht und Erbrecht im 18. Jahrhundert in Italien	55
6.1. Die Ehe als gesellschaftliche Institution	60
6.2. Inopportunità und inattuabilità	66
6.3. Die Mitgift	74
6.4. Testament	80
6.5. Die Eheauflösung	86
Teil 3: Primärwerke: <i>La serva amorosa</i> und <i>La locandiera</i>	95
7. <i>La serva amorosa</i> (1752)	95
7.1. Corallinas Soliloquien	97
7.1.1. Inszenierung des eigenen Selbst, I.6	99
7.1.2. Strategische Handlungsplanung, I.14	104
7.1.3. Dramaturgische Atmenpause, II.2	111
7.1.4. Aufopferung als Ausdruck weiblicher Handlungsmacht, II.14	115
7.2. Schlüsselszene II.3	122
7.3. Die Subversion von Machtstrukturen in Szene III.5	137
7.4. „Viva il nostro sesso“, scena ultima	150
8. <i>La locandiera</i> (1753)	159
8.1. Feminismus und Misogynie	163
8.2. Mirandolinas Soliloquien	182
8.2.1. Lebensphilosophie, I.9	183
8.2.2. Strategisches Handeln, I.23	189
8.2.3. Angst und Reue, III.13	192
8.3. Fünf Phasen zur Eroberung des Cavaliere	197
8.3.1. <i>La biancheria</i>	198
8.3.2. <i>La nascita dell'amore</i>	207
8.3.3. <i>La presunta partenza del Cavaliere</i>	222
8.3.4 <i>La scena dello stirare</i>	229
8.3.5. <i>Il trionfo della protagonista</i>	241
8.4. Die Geschichte einer Gastwirtin	247

Teil 4: Die weibliche Bühnenfigur im Vergleich: Zwischen Macht und Freiheit	251
9. Parallelen und Unterschiede der Protagonistinnen	252
10. Goldoni als proto-feministischer Dramatiker im Kontext des 18. Jahrhunderts	259
11. Schlusswort	264
12. Literaturverzeichnis	268

Goldoni è uno scrittore nuovo e «quasi unico» nella storia letteraria italiana. [...] Goldoni sente la vita quotidiana, la comunicazione diretta, le nuove idee democratiche, è un poeta che scrive per gli altri, avverte sempre il grande valore di una letteratura drammatica pensata, sentita, recitata come dialogo tra gli uomini; per lui l'applauso è un momento del sentire collettivo, il successo un momento comunitario, importante anche socialmente.¹

Luigi Ferrante

¹ Luigi Ferrante, *Goldoni. La vita, il pensiero, i testi esemplari*, Mailand: 1971, S. 173.

1. Einleitung

Die italienische Literatur des *Settecento* (18. Jahrhunderts) fällt im Fall von Carlo Goldoni in eine Phase der Aufklärung, in der das bürgerliche Selbstbewusstsein zunehmend in den Vordergrund rückt. Die beiden in dieser Dissertation analysierten Komödien *La serva amorosa* (1752) und *La locandiera* (1753) legen genau dies nahe. Goldoni gilt als Begründer des realistisch-bürgerlichen Theaters, dessen Anliegen es war, die Ideale der Aufklärung, Vernunft, Moral, gesellschaftliche Reform, dramaturgisch umzusetzen. Bürgerlich sind seine Komödien insofern, als sie den Menschen mitsamt seinen Lastern und Schwächen, aber auch seinen Tugenden in alltäglichen Kontexten auf die Bühne bringen. Die Charaktere und Handlungen sind in der sozialen Realität verankert; überkommene Stereotypen der *commedia dell'arte* werden zugunsten individueller Figurenpsychologie aufgelöst.²

Goldoni begründet damit einen neuen Komödientypus, der dem *genre sérieux* nahesteht. Ein entscheidender Ausdruck dieses neuen Realismus ist seine konsequente Verwendung der Volkssprache, durch die er seinen Figuren Authentizität und Nähe verleiht. Wie er selbst in seinen Memoiren festhält, war es sein erklärtes Ziel, auch dem einfachen Volk ein Theater zu bieten, in dem es sich wiedererkennen konnte.

Goldoni war somit nicht nur ein literarischer Innovator, sondern auch ein sozial reflektierter Chronist seiner Zeit, ein „principe de' comici italiani“³, der es verstand, die Gesellschaft seiner Heimatstadt Venedig in all ihrer Vielfalt und Widersprüchlichkeit auf die Bühne zu bringen.⁴

Thematisch konzentrierte sich Goldoni primär auf bürgerliche Werte wie eheliche Treue, Sparsamkeit, Aufrichtigkeit und berufliche Tüchtigkeit, zugleich aber thematisiert er auch deren Brüchigkeit und das mögliche Scheitern eben jener Ideale, wie es insbesondere in der *Bottega del caffè* (1750) oder in der *Trilogia della villeggiatura* (1761) deutlich wird.⁵ Zugleich degradierte er den dekadenten Adel zur komischen Figur, relativierte die traditionelle Ständeordnung und setzte die Ständeklausel der klassischen Poetik zum Teil außer Kraft. Ein repräsentatives Beispiel hierfür ist *La locandiera*, in der die Wirtin Mirandolina den misogynen Cavaliere di

² Cf. Franco Valsecchi, *L'Italia nel Settecento dal 1714 al 1788. Con 501 illustrazioni nel testo e 32 fuori testo di cui 16 a colori*, Mailand: 1959, S. 882.

³ Cf. Carlo Goldoni, *Lettera di Carlo Goldoni a Girolamo Medebac*, Rom: 1900, S. 5.

⁴ Cf. Goldoni 1900, S. 5.

⁵ Cf. Volker Kapp, *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart: 2007, S. 219. So auch zitiert bei: Wolfgang Theile, *Goldoni*, Darmstadt: 1977, S. 5: Goldonis Theaterstücke weisen somit „politische, gesellschaftliche und ökonomische Probleme [auf].“

Ripafratta durch psychologisches Kalkül entwaffnet und am Ende öffentlich bloßstellt. In *La serva amorosa* wiederum steht die ebenso loyale wie strategisch handelnde Dienerin Corallina im Mittelpunkt, die durch kluge Vermittlung und affektive Intelligenz nicht nur familiäre Harmonie wiederherstellt, sondern sich am Ende selbstbewusst in die gesellschaftliche Ordnung einfügt, ohne sich ihr vollständig zu unterwerfen.

Beide Stücke stellen Frauenfiguren ins Zentrum, deren Handeln mit den klassischen Geschlechterrollen ihrer Zeit bricht, ein Befund, der für das emanzipatorische Potenzial von Goldonis Theater zentral ist.⁶ Was die Frauen in Goldonis Augen zum bevorzugten Untersuchungsgegenstand macht, ist gerade ihr sozial induzierter Mangel an Glück, ihre höhere Sensibilität und emotionale Reaktionsdichte im Vergleich zum Mann. Diese Konstitution macht sie ängstlicher, unruhiger, verletzlicher, aber dadurch auch dramaturgisch interessanter. Goldoni zeichnet ein Panorama weiblicher Lebenswirklichkeit, das den Zwängen und Übergängen zwischen den Lebensphasen besondere Aufmerksamkeit schenkt: die junge Frau untersteht der väterlichen Autorität, die verheiratete dem mitunter strengen Willen des Ehemanns, und die Witwe wird, trotz ihrer partiellen juristischen Handlungsfähigkeit, dem moralischen Urteil der Öffentlichkeit ausgeliefert. Aus diesen strukturellen Asymmetrien entwickelt Goldoni differenzierte, teils widerständige, teils angepasste Figurenprofile, die in ihrem Handeln den Spielraum zwischen Konvention und Subversion abtasten.

In dieser Dissertation soll daher herausgearbeitet werden, wie Goldoni die Frauenfiguren in seinen beiden Komödien darstellt: Inwiefern beginnt sich die Frau, verkörpert durch die Protagonistinnen Corallina und Mirandolina, im Rahmen der literarischen Darstellung zu emanzipieren, und in welchem Maße wird ihr im Kontext des 18. Jahrhunderts Handlungsspielraum und Entwicklungspotenzial zugesprochen? Ziel ist es, das Spannungsverhältnis zwischen weiblicher Selbstbestimmung und normativen Rollenerwartungen zu analysieren und dabei aufzuzeigen, inwieweit Goldonis Komödien einen Reflexionsraum über Geschlechterrollen und soziale Ordnungen bieten, der bis in gegenwärtige Debatten hineinweist.

Die vorliegende Dissertation gliedert sich in vier größere Abschnitte. Der erste Teil widmet sich dem Autor Goldoni selbst, insbesondere seiner doppelten Rolle als Jurist und Dramatiker. Diese Professionen überlagern sich produktiv: Die Einflüsse von Goldonis juristischer Ausbildung manifestieren sich, wenn auch nicht durchgängig, in einer tendenziell strukturierten Dramaturgie und in der normativ motivierten

⁶ Cf. Epifanio Ajello, *Carlo Goldoni. L'esattezza e lo sguardo*, Salerno: 2011, S. 300.

Charakterzeichnung, die insbesondere in seinen bürgerlichen Komödien zum Tragen kommt. Auch der Einfluss weiblicher Vorbilder in seinem persönlichen Umfeld, insbesondere der Mutter, seiner Ehefrau aber auch Maddalena Raffi Marlianis, wird im biographischen Kontext reflektiert und auf sein Werk bezogen.

Der zweite Teil bietet einen rechts- und sozialhistorischen Rahmen: Die rechtliche Lage von Frauen im 18. Jahrhundert, insbesondere in den urbanen Zentren Venedig, Verona und Florenz, wird anhand einschlägiger Quellen zum Familien-, Ehe- und Erbrecht analysiert. Die Begrenzung weiblicher Handlungsfähigkeit durch gesetzliche Regelungen, etwa im Hinblick auf die Mitgift, das Testament oder die Scheidung, liefert ein notwendiges Fundament für die Analyse der literarischen Inszenierung dieser Problematiken in Goldonis Werken.

Im dritten Teil stehen die beiden Primärtexte im Fokus. In *La serva amorosa* manifestiert sich Corallina als moralisch überlegene Figur, die durch rhetorische Brillanz, affektive Kompetenz und strategische Planung das dramatische Geschehen kontrolliert. Ihre Inszenierung des eigenen Selbst, ihr Spiel mit der Mitgift, sowie ihre Positionierung als loyale Dienerin mit souveränem Handlungswillen machen sie zur Agentin eines weiblichen Selbstverständnisses, das inmitten struktureller Unfreiheit neue Räume eröffnet. *La locandiera* hingegen entwirft mit Mirandolina eine Protagonistin, die in einem semi-öffentlichen, wirtschaftlich organisierten Raum operiert. Ihre *galante Conduite* basiert auf gezielter emotionaler Manipulation, rhetorischer Kontrolle und strategischer Distanz. Die Komödie entwickelt damit eine subtile Kritik an patriarchalen Geschlechterverhältnissen, ohne in ein offenes Plädoyer für weibliche Emanzipation zu münden.

Der vierte Teil bringt beide Werke vergleichend in ein Verhältnis: Es werden strukturelle Parallelen herausgearbeitet, etwa die bewusste Entscheidung beider Protagonistinnen für eine pragmatisch motivierte Verbindung ohne sozialen Aufstieg, wobei Corallina einen gleichrangigen Partner wählt, während Mirandolina sich für einen gesellschaftlich untergeordneten Mann entscheidet. Zugleich treten divergierende Handlungsmuster zutage, die jeweils unterschiedliche Strategien weiblicher Selbstbehauptung erkennen lassen. Beide Frauen verweigern ein *matrimonio nobile* (adlige Ehe) und entscheiden sich für ein *matrimonio di sistemazione*, also eine zweckorientierte Verbindung. Diese Entscheidung stellt einen bewussten Verzicht auf die Liebe zugunsten ökonomischer und reputativer Stabilität dar. In ihrer Entscheidung manifestiert sich ein pragmatisches Selbstverständnis, das sowohl als Ausdruck

weiblicher Autonomie als auch als Anpassung an gesellschaftliche Konventionen lesbar ist.

Insgesamt zeigen die ausgewählten Komödien, wie Goldoni die Bühne zu einem Reflexionsraum weiblicher Handlungsmacht macht. Ohne agitatorisches Programm, aber mit feiner Sensibilität für die Spannungen zwischen individueller Freiheit und gesellschaftlicher Norm eröffnet Goldoni eine neue Perspektive auf weibliche Identität im 18. Jahrhundert. Seine weiblichen Figuren erscheinen nicht als Opfer, sondern als handelnde Subjekte, nicht durch offene Rebellion, sondern durch strategisches Verhalten, sprachliche Souveränität und, in vielen Fällen, durch moralische Integrität. Gerade in dieser Klugheit des Herzens liegt das emanzipatorische Potenzial von Goldonis Theater.

Teil 1: *Carlo Goldoni avvocato e drammaturgo veneziano*

2. Goldoni: Autor, Werke und Forschungsstand

Carlo Goldoni (1707–1793) gilt als eine der prägendsten Figuren der europäischen Theatergeschichte und ein bedeutender Vertreter der italienischen Aufklärung. Doch bevor er seine Laufbahn als Dramatiker einschlug, war er als Anwalt tätig – eine berufliche Phase, die nicht nur seinen literarischen Stil, sondern auch die Themen und Figuren seiner Werke nachhaltig beeinflusste. Dieses Kapitel beleuchtet Goldonis juristische Karriere, seine Entwicklung zum Dramatiker sowie die Wechselwirkungen zwischen beiden Berufsfeldern.

2.1. Goldoni als Anwalt und Dramaturg

J'étais le bijou de la maison: ma bonne disait que j'avais de l'esprit; ma mère prit le soin de mon éducation, mon père celui de m'amuser. Il fit bâtir un théâtre de marionnettes: il les faisait mouvoir lui-même, avec trois ou quatre de ses amis: et je trouvois, à l'âge de quatre ans, que c'était un amusement délicieux.⁷

Schon seit seiner Geburt am 25. Februar 1707 in Venedig, so berichtet Goldoni in seinen Memoiren, schien er dazu berufen, die Welt zu erhellen und zu bereichern:

Ma mere me mit au monde presque sans souffrir: elle m'en aim a davantage; je ne m'annonçai point par des cris, en voyant le jour pour la première fois; cette douceur sembloit, dès lors, manifester mon caractere pacifique, qui ne s'est jamai démenti depuis.⁸

Mit einer gewissen „Selbstironie und Humor“⁹, so Hösle, verfasst Goldoni seine Memoiren, die, im Gegensatz zu den *Confessions*, welche nur wenige Jahre zuvor, von Jean-Jacques Rousseau, entstanden sind, das „Werk eines Mannes [darstellen], der in Frieden mit seiner Zeit und ihrer Gesellschaft zu leben suchte und der die Situationen, in denen ihm dies bei allem guten Willen nicht möglich war, im nachhinein bagatellisierte.“¹⁰

Carlo Goldoni wurde als Sohn von Don Giulio Goldoni geboren, dessen Familie aus Modena nach Venedig übersiedelte.¹¹ In der Lagunenstadt heiratete Don Giulio Margherita Savioni, die Tochter einer Juristenfamilie und so kam es auch dazu, dass einer von Carlos Taufpaten der angesehene venezianische *illusterrissimo Avvocato*

⁷ Carlo Goldoni, *Mémoires de Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre, Tome I*, Paris: 1822, S.3.

⁸ Carlo Goldoni, „Mémoires de M. Goldoni“, in: Giuseppe Ortolani (Hrsg.), *Tutte le opere. Tomo I*, Verona: 1935, S. 12.

⁹ Johannes Hösle, *Carlo Goldoni. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München: 1993, S. 17.

¹⁰ Cf. Hösle 1993, S. 17.

¹¹ Cf. Goldoni 1935, S. 11.

(hochverehrter Anwalt) Carichiopoli war.¹² Carlo Alessandro Goldoni, der Großvater von Carlo Goldoni und Sohn von Virginia Barilli und Francesco Maria Goldoni, der eine enge Verbindung zum Herzog von Modena pflegte, absolvierte ein Studium der Rechtswissenschaften am *Collegio dei Nobili* in Parma¹³. Sein Bruder, Alberto Goldoni, wurde im Jahr 1701 im Dienst des Herzogs zum Oberst befördert. Laut Herry haben die Vorfahren der Familie Goldoni „felicemente servito uno stato, Francesco Maria con la sua arte, Alberto con il suo valore militare e Carlo Alessandro con la sua scienza giuridica e il suo ingeno.“¹⁴ Das einleitende Zitat dieses Kapitels thematisiert zudem die frühe Ausbildung Carlo Goldonis, die maßgeblich durch seine Mutter geprägt wurde.¹⁵ Die Mutter betrachtete ihren erstgeborenen Sohn Carlo als ein besonderes Juwel, weshalb sie, so Herry, den jüngeren Sohn Giovanni Paolo außerhalb des Hauses erziehen ließ, um sich vollständig auf die Bildung und Förderung von Carlo konzentrieren zu können.¹⁶ Goldoni berichtet in seinen Memoiren, dass seine Mutter, Margherita, großen Wert darauf legte, ihn im häuslichen Umfeld unter ihrer direkten Aufsicht zu erziehen.: „J'étois doux, tranquille, obéissant; à l'âge de quatre ans je lisois, j'écrivois, je savoys mon catéchisme par cœur, et on me donna un Précepteur.“¹⁷ Nach Herry erhielt Goldoni zeitweise Unterricht von Hauslehrern aus dem Kreis der Ordensleute, die als bevorzugte Begleitung seiner Mutter Margherita galten.¹⁸ Sein Interesse an Komödien hat sich seit seiner Jugend kontinuierlich entwickelt:

J'aimois beaucoup les livres: j'apprenois avec facilité ma Grammaire, les principes de la Géographie et ceux de l'Arithmétique; mais ma lecture favorite étoit celle des Auteurs comiques. Il n'y en avoit pas mal dans la petite Bibliothèque de mon père; j'en lisois toujours dans les moments que j'avois à moi , et j'en copiois même les morceaux qui me faisoient le plus de plaisir. [...] Parmi les Auteurs comiques que je lisois et que je relisois très souvent, Cicognini étoit celui que je préférois. Cet Auteur Florentin, très peu connu dans la République des Lettres, avoit fait plusieurs Comédies d'intrigue, mêlées de pathétique larmoyant et de comique trivial; on y trouvoit cependant beaucoup d'intérêt, et il avoit l'art de ménager la suspension, et de plaire par le dénouement. Je m'y attachai infiniment; je l'étudiai beaucoup; et à l'âge de huit ans j'eus la témérité de crayonner une Comédie.¹⁹

Nachdem offenkundig wurde, dass Goldoni keinen medizinischen Werdegang anstrebte und somit nicht in die Fußstapfen seines Vaters treten würde, nahm er seine juristische

¹² Cf. Armin Gebhardt, *Carlo Goldoni. Italiens bedeutendster Lustspieldichter*, Marburg: 2008, S. 9.

¹³ Cf. Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo I 1707-1744*, Venedig: 2007, S. 21.

¹⁴ Herry 2007, S. 21.

¹⁵ Cf. Comune di Rovigo (Assessorato alla Cultura Spettacolo e Pubblica Istruzione), *Goldoni fra maschere e storia*, Rovigo: 1984, S. 20.

¹⁶ Cf. Herry 2007, S. 26.

¹⁷ Goldoni 1935, S. 12f.

¹⁸ Cf. Herry 2007, S. 26f.

¹⁹ Goldoni 1935, S. 13 sowie Violet Paget, *Il settecento in Italia. Accademie. Musica. Teatro*, Neapel: 1932, S. 303.

Ausbildung im renommierten Kolleg *Ghislieri* in Pavia auf.²⁰ Seine Studienzeit war von intellektueller Vielfalt und einem tiefen Interesse an der menschlichen Natur, die sich in der Widmung von Komödien zeigte, geprägt. Wie Goldoni in seinen Memoiren betont:

Je ne m'arrêtois pas toujours sur les textes de la Jurisprudence; il y avoit des tablettes garnies d'une collection de Comédies anciennes et modernes, c'étoit ma lecture favorite; je me proposois bien de partager mes occupation entre l'étude légale et l'étude comique, pendant tout le tems de ma demeure à Pavie; mais mon entrée au College [sic!] me causa plus de dissipation que d'application, et j'ai bien fait de profiter de ces trois mois que je dus attendre les lettres dimissoriales et les certificats de Venise.²¹

Dieses doppelte Interesse, juristisch sowie literarisch, prägte sein Verständnis von Konflikten und Gerechtigkeit, Themen, die später in seinen Komödien eine zentrale Rolle spielen sollten. Nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1731 kehrte Goldoni nach Venedig zurück und setzte sein Jurastudium in Padua fort, wo er noch im selben Jahr seinen Abschluss erwarb.²² Nach dem erfolgreichen Abschluss seines Studiums war Goldoni als Anwalt tätig, unter anderem in Chioggia und Venedig (1732).²³ Seine Tätigkeit als Anwalt ermöglichte ihm einen tiefgehenden Einblick in die rechtlichen, gesellschaftlichen und politischen Strukturen der damaligen Zeit. Goldonis juristische Karriere zeichnete sich insbesondere durch seine Beschäftigung mit Zivilrecht und Prozessführung aus.²⁴ Die regelmäßige Auseinandersetzung mit Rechtsstreitigkeiten und Mandanten unterschiedlicher sozialer Schichten gewährte ihm eine unmittelbare Erfahrung mit den gesellschaftlichen Realitäten des 18. Jahrhunderts. Insbesondere seine Zeit in Chioggia, einer Stadt mit einer ausgeprägten maritimen Wirtschaft und einer heterogenen Bevölkerung, verschaffte ihm wertvolle Einblicke in die Konflikte und Lebensweisen verschiedener sozialer Gruppen. Diese Erfahrungen fanden später Eingang in sein dramatisches Werk, das sich durch eine realistische Darstellung des Alltags und der sozialen Dynamiken auszeichnet. Trotz seiner erfolgreichen juristischen Laufbahn wandte sich Goldoni zunehmend der Literatur zu. Der Spagat zwischen juristischer Praxis und schriftstellerischer Tätigkeit spiegelt sich in seinem Werk wider.

Die Eheschließung am 22. August 1736 mit Nicoletta Conio, Tochter des Notars Antonio Conio aus Genua²⁵, erfolgte während seiner Tätigkeit als Sekretär des venezianischen Gesandten in Mailand, einer Position, die Goldoni nach seiner juristischen Laufbahn antrat. Die Heirat markierte einen Wendepunkt in Goldonis

²⁰ Cf. Guido Davico Bonino, „Una giovinezza irrequieta”, in: Carlo Goldoni, *Gli innamorati. I Rusteghi. La casa nova. Le smanie per la villeggiatura*, Mailand: 2001, S. XII.

²¹ Goldoni 1935, S. 39f.

²² Cf. Gaetano Compagnino, *Il Settecento. L'arcadia. E l'età delle riforme*, volume VI tomo secondo, Bari: 1974, S. 374.

²³ Cf. Herry 2007, S. 119.

²⁴ Cf. Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo II 1744-1750*, Venedig: 2009, S. 73.

²⁵ Cf. Herry 2007, 304.

Leben, da sie mit einer Phase zunehmender Unsicherheit über seine berufliche Zukunft als Jurist und Autor zusammenfiel. Nicoletta Conio erwies sich als treue Begleiterin, die Goldoni in seinen literarischen Bestrebungen unterstützte und ihn auch während seiner späteren Jahre in Paris begleitete. Ihre Ehe, die kinderlos blieb, war durch eine enge persönliche und berufliche Verbundenheit geprägt. Ferner kann Goldonis Heirat im Kontext der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Bedingungen des 18. Jahrhunderts betrachtet werden, insbesondere im Hinblick auf die Rolle der Ehe als soziales und ökonomisches Bündnis. Während Goldoni selbst aus einer angesehenen, jedoch finanziell nicht gesicherten Familie stammte, brachte Nicoletta Conio durch ihre familiäre Herkunft Stabilität in seine Lebensverhältnisse.²⁶ Diese Eheschließung hatte somit nicht nur eine persönliche, sondern auch eine strukturelle Bedeutung für Goldonis Werdegang, insbesondere in Bezug auf seine Entscheidung, sich endgültig dem Theater zu widmen. Seine juristische Erfahrung hinterließ jedoch deutliche Spuren in seinem dramatischen Schaffen, insbesondere in der präzisen Charakterzeichnung sowie in der kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normen und Institutionen.

In Mailand lernt Goldoni *la compagnia dell'Anonimo* (die Schauspieltruppe des Anonymen) kennen, bei der er das Handwerkszeug des Dichters erlernt.²⁷ Ein Jahr später fasst er den Entschluss, nach Venedig zurückzukehren, unterbricht seine Reise jedoch für einen Aufenthalt in Verona, einer Stadt, die für seine weitere Entwicklung von besonderer Bedeutung ist. In Verona intensiviert sich sein Kontakt mit der Theaterwelt, was einen entscheidenden Einfluss auf seine künftige Laufbahn ausübt. Dort begegnet er Giuseppe Imer, dem Direktor des venezianischen *Teatro San Samuele*, dessen Theatertruppe er sich anschließt:

Imer me prit en particulier; il me pria d'accepter un appartement de garçon qui étoit dans la même maison, et à côté du sein; il me pria aussi d'accepter sa table pendant tout le tems que sa Troupe devoit rester à Vérone. Dans la situation où j'étois, je ne pouvois rien refuser.²⁸

Gemeinsam mit dieser Truppe kehrt Goldoni schließlich nach Venedig zurück, wodurch er seine Verbindung zur venezianischen Theaterszene nachhaltig festigt.²⁹ Imer ermutigte Goldoni, seine juristischen Kenntnisse und seine Beobachtungsgabe in die Gestaltung von Theaterstücken einzubringen. Goldonis frühe Werke, darunter *La donna di garbo* (1743), zeichnen sich beispielsweise durch eine scharfsinnige Analyse sozialer

²⁶ Cf. Herry 2007, S. 306f.

²⁷ Cf. Comune di Rovigo 1984, S. 23; *La compagnia dell'Anonimo*: "Si tratta del ciarlatano Buonafede Vitali, che per meglio vendere i suoi medicamenti si serviva di una compagnia di comici che attirassero i clienti."

²⁸ Goldoni 1935, S. 157.

²⁹ Cf. Herry 2007, S. 197.

und rechtlicher Strukturen aus, die zweifellos auf seine juristische Erfahrung zurückzuführen sind. In Venedig unterzeichnete Goldoni 1734 einen Vertrag mit Grimani, dem *Impresario* (Theaterdirektor) von Giuseppe Imer, der mit der Theatersaison 1734/35 in Kraft trat. In den folgenden zehn Jahren arbeitete er eng mit der Theatertruppe von Imer zusammen und übernahm im Jahr 1737 die Direktion des Theaters *San Giovanni Grisostomo*. In dieser Funktion verfasste er Musikdramen und Intermezzi, womit sich sein literarisches Schaffen zunehmend auf das Theater konzentrierte.³⁰ Ab diesem Zeitpunkt kann Goldoni als Dramatiker betrachtet werden.

Der Zeitraum von 1744 bis 1748 ist durch Goldonis Aufenthalt in Pisa geprägt. Wie Ferrone feststellt, sah sich Goldoni gezwungen „a guadagnare il necessario per la sopravvivenza sua e della moglie [e perciò riprende] a fare l'avvocato [...].“³¹ In seinen Memoiren gibt er in einem knappen Abschnitt Auskunft darüber:

J'avois des causes dans tous les tribunaux de la Ville, j'avois des cliens des tous les états, des nobles de la premiere classe, des bourgeois des plus riches, des commerçans des plus accrédités, des Curés, des Moines, de gros Fermiers, jusqu'à un de mes confreres, qui étant impliqué dans un procès criminel, me choisit pour son défenseur.³²

Während seines Aufenthalts in Pisa wurde er unter dem Pseudonym Polissenno Fegeio in die arkadische Dichtergesellschaft der *Colonia Alfea* aufgenommen. Zudem erhielt er ein Schreiben seines Freundes Antonio Sacchi, der ihn um die Verfassung der Komödie *Il servitore di due padroni* (1745) bat. Dieser Bitte folgend, verfasste Goldoni das gewünschte Stück: „Enfin, j'écris, je réponds, je m'engage. Je travaillois le jour pour le Barreau, et la nuit pour la Comédie [...].“³³

In Livorno lernte Goldoni den Schauspieler und Theaterdirektor Girolamo Medebach kennen, der seine Komödie *La donna di garbo* zur Aufführung brachte. Im Anschluss unterbreitete Medebach ihm den Vorschlag, „di lasciare Pisa e l'avvocatura per diventare il poeta della compagnia [nel Teatro Sant'Angelo]“.³⁴ Goldoni nahm dieses Angebot an und schloss mit Medebach einen Vertrag über eine Dauer von vier Jahren, in denen er sich verpflichtete, jährlich acht Komödien sowie zwei *libretti per musica* zu verfassen. In den Jahren 1750 und 1751 entstanden sechzehn neue Komödien für das *Teatro Sant'Angelo*, darunter *Il teatro comico*, das mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Gleichzeitig entwickelte sich jedoch ein Urheberrechtsstreit zwischen Goldoni und Medebach, da Letzterer die Rechte an den für das *Sant'Angelo* geschriebenen Komödien für sich beanspruchte. Diese Auseinandersetzung markierte einen

³⁰ Cf. Comune di Rovigo 1984, S. 24.

³¹ Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venedig: 2011, S. 61.

³² Goldoni 1935, S. 228.

³³ Goldoni 1935, S. 223.

³⁴ Comune di Rovigo 1984, S. 26.

Wendepunkt in Goldonis Karriere und beeinflusste seine weiteren beruflichen Entscheidungen maßgeblich.

Im Jahr 1753 wechselte Goldoni an das *Teatro San Luca*, das sich im Besitz von Antonio Vendramin befand. Bereits im Vorjahr hatte Goldoni mit Vendramin einen Zehnjahresvertrag abgeschlossen, der ihn verpflichtete, jährlich acht Komödien zu verfassen und zugleich die Leitung des Ensembles zu übernehmen.³⁵ Parallel dazu etablierte sich sein Rivale, der Abt Pietro Chiari, als Dramatiker am *Teatro Sant'Angelo*. Die Rivalität zwischen den beiden Autoren, so Ferrone, „durerà fino al 1760.“³⁶ In dieser Zeit lässt sich ein wachsendes Interesse Goldonis am westeuropäischen Kulturraum feststellen, das sich sowohl in der thematischen Ausrichtung seiner Werke als auch in literarischen Anspielungen zeigt. Insbesondere Stücke wie *Il filosofo inglese* (1754) und *Il medico olandese* (1756) verweisen auf Einflüsse aus dem europäischen Westen, während in seinen Texten zugleich Bezüge zu klassischen und frühneuzeitlichen Autoren, darunter Terenz und Torquato Tasso, erkennbar sind.³⁷ Die letzte venezianische Schaffensperiode Goldonis, insbesondere die Jahre 1759 bis 1762, als die Phase seiner literarischen Meisterwerke betrachtet. In diesem Zeitraum entstanden und wurden uraufgeführt bedeutende Stücke wie *I rusteghi* (1760) sowie die *Trilogia della villeggiatura* (1761), die zu den Höhepunkten seines dramatischen Schaffens zählen.

Im August 1761 erhielt Goldoni eine Einladung des *Théâtre Italien* in Paris für ein zweijähriges Engagement als Komödienproduzent mit dem Angebot einer hervorragenden Vergütung.³⁸ Ein Jahr später verließ er Venedig gemeinsam mit seiner Ehefrau, Nicoletta Conio, und seinem Neffen, um dieser Einladung nachzukommen. Trotz seines Wechsels nach Frankreich blieb er weiterhin in Kontakt mit der venezianischen Theaterszene und sandte weiterhin Komödien an das *Teatro San Luca*. Sein erster Vertrag mit der *Comédie Italienne* endete im Jahr 1765, doch Goldoni setzte seine literarische Arbeit in Frankreich fort. 1771 verfasste er seine erste vollständig in französischer Sprache geschriebene Komödie mit dem Titel *Le bourru bienfaisant*, womit er seine Integration in die französische Theaterlandschaft unter Beweis stellte.³⁹ Laut Ferrone begann Goldoni bereits 1783 mit der Zusammenstellung seiner Memoiren,

³⁵ Cf. Ferrone 2011, S. 77.

³⁶ Ferrone 2011, S. 89.

³⁷ Cf. Ferrone 2011, S. 96-97.

³⁸ Cf. Ferrone 2011, S. 107.

³⁹ Cf. Ferrone 2011, S.128f.

die 1787 veröffentlicht wurden. Ein Jahr später, 1788, „sospesa l’edizione Pasquali [e] inizia la pubblicazione di tutte le sue opere presso l’editore Zatta di Venezia.“⁴⁰

Nach einer längeren Krankheit verstarb Carlo Goldoni schließlich am 6. Februar 1793 im Beisein seiner Ehefrau in Paris.

2.2. Forschungsstand

Carlo Goldoni zählt zu den herausragendsten Dramatikern des 18. Jahrhunderts und hat mit seinen Werken das Theater nachhaltig geprägt. Besonders in seinen Komödien, die eine Abkehr von der traditionelleren *commedia dell’arte* darstellen, zeigt sich seine Innovationskraft. Goldoni verstand es, eine präzise Beobachtung des gesellschaftlichen Lebens mit einer scharfsinnigen Kommentierung sozialer Normen und politischer Strukturen zu verbinden. Ein zentraler Aspekt der Forschung zu Goldoni ist die Auseinandersetzung mit seinem Bild der Gesellschaft, insbesondere mit der Darstellung der Rolle der Frau und den rechtlichen sowie sozialen Rahmenbedingungen des 18. Jahrhunderts in Italien. Dabei wird besonders seine Fähigkeit hervorgehoben, Frauenfiguren nicht nur als passive, stereotype Charaktere zu präsentieren, sondern als aktive, selbstbestimmte und komplexe Individuen. Während viele seiner Zeitgenossen die Frauenfiguren in ihren Werken häufig in traditionellen, unterwürfigen Rollen darstellten, brach Goldoni mit diesen Konventionen.

In diesem Kapitel soll der aktuelle Forschungsstand zur Darstellung der Frauenrolle in Goldonis Werk skizziert werden, wobei der Fokus auf den komplexen, oft subversiven weiblichen Charakteren liegt, die Goldoni in seinen Komödien entwirft. Diese Figuren stehen im Kontext eines sozialen und rechtlichen Systems, das die Frauen stark einschränkte, und doch gelingt es Goldoni, ihnen eine Stimme und Handlungsmacht zu verleihen, die sie von den üblichen Darstellungen ihrer Zeitgenossen abheben.

Goldoni trat mit seiner Theaterreform in den 1740er Jahren als einer der wichtigsten Vertreter des bürgerlichen Dramas hervor, das sich von der traditionellen *commedia dell’arte* abgrenzte. In der *commedia dell’arte* waren Frauenfiguren zwar häufig durch stereotype Rollenmuster geprägt, jedoch beschränkten sie sich nicht ausschließlich auf die Darstellung der naiven oder dusseligen Frau. Vielmehr umfassten sie auch komplexere Charaktere, wie die schlagfertige und freche *Colombina* oder die gebildete und selbstbestimmte *Innamorata*, die innerhalb der Handlung aktive Rollen einnahmen:

⁴⁰ Ferrone 2011, S.130.

Die weibliche Seite der *zanni* bzw. Diener vertrat Columbina oder Arlechinetta; mit flinker Zunge und lockeren Manieren intrigierte sie gerne, insbesondere für die Interessen der *innamorati*, der jungen Liebenden, war oft das Ziel des Begehrns der Dienerschaft wie auch der Alten. Dreh- und Angelpunkt des dramatischen Konflikts waren die *innamorati*; als idealisierte Identifikationsfiguren des Publikums trugen sie keine Maske, sprachen Toskanisch und wiesen auf Florenz als kulturelles Zentrum Italiens.⁴¹

Goldoni etablierte in seinen Komödien eine breitere Palette an weiblichen Charakteren, die weit über die traditionellen Darstellungen hinausgingen. Frauen in Goldonis Theater sind nicht länger nur Objekte der männlichen Begierde oder der sozialen Normen, sondern agieren als aktive Akteure, die ihre eigene Sexualität, ihr Schicksal und ihre soziale Stellung beeinflussen.⁴² Die bürgerliche Frau in Goldonis Komödien ist oft ein Spiegelbild der sozialen und kulturellen Veränderungen des 18. Jahrhunderts, in denen sich die Stellung der Frau zunehmend von der reinen Hausfrau und Mutter hin zur selbstbewussteren, teilweise geschäftstüchtigen Frau wandelt. Dies spiegelt sich auch in Goldonis Charakteren wider, die sich nicht scheuen, die gesellschaftlichen Normen zu hinterfragen.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Goldonis Werken begann bereits im 19. Jahrhundert, als sein literarischer und theaterhistorischer Wert zunehmend erkannt wurde. Diese frühe Forschung, die stark biografisch geprägt war, versuchte, Goldonis Leben und seine Werke in den historischen Kontext seiner Zeit zu stellen:

Le memorie del Goldoni, lavoro di grandissima mole, intrapreso da lui in età molto avanzata, non somigliano a nessun altro lavoro del genere. Non sono nè romantiche, nè scandalose, nè filosofiche: sono intensamente professionali; non sono nè sfoghi d'un uomo di sentimento, nè chiacchiere d'un Vecchio uomo di mondo, nè studi psicologici d'un romanziere o d'un metafisico; sono una serie d'analisi di tutte le sue innumerevoli commedie, incorniciata in una biografia che fa l'effetto d'un continuo commento a quelle, da quanto i sentimenti, le azioni e le avventure dell'uomo sembrano materia grezza per I suoi scritti.⁴³

Goldonis Memoiren, die er im Alter von fast siebzig Jahren verfasste, stellen eine der wichtigsten Quellen für das Verständnis seines Lebens, seines Werks und der gesellschaftlichen Umstände seiner Zeit dar. Die Memoiren, die unter dem Titel *Mémoires* bekannt sind, wurden zwischen 1787 und 1790 veröffentlicht und bieten einen einzigartigen Einblick in die geistige und kulturelle Welt des 18. Jahrhunderts. Sie sind nicht nur ein autobiografisches Werk, sondern auch eine Reflexion über die Entwicklung des Theaters und der Literatur in Italien, insbesondere über die Veränderungen, die Goldoni als Dramatiker und Theaterreformer vorantrieb. In der

⁴¹ Andreas Englhart, *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*, Berlin: 2018, S. 70.

⁴² Cf. Englhart 2018, S. 70f.

⁴³ Paget 1932, S. 305.

Forschung haben Goldonis Memoiren unterschiedliche Deutungen erfahren. Zum einen gelten sie als wertvolle Quelle für die Entstehungsgeschichte seiner Werke und seine Sicht auf die Kunst des Dramas. Zum anderen werfen sie einen kritischen Blick auf das Theaterleben und die literarische Welt seiner Zeit, einschließlich seiner Konflikte mit der *commedia dell'arte* und seinen Bemühungen, eine bürgerliche Theatertradition zu etablieren. Die Memoiren spiegeln Goldonis ambivalente Haltung gegenüber seiner eigenen Karriere wider, da sie sowohl seine Erfolge als auch die Rückschläge, insbesondere seine schwierigen Beziehungen zu Theaterensembles und -direktoren, thematisieren.⁴⁴ Die Selbstinszenierung als Reformator des Theaters und die Darstellung seiner Auseinandersetzungen mit den traditionellen Formen des Theaters verdeutlichen, dass Goldoni sich als eine Schlüsselfigur der kulturellen Modernisierung Italiens verstand. Zugleich reflektieren die Memoiren jedoch auch seine persönliche Enttäuschung über die begrenzte Anerkennung und die Widerstände, denen er während seiner Lebenszeit ausgesetzt war. Forschungskritisch wird jedoch auch darauf hingewiesen, dass Goldonis Memoiren nicht immer der historischen Genauigkeit verpflichtet sind, sondern vielmehr als ein strategisches Selbstporträt zu verstehen sind, das Goldoni als Opfer von Missverständnissen und kulturellen Zurücksetzungen inszeniert. Insgesamt sind die Memoiren eine komplexe Mischung aus Autobiografie, kulturellem Manifest und Reflexion über die eigene Bedeutung als Dramatiker, was sie zu einem zentralen Dokument in der Goldoni-Forschung macht.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Carlo Goldoni und seinem Werk hat im Laufe der Jahre eine beeindruckende Breite an Studien, Analysen sowie Publikationen hervorgebracht. Zu den maßgeblichen Beiträgen zählt Franco Fidos *Nuova guida a Goldoni* (2000), ein Band, der den venezianischen Dramatiker im historischen und sozialen Kontext nicht nur Italiens, sondern auch Europas des 18. Jahrhunderts verortet. Fido liefert ein abgerundetes Porträt Goldonis, das auf der Analyse von Texten und wertvollen, teils schwer zugänglichen Dokumenten, wie Briefen basiert.⁴⁵ Ein weiterer bedeutender Beitrag zur Goldoni-Forschung ist Ginette Herry's vierbändige Biografie *Biografia ragionata* (2007–2016), die Goldonis Leben und Werk in einen breiten kulturellen und sozialen Kontext einordnet.⁴⁶ Herry geht über

⁴⁴ Cf. Bartolo Anglani, *Le passioni allo specchio. Autobiografie goldoniane*, Rom: 1996, S. 257.

⁴⁵ Ausgewählte Publikationen der Harvard University, an der Fido zuletzt tätig war, sind an dieser Stelle aufgeführt: <https://rll.fas.harvard.edu/people/franco-fido>, Anruf vom 10.03.2025.

⁴⁶ Die erste umfassend dokumentierte Biografie, die neben einer detaillierten Darstellung seiner Ausbildung, des kulturellen und sozialen Kontextes sowie der Entstehung seiner Werke auch zahlreiche bislang unbekannte Episoden aus dem Familienleben des Venezianers erstmals beleuchtet. Der erste Band behandelt den Zeitraum von 1707 bis 1744, der zweite Band umfasst die Jahre 1744

die gängigen biografischen Ansätze hinaus und beleuchtet zahlreiche, bislang unbekannte Episoden aus Goldonis Familienleben. Als Direktorin der Vereinigung *Goldoni européen* organisierte Herry die Zweihundertjahrfeier des Todes des Autors in Frankreich und veröffentlichte den Tagungsband der abschließenden Konferenz in Straßburg im Juni 1994: *Goldoni en Europe aujourd'hui - et demain?* (1995).⁴⁷

Im Bereich der philologischen Forschung leistet Anna Scannapieco mit ihrem Werk *Antologia della critica goldoniana e gozziana* (2009) einen wesentlichen Beitrag, indem sie das Theaterphänomen Goldonis aus einer umfassenden philologischen Perspektive untersucht.

Siro Ferrone trägt in seinem Buch *La vita e il teatro di Carlo Goldoni* (2011) zu einer aktuellen Neubewertung Goldonis bei, indem er neueste Forschungsergebnisse berücksichtigt und die Entwicklungen rund um den zweihundertsten Jahrestag von Goldonis Tod (*Bicentenario della morte*) (1793) und den dreihundertsten Jahrestag seiner Geburt (*Tricentenario della nascita*) (2007) reflektiert. Ferrone analysiert nicht nur die Texte, sondern dokumentiert auch den Beitrag professioneller Schauspieler und Ensembles zur Dramaturgie und beleuchtet die Rekonstruktion des „Konsums“ von Goldonis Theater auf der italienischen Bühne über zwei Jahrhunderte.

Ein weiterer bedeutender Beitrag zur Goldoni-Forschung ist Piermario Vescovo's 2019 erschienenes Buch *Goldoni e il teatro comico del Settecento*. Vescovo bietet darin ein Profil von Goldonis Theater, von seinen Anfängen in Venedig bis hin zu den dreißig Jahren in Paris, und hebt zentrale Themen und offene Probleme hervor, darunter die Beziehung zwischen Goldonis dramatischem Schreiben und der Kultur der Komödianten, seine juristische Ausbildung und deren Einfluss auf die Darstellung gesellschaftlicher Strukturen sowie die rechtlichen Rahmenbedingungen des Theaterbetriebs.

Lucie Comparini hat in zahlreichen Artikeln über Goldoni geschrieben. Ihre jüngsten Veröffentlichungen umfassen Übersetzungen von Goldonis *La Trilogia della Villeggiatura* (2023) und, in Kooperation mit Andrea Fabiano, das *Dictionnaire Goldoni* (2019), das eine tiefgehende Analyse und thematische Anmerkungen zu Goldonis Werk bietet.

Andrea Fabiano hat verschiedene Publikationen zu Goldoni behandelt, darunter das Buch *La comédie-italienne de Paris et Carlo Goldoni* (2018), in dem er die theaterhistorische Vielfalt der *Comédie-Italienne* in Paris im 18. Jahrhundert untersucht.

bis 1750, der dritte Band befasst sich mit dem Zeitraum von 1750 bis 1753, und der abschließende Band beleuchtet die Jahre 1753 bis 1755.

⁴⁷ Cf. Herry 2007, s. Rückseite des Bandes.

Hierbei nutzt er handschriftliche Kanevas, Komödienzusammenfassungen und Archivdokumente, um eine erste umfassende Lesart der Pariser Theaterlandschaft zu bieten. Jedoch wird in Fabianos Arbeiten die vergleichende Perspektive auf die Rolle der Frau und die rechtliche Stellung der Frau im 18. Jahrhundert nur marginal behandelt. Erst in der Dissertation von Anna Sansa *Carlo Goldoni «Avocat Vénitien» Droit et théâtre à Venise au XVIIIe siècle* (2017, jedoch 2023 erschienen)⁴⁸ wird diese Thematik teils aufgegriffen und beleuchtet, wie Goldonis juristische Ausbildung seine dramaturgischen und rechtlichen Konzepte beeinflusste und welche Auswirkungen dies auf die Darstellung gesellschaftlicher Strukturen hatte.

Das wohl bekannteste Beispiel für Goldonis fortschrittliche Darstellung von Frauen ist das Werk *La locandiera* (1753).⁴⁹ In dieser Komödie stellt Goldoni die Figur der Mirandolina, einer Wirtin in einem Gasthof, in den Mittelpunkt. Mirandolina ist nicht nur eine Frau, die als Unternehmerin erfolgreich ist, sondern sie ist auch eine manipulative, selbstbewusste und geschickte Frau, die die Männerwelt um den Finger wickelt. Ihre Fähigkeit, die männlichen Figuren in ihrem Gasthof zu verführen und zu kontrollieren, stellt eine klare Abkehr von der passiven Frauenfigur dar, die in vielen zeitgenössischen Werken zu finden war. Die wissenschaftliche Forschung hat sich eingehend mit der Figur der Mirandolina und der Frage beschäftigt, wie Goldoni mit ihr die traditionellen Geschlechterrollen herausfordert. Mirandolina ist eine Protagonistin, die sich nicht in den Konventionen ihrer Zeit gefangen fühlt. Sie benutzt ihre Schönheit und ihren Charme nicht nur zu ihrem eigenen Vorteil, sondern zeigt auch eine subtile Macht über die Männer um sie herum. Dabei tritt sie als aktive, handelnde Figur auf, die in der Lage ist, ihre Ziele zu verfolgen und zu erreichen – ein ungewöhnliches Bild der Frau im Theater des 18. Jahrhunderts.⁵⁰ Mirandolina wird von vielen Forschern als eine frühe proto-feministische Figur betrachtet, die mit den traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit und Passivität bricht. Ihre Fähigkeit, die Männer zu manipulieren und in gewisser Weise ihre Sexualität zu nutzen, um Macht auszuüben, wird als ein Akt der Befreiung von den gesellschaftlichen Normen interpretiert, die Frauen in eine untergeordnete Position drängten.

Ein weiteres Werk, das Goldonis innovative Darstellung von Frauenfiguren verdeutlicht, ist *La serva amorosa* (1752), in dem die Dienerin Corallina eine zentrale

⁴⁸ Ein konziser Überblick über die Dissertation von Anna Sansa, *Carlo Goldoni «Avocat Vénitien» Droit et théâtre à Venise au XVIIIe siècle*, ist hier zu finden: <https://sup.sorbonne-universite.fr/catalogue/civilisations-cultures-etrangeres/carnets-italiens/carlo-goldoni-avocat-venitien>, Abruf vom 10.03.2025.

⁴⁹ Siehe ausführlicher dazu Kapitel 9 ff.

⁵⁰ Cf. Hösle 1993, S. 159.

Rolle spielt.⁵¹ Corallina ist eine der wenigen Dienerinnenfiguren in Goldonis Werk, die nicht nur als Dienerin, sondern als eine komplexe, kluge und strategische Frau dargestellt wird. Sie ist nicht nur für die Bewegungen ihrer Herrin verantwortlich, sondern steuert auch die Liebesgeschicke und spielt eine aktive Rolle bei der Lösung der Konflikte der anderen Charaktere.⁵² Corallina fügt sich in die Tradition der gewitzten und schlagfertigen Dienerinnenfiguren der *commedia dell'arte* ein, die nicht lediglich als unterwürfig oder einfältig dargestellt wurden, sondern durch ihre Klugheit und Redegewandtheit aktiv in die Handlung eingriffen. Ihre Eigenständigkeit und ihre Fähigkeit, als „Meisterin der Intrige“ zu agieren, machen sie zu einer wichtigen weiblichen Figur, die über die stereotypen Erwartungen hinausgeht.⁵³ In der Forschung wird betont, dass Goldoni mit der Figur der Corallina nicht nur das traditionelle Bild der Dienerin subvertiert, sondern auch die sozialen Hierarchien seiner Zeit infrage stellt, indem er ihr die Möglichkeit gibt, Macht auszuüben und sich aktiv in die gesellschaftlichen Verhältnisse einzubringen.⁵⁴

In vielen seiner Werke, besonders in *La locandiera* und *La serva amorosa*, beschäftigt sich Goldoni mit der sozialen Mobilität und der Frage, wie Frauen innerhalb der sozialen Strukturen ihrer Zeit agieren können. Beide Stücke stellen Frauen als Akteurinnen dar, die in der Lage sind, ihre soziale Stellung zu verändern – entweder durch geschickte Manipulation (wie Mirandolina in *La locandiera*) oder durch die Nutzung von Intelligenz und Diplomatie (wie Corallina in *La serva amorosa*). Die Forschung hebt hervor, dass Goldoni in seinen Stücken den Aufstieg von Frauen aus niedrigeren sozialen Schichten thematisiert und sie nicht nur als passive Empfängerinnen von sozialen Normen darstellt, sondern als handelnde Subjekte, die in der Lage sind, diese Normen zu beeinflussen und zu verändern.⁵⁵ In dieser Hinsicht spiegelt sich in seinen Werken eine der zentralen Fragen der Aufklärung wider: Wie können Frauen in einer zunehmend bürgerlich geprägten Gesellschaft ihre Position verändern und erweitern?

⁵¹ Siehe ausführlicher dazu Kapitel 8.ff.

⁵² Cf. Paola Daniela Giovanelli, „Commento, L'autore a chi legge“, in: Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, Venedig: 2007, S. 308f sowie Giuseppe Ortolani (Hrsg.), *Tutte le opere. Tomo IV*, Verona: Mondadori, 1940, S. 1170f.

⁵³ Cf. Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, *L'autore a chi legge*, Venedig: 2007, S. 70.

⁵⁴ Siehe dazu den vollständigen Kommentar von Paola Daniela Giovanelli in: Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, Venedig: 2007, S. 177-309.

⁵⁵ Siehe dazu exemplarisch: Iris Hafner, *Ästhetische und soziale Rolle. Studien zur Identitätsproblematik im Theater Carlo Goldonis*, Würzburg: 1994 sowie Giuseppina Scognamiglio, *Le donne di Carlo Goldoni. Tra Venezia e Napoli*, Neapel: 2011.

Die Forschung zur Frauenrolle in Goldonis Werken hat in den letzten Jahrzehnten zunehmend an Bedeutung gewonnen und beleuchtet die Komplexität der von ihm dargestellten weiblichen Figuren.

Vor dem Hintergrund der umfangreichen, bis heute fortgesetzten Forschung zu Goldoni soll die vorliegende Dissertation nicht nur einen weiteren Beitrag zur Goldoni-Forschung leisten, sondern vielmehr dazu beitragen, die bislang bestehende Forschungslücke in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der rechtlichen Situation der Frau im Werk des italienischen Komödienschriftstellers zu schließen.

3. Goldoni und seine Muse Maddalena Raffi Marliani

Das venezianische Theater des 18. Jahrhunderts war eines der lebendigsten Theater Europas, welches zahlreiche talentierte Künstlerinnen und Künstler hervorbrachte. Unter ihnen sticht Maddalena Raffi Marliani hervor, deren künstlerische Karriere und Wirkung bislang in der (theater-)wissenschaftlichen Literatur nur am Rande betrachtet wurden. Angesichts der Bedeutung weiblicher Akteure in der Theaterpraxis dieser Epoche ist eine detaillierte Untersuchung ihres Wirkens notwendig, um die Dynamik und die Transformationen, die das venezianische Theater durchlief, besser zu verstehen. Weniger bekannt, aber dennoch von erheblicher Bedeutung, ist die persönliche sowie berufliche Beziehung von Goldoni zu Maddalena Raffi Marliani, einer Frau, deren Einfluss auf den Dramatiker in biografischer und literarischer Hinsicht nicht unerwähnt bleiben darf.

Der Zweijahreszeitraum (1751-1753), auf Italienisch *biennio* genannt, wird als intensive experimentelle Periode bezeichnet, in der Goldoni siebzehn Komödien verfasste.⁵⁶ Laut Giovanelli interessierte sich Goldoni so sehr für Marliani,

[...] che nel giro di due soli anni, fra il carnevale del 1751 (*La donna volubile*) e il carnevale del 1753 (*La donna vendicativa*), scrisse pensando a lei, ben diciassette commedie, alcune delle quali a protagonista, a iniziare da *La gastalda* per continuare con *La serva amorosa* e arrivare infine a *La locandiera*. Le commedie, nelle quali la Marliani sostiene sempre la parte di Corallina [...] sono: *La donna volubile* (questa commedia segna il momento di transizione fra Colombina, parte sostenuta da un'attrice della compagnia Medebach della quale non si conosce il nome e Corallina, seconda cameriera, parte sostenuta dalla Marliani, che affianca Colombina) (Venezia, teatro Sant'Angelo, febbraio 1751); *I pettegolezzi delle donne* (parte di Catte: Venezia, teatro Sant'Angelo, 23 febbraio [e non "gennaio"] 1751); *Il Moliere* (parte di Foresta: Torino, teatro Carignano, 28 agosto 1751); *L'amante militare* (Venezia, teatro Sant'Angelo, autunno 1751); *La gastalda* (Venezia, teatro Sant'Angelo, 3 novembre 1751); *Il tutore* (Venezia, teatro Sant'Angelo, 4 gennaio 1752); *La moglie saggia* (Venezia, teatro Sant'Angelo, 27 gennaio 1752); *Il feudatario* (parte di Ghitta: Venezia, teatro

⁵⁶ Cf. Giulia Tellini, *L'officina sperimentale di Goldoni. Da "La donna volubile" a "La donna vendicativa"*, Florenz: 2020, S. 9.

Sant'Angelo , 7 febbraio 1752); *Le donne gelose* (parte di Siora Lugrezia: Venezia, teatro Sant'Angelo, 12 febbraio 1752); *La serva amorosa* (Bologna, teatro Formagliari, Maggio 1752); *I puntigli domestici* (Milano, estate 1752); *La filgia obbediente* (parte di Olivetta: Venezia, teatro Sant'Angelo, autunno 1752); *I mercatanti* (Venezia, teatro Sant'Angelo, 26 dicembre 1752); *La locandiera* (parte di Mirandolina: Venezia, teatro Sant'Angelo, gennaio 1753); *Le donne curiose* (Venezia, teatro Sant'Angelo, carnevale 1753); *Il contrattempo o sia Il chiacchierone imprudente* (Venezia, teatro Sant'Angelo, carnevale 1753); *La donna vendicativa* (Venezia, teatro Sant'Angelo, autunno 1753).⁵⁷

Gemeinsamer Nenner dieser Komödien ist die Anwesenheit von Maddalena Marliani: „bella e vivace [...] e d'indiavolato spirito femminile.“⁵⁸ Die für diese Dissertation ausgewählten Komödien fallen in die Periode des *biennio*, weswegen mit besonderem Augenmerk auf die interne Dynamik der Rollenhierarchie in Medebachs Ensemble und damit auf die Beziehung zwischen dem Theaterdichter und seinen Interpreten eingegangen wird.

Maddalena Raffi Marliani kam in einer Zeit auf die Welt, in der das Theater in Venedig eine zentrale Rolle im kulturellen Leben spielte.⁵⁹ Marliani wurde in eine Theaterfamilie hineingeboren, was ihr den frühen Zugang zu den darstellenden Künsten ermöglichte.⁶⁰ Die genauen Daten ihrer Geburt und frühen Ausbildung sind in den historischen Quellen nur spärlich dokumentiert⁶¹, was auf die allgemein geringere Berücksichtigung von Schauspielerinnen zu jener Epoche, in den Archiven hinweist. Zudem war dies, so Beauvoir, typisch für die Geschlechterrollen und die soziale Stellung von Frauen des 18. Jahrhunderts.⁶² Mädchen, die das Kindesalter hinter sich ließen, so Hunecke, wurden von ihren Eltern direkt in Klöster geschickt: „Le femme apena uscite dall'infantia si chiudono in monasteri esemplari, perché la donna è una merce, che ricerca una gelosa custodia, per essere facile à daneggiarsi.“⁶³ Anders verlief das Leben von Maddalena, da es Hinweise darauf gibt, dass sie bereits in jungen Jahren von ihrer Geburtsstadt Rom nach Venedig zog und dort ihre Karriere zunächst als Seiltänzerin begann.⁶⁴ Goldoni erwähnt in seinen Memoiren jedoch, dass sie Venezianerin sei: „[Marliani] était une jeune Vénitienne [...]“⁶⁵, Gentile geht dabei davon aus, dass er es vermutlich tat, weil Marliani lange Zeit in Venedig lebte und den

⁵⁷ Giovanelli 2007, S. 196f.

⁵⁸ Giuseppe Ortilani, *La locandiera. Nota storica* (1910), https://it.wikisource.org/wiki/La_locandiera/Nota_storica, Abruf vom 20.12.2024.

⁵⁹ Cf. Ferrone 2011, S. 200.

⁶⁰ Cf. Hösle 1993, S. 147.

⁶¹ Cf. Ferrone 2011, S. 200.

⁶² Cf. Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg: 2019, S.575.

⁶³ Volker Hunecke, „Essere nobildonna nella Venezia del sei e del settecento“, in: Susanne Winter, *Donne e Venezia*, Rom/Venedig: 2004, S. 140.

⁶⁴ Cf. Hösle 1993, S. 147.

⁶⁵ Goldoni 1822, S. 337

dortigen Dialekt benutzte, der ihr auch in einigen Rollen auf der Bühne diente.⁶⁶ Sie machte sich dabei schnell einen Namen und erhielt eine umfassende Ausbildung in Schauspiel und Gesang, die es ihr ermöglichte, eine bedeutende Karriere in den führenden Theatern Venedigs zu machen.⁶⁷ Ihre außerordentliche Bühnenpräsenz und ihr musikalisches Talent ermöglichen es ihr im Theater *San Moisè*, sowohl in komischen als auch in ernsten Rollen zu brillieren. Ihr Bruder, Gasparo Raffi, war Leiter einer angesehenen Seiltänzertruppe, sie selbst lernte dort ihren zukünftigen Ehemann, Giuseppe Marliani kennen, einen sehr beliebten und berühmten Darsteller der Karnevalsmaske *Brighella*, und heiratete ihn im Jahre 1741.⁶⁸ Gemeinsam mit ihrem Ehemann besuchte sie die Theatergruppe von Girolamo Medebach, dem Ehemann ihrer Nichte Teodora, die dort bereits unter dem Namen Rosaura die Rolle der *prima amorosa* spielte.⁶⁹ Ferner wird sowohl bei Ferrone als auch bei Vescovo erwähnt, dass Marliani ihren Ehemann in der Zeit zwischen 1743 und 1749 verlassen habe und mit dem adeligen Venezianer Fabio Bonvicini geflüchtet sei.⁷⁰ Bezuglich dieser Aussage hat Scannapieco ein Dokument gefunden, welches im *Archivio Storico di Venezia* aufbewahrt wird und folgende Information identifiziert hat:

Am 3. Oktober 1749 wurde dem Rat der Zehn, auf Italienisch *Capi del Consiglio dei Dieci*, ein von Giuseppe Marliani unterzeichnetes Bittschreiben vorgelegt. In seiner Petition ersucht Marliani den Rat der Zehn, seine Ehefrau zu ihm zurückzuführen. Sie hatte vor sechs Jahren das gemeinsame Haus verlassen, lebte fünf Jahre lang mit einem verheirateten Mann zusammen und wurde schließlich in die Obhut eines Abtes gegeben.

Nun fordert er ihre Rückkehr in den ehelichen Verbund:

Attesa [...] la disposizione di essa mia moglie che dir posso rinata, prostrato di nuovo a quest'Eccelso Tribunale umilmente imploro che resti ordinato che mi si consegni pronto ad accoglierla con sentimenti di coniugale cristiano affetto, promettendo che non sarà mai in alcun modo né in parole né in fatti da me molestata, come pure in alcun tempo e luogo, per qualsiasi motivo o causa niente eccettuato non permetterò né lascierò che

⁶⁶ Cf. Attilio Gentile, *Carlo Goldoni e gli attori*, Triest: 1951, S. 44.

⁶⁷ Cf. Hösle 1993, S. 162.

⁶⁸ Cf. Piermario Vescovo, „Prefazione“, in: Carlo Goldoni, *La locandiera*, Mailand: 2021, S. 12. Im Aufsatz von Giulia Tellini, „Corallina 1751-1753. Sulla Donna vendicativa di Goldoni“, in: Pompeo Giannantonio, *Critica letteraria* (Anno XLVII - Fasc. III - N. 184/ 2019), Neapel: 2019, S. 421, wird erwähnt, dass die Ehe zwischen Giuseppe Marliani und Maddalena Facchinetti im Jahr 1738 geschlossen wurde. Ferner werden dort das familiäre Verhältnis zwischen Maddalena und Teodora dargelegt: „Giuseppe Marliani, fratello di Lucia Marliani (moglie di Gasparo Raffi nonché madre di Teodora Medebach) e marito dal marzo 1738 di Maddalena Facchinetti.“

⁶⁹ Cf. Guido Davico Bonino, „Nota introduttiva“, in: Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, Torino: 2007, S. V. Bei dieser Sekundärquelle liegt ein Tippfehler vor. Dort heißt es; „[...] aveva con lui recitato nella compagnia di Giuseppe Medebach [...].“ Es handelt sich hierbei um Girolamo Medebach, dem Leiter des Theaters *Sant'Angelo*.

⁷⁰ Cf. Ferrone 2011, S.199, Vescovo 2021, S. 12 sowie Tellini 2020, S. 9.

vada a recitare né pubblici Teatri essendo queste le richieste da lei fattemi, da me accordate, obbligando solennemente la propria persona, e beni d'ogni sorta.⁷¹

Trotz der an ihren Mann gerichteten Aufforderung, „obbligando solennemente la propria persona“, nie wieder in „pubblici Teatri“ aufzutreten, übernahm Marliani bereits im *Carnevale* des Jahres 1751 die Rolle der Corallina in *Donna volubile*, der vorletzten der sechzehn neuen Komödien.⁷² Am 27. Februar 1751 stellte Goldoni in einem Brief an Giuseppe Antonio Arconati Visconti die neue Corallina wie folgt vor: „la Serva [...] sarà la moglie di Brighella [Marliani], che fu assai buona e si spera tale tuttoché sei anni sia stata in riposo, avendo dello spirito e dell’abilità.“⁷³

Die Zusammenarbeit zwischen Goldoni und Marliani begann um 1750 während Goldoni für die venezianische Theatertruppe des Theaters *Sant’Angelo* arbeitete, der Marliani auch angehörte und sie dort zunächst die Rolle der *serva* (Dienerin) Corallina spielte.⁷⁴ Goldonis berufliches Interesse an Marliani wurde durch seine Vorliebe für die Rolle der *Soubrette* bestätigt, das Privileg junger, lebhafter Schauspielerinnen, denen gegenüber selbst er nicht unempfindlich sein konnte, wie er selbst in den Memoiren erinnert: „Il falloit bien obéir; je n’allois pas à la Comédie, mais j’allois voir les Comédies, et la Soubrette plus fréquemment que les autres. J’ai toujours eu par la suite un goût de préférence pour les Soubrettes.“⁷⁵ In seiner biografischen Forschung wird Marliani häufig als „Muse“ des Dramatikers dargestellt. Goldoni erinnerte sich zwar nicht mehr an genaue Daten, konnte jedoch gewisse Gefühle und Gemütszustände wiedergeben, so beschreibt er auch die erste Begegnung mit Marliani im Theater von Medebach in seinen Memoiren wie folgt:

Pendant les jours de relâche, à cause de la neuvaine de Noël, il arriva une aventure fort heureuse pour Medebac, et agréable aussi pour moi. *Marliani*, le Brighella de la Compagnie, étoit marié; sa femme, qui avoit été Danseuse de corde comme lui, étoit une jeune Vénitienne, fort jolie, fort aimable, pleine d’esprit et de talens, et montroit d’heureuses dispositions pour la Comédie; elle avoit quitté son mari pour des étourderies de jeunesse; elle vint le rejoinder au bout de trois ans, et prit l’emploi de Soubrette, sous le nom de Coraline, dans la Troupe de Medebac.⁷⁶

Die Verwendung des rhetorischen Stilmittels der Klimax: „fort jolie, fort aimable, pleine d’esprit et de talens, et montroit d’heureuses dispositions pour la Comédie“, untermauert ferner sein Empfinden sowie sein Erstaunen ihr gegenüber. Dies sind

⁷¹ Anna Scannapieco, „Goldoni «avant et après la lettre» (divagazioni proemiali)“, in: Javier Gutiérrez Carou (Hrsg.), *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venedig: 2015, S. 37.

⁷² Cf. Tellini 2019, S. 422.

⁷³ Carlo Goldoni a Giuseppe Antonio Arconati Visconti, Venezia, 27 febbraio 1751, in: Carlo Goldoni, *Lettere, in Tutte le opere a cura di Giuseppe Ortolani*, Mailand: 1956, S. 175.

⁷⁴ Cf. Bonino 2007, S. V.

⁷⁵ Goldoni 1935, S. 29.

⁷⁶ Goldoni 1935, S. 303.

zunächst nur äußere Charakteristika über Marliani, die im nächsten Satz zu stärkeren Gefühlen bzw. zu einer genaueren Beschreibung von Zuneigung werden. So schreibt Goldoni weiter, dass „[e]lle étoit gentille; elle jouoit les rôles de Soubrette; je ne manquai pas de m'y intéresser; je pris soin de sa personne et je composai une Piece pour son début.“⁷⁷ Tellini spricht hierbei von einem Crescendo:

Il passo attua un crescendo che muove dalla vita (“Elle étoit gentile”) per approdare al teatro (“je comopsai une Piece pour son début”); che parte da “Elle”, la musa (soggetto dei primi due segmenti di period), per arrivare a “je” (soggetto degli altri tre segmenti), lo scrittore. Ne emerge un “io” sempre più attratto da lei, dapprima come persona e poi come fucina vivente di caratteri (“je ne manquai pas de m'y intéresser; je pris soin de sa personne”).⁷⁸

Goldoni bleibt nicht beim primären Gefühl der Zuneigung, sondern fühlt sich zu Marliani immer mehr hingezogen. Er sorgt und kümmert sich um ihre Person und geht sogar so weit und schreibt ein Stück für ihr Debüt. Eine eingehendere Betrachtung zeigt, dass ihre Beziehung weitaus komplexer war, als es diese romantische Zuschreibung vermuten lässt. Tatsächlich deutet vieles darauf hin, dass Marliani nicht nur als inspirierende Figur für Goldoni fungierte, sondern auch eine kritische Partnerin in seinem Schaffensprozess, insbesondere in Bezug auf seine Frauenfiguren und seine Ansichten über das Theater, war: „Madame Marliani vive, spirituelle, et naturellement accorte, donnoit un nouvel essor à mon imagination, et m'encourageoit à travailler dans ce genre de Comédies qui demande de la finesse et de l'artifice.“⁷⁹ Goldoni beschreibt Marliani in einem Ton, der sowohl von persönlicher Bewunderung als auch von professioneller Wertschätzung geprägt ist. Ein weiterer Beweis ist, dass er Marliani alleine fünf Mal anstelle der *Primadonna* Teodora Medebach die Protagonistin spielen lässt.⁸⁰ Aufgrund von körperlicher und emotionaler Instabilität fiel Teodora Medebach mit fortgeschrittenen Zeit bei den Auftritten immer mehr aus:

Madame Medebac était toujours malade; ses vapeurs devenaient toujours plus gênantes et plus ridicules; elle riait et elle pleurait tout à la fois; elle faisait des cris, des grimaces, des contorsions. Les bonnes gens de sa famille la croyaient ensorcelée: ils firent venir des exorcistes; elle était chargée de reliques, et jouait et badinait avec ces monumens pieux, comme un enfant de quatre ans.⁸¹

⁷⁷ Goldoni 1935, S. 303.

⁷⁸ Tellini 2020, S. 25.

⁷⁹ Goldoni 1935, S. 303.

⁸⁰ Cf. Tellini 2019, S. 424.

⁸¹ Goldoni 1822, S. 351.

Indem Goldoni immer wieder auf reale Elemente und die reale Rivalität zwischen Teodora und Maddalena anspielt, die in Venedig ebenso bekannt ist wie die schwierige Ehegeschichte des Ehepaars Marliani⁸², schafft der Autor, laut Tellini:

[...] una pièce che è come un bolero, scandita da un ritmo marcato e ossessivo, con un pettegolezzo che viene dipanato e sdipanato, raddoppiato e triplicato, e con due ex ballerine sulla corda (Teodora e Maddalena) a fronteggiarsi, a turno avanzando e indietreggiando.⁸³

Ihr darstellerisches Können hatte Goldoni tief beeindruckt und sogar sein eigenes Werk beeinflusst. Die Rivalität zwischen *Primadonna* und *servetta* zeigt sich ferner auch bei der Aufführung von *La serva amorosa* (1752): „Cette pièce eut un succès complet; Coraline fut extrêmement applaudie, mais elle devint sur-le-champ une rivale redoutable pour madame Medebac.“⁸⁴

In einem zentralen Abschnitt seiner Memoiren hebt er hervor, wie Marlianis Darstellungskunst in den tragischen Rollen nicht nur das Publikum, sondern auch die Dramatiker ihrer Zeit inspirierte: „Elle possédait une âme qui animait tout ce qu'elle faisait, et une intelligence qui donnait une vérité singulière à ses rôles tragiques.“⁸⁵ Ferner betont Goldoni an anderer Stelle Marlianis einzigartige Fähigkeit, die Essenz eines Charakters zu erfassen: „Elle était capable de transformer même les rôles les plus simples en des chefs-d'œuvre d'expression dramatique.“⁸⁶ Marlianis Stil, so Goldoni, zeichnete sich durch eine tief empfundene Emotionalität und eine bemerkenswerte Authentizität aus. Diese Eigenschaften waren im italienischen Theater jener Zeit, das häufig von der *commedia dell'arte* und ihren festen Masken dominiert wurde, revolutionär.

Goldonis Memoiren legen zudem nahe, dass Marliani als eine Art Muse für seine Reform des italienischen Theaters fungierte. Seine Absicht, die oft oberflächliche und stereotypisierte Darstellung der *commedia dell'arte* durch realistische Charaktere zu ersetzen, scheint durch Schauspielerinnen wie Marliani bekräftigt worden zu sein. In diesem Zusammenhang schreibt er: „J'avais besoin d'une artiste comme Maddalena Marliani pour réaliser mes ambitions de créer un théâtre plus véridique et humain.“⁸⁷ Ein weiteres Beispiel für Marlianis Einfluss auf seine Reformideen findet sich in seiner Beschreibung ihrer Zusammenarbeit: „Ses conseils étaient précieux, et ses observations

⁸² Cf. Ginette Herry, „Goldoni e la Marliani ossia l'impossibile romanzo“, in: Nicola Mangini (Hrsg.), *Studi goldoniani*, Venedig: 1988, S. 143.

⁸³ Tellini 2019, S. 428.

⁸⁴ Goldoni 1822, S. 339.

⁸⁵ Carlo Goldoni, *Mémoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris: 1787, S. 202.

⁸⁶ Goldoni 1787, S. 203.

⁸⁷ Goldoni 1787, S. 205.

sur mes textes étaient toujours justes et constructives. Elle était non seulement une interprète, mais aussi une collaboratrice essentielle.“⁸⁸ Dies deutet darauf hin, dass Marlianis Perfektion in der Darstellung komplexer menschlicher Emotionen Goldonis Überzeugung stärkte, dass das italienische Theater reif für eine neue Epoche war, in der realistische Charakterzeichnungen und psychologische Tiefe im Vordergrund standen.

Die Würdigung Marlianis ist auch im Kontext ihrer beider zeitgenössischen Reputation zu sehen. Während Mariani in ihrer Schauspielkunst als Pionierin galt, sah sich Goldoni selbst als Reformer des italienischen Dramas. Ihre Zusammenarbeit und gegenseitige Bewunderung spiegeln sich in der Dynamik zwischen Autor und Schauspielerin wider, die eine wichtige Grundlage für seinen Erfolg war. In seinen Memoiren heißt es weiter: „Elle était une inspiration constante, et son talent élevait chaque pièce qu'elle interprétrait à un niveau d'excellence.“⁸⁹ Zudem berichtet er von spezifischen Aufführungen, bei denen Mariani das Publikum in ihren Bann zog, wie etwa in der Rolle der Mirandolina aus *La locandiera* (1753). Goldoni bemerkt dazu: „Dans cette interprétation, elle a su rendre la subtilité et l'intelligence de Mirandolina avec une grâce incomparable.“⁹⁰ Goldoni erkannte Marlianis Talent nicht nur an, sondern betrachtete es als essenziell für die Umsetzung seiner Vision eines reformierten Theaters. Seine Werke zeichnen sich durch eine auffallend differenzierte Darstellung von Frauenfiguren aus. Es ist kaum zufällig, dass viele seiner weiblichen Protagonistinnen, wie die bereits erwähnte Rolle der Mirandolina, eine starke, unabhängige und kluge Frau ist. Diese Frauenfiguren unterscheiden sich erheblich von den starren Rollen der *commedia dell'arte* und wurden in der Literatur oft als frühe proto-feministische Darstellungen interpretiert.⁹¹

Mariani wird in diesem Zusammenhang oft als Goldonis „Schlüsselinspiration“ gesehen. Ihre starke Persönlichkeit, ihre Bildung und ihr scharfer Intellekt könnten Vorbilder für einige der einprägsamsten weiblichen Charaktere in Goldonis Stücken gewesen sein. Eine eingehende Analyse der weiblichen Figuren in Goldonis Werk zeigt, dass viele seiner Protagonistinnen Eigenschaften verkörpern, die mit dem beschriebenen Charakter von Mariani übereinstimmen: Selbstbewusstsein, Durchsetzungsvermögen und eine subtile, aber deutliche Kritik an den geschlechtlichen Machtstrukturen ihrer Zeit.⁹² Diese Interpretation wird durch den wiederholten Dank Goldonis an Mariani in seinen Briefen gestützt, in denen er ihre Anregungen und ihre Fähigkeit, ihn zu

⁸⁸ Goldoni 1787, S. 207.

⁸⁹ Goldoni 1787, S. 210.

⁹⁰ Goldoni 1787, S. 215.

⁹¹ Cf. Andrea della Corte, *La vita di Carlo Goldoni*, Turin: 1960, S. 134ff.

⁹² Cf. Silvio D'Amico, *Carlo Goldoni e il teatro comico*, Mailand: 1996, S. 35ff.

inspirieren, ausdrücklich erwähnt: „Je vous dois une grande partie de mes succès; votre talent et vos conseils ont été pour moi une source inestimable d'inspiration.“⁹³

In der traditionellen *commedia dell'arte* war die *servetta* (Dienerin), oft als *Colombina* bezeichnet, eine stereotype Figur: Klug, manipulativ und humorvoll, aber flach in ihrer psychologischen Darstellung. Goldoni verlieh der *servetta* mehr Tiefe, indem er sie als moralisch ambivalente, aber dennoch liebenswerte Figur gestaltete. Die für diese Dissertation zu analysierenden Werke zeigen eine weibliche Bühnenfigur, die nicht nur als Intrigantin, sondern auch als Trägerin von sozialer Kritik und emotionaler Komplexität fungiert. Die Inspiration, die Marliani für Goldoni darstellte, wird in seiner *servetta*-Gestaltung evident. In *La locandiera* ist die Protagonistin Mirandolina, wenngleich formell eine Wirtin, in vielerlei Hinsicht eine Erweiterung der traditionellen *servetta*-Figur. Sie nutzt ihren Verstand und Charme, um ihre Unabhängigkeit in einer von männlicher Dominanz geprägten Gesellschaft zu behaupten.

Goldonis Beziehung zu Maddalena Raffi Marliani war also mehr als eine bloße romantische oder platonische Verbindung. Sie stellte eine bedeutende intellektuelle Partnerschaft dar, die Goldonis künstlerische sowie persönliche Entwicklung maßgeblich prägte. Marlianis Einfluss auf Goldonis Frauenfiguren, ihre Rolle in seinem sozialen Aufstieg und ihre intellektuelle Auseinandersetzung mit seinem Werk verdeutlichen, wie eng das Leben und das Schaffen des Dramatikers mit den intellektuellen Frauenfiguren seiner Zeit verwoben war. Marliani war nicht nur eine Darstellerin von Goldonis Figuren, sondern auch eine Beraterin und Kritikerin. Goldoni erkannte Marlianis Talent und Intuition an und bezog sie in den kreativen Prozess ein. Auf der anderen Seite profitierte aber auch Marliani von der Zusammenarbeit. Die komplexen weiblichen Rollen, die Goldoni für sie schrieb, erweiterten ihre darstellerischen Möglichkeiten und festigten ihren Ruf als eine der vielseitigsten Schauspielerinnen ihrer Zeit. Marlianis Darstellung der *servetta* half Goldoni, diese Figur von einem starren Archetypus zu einem dynamischen und nuancierten Charakter weiterzuentwickeln. Ihre Zusammenarbeit markiert einen Wendepunkt in der italienischen Theatergeschichte, der die *servetta* zu einem Symbol für Intelligenz, Selbstbestimmung und Humor machte.

⁹³ Aldo Cassola, *Il carteggio di Goldoni*, Bari: 1959, S. 154ff.

Teil 2: Rechtliche Stellung der Frau in Italien im 18. Jahrhundert

4. Historischer Überblick⁹⁴

Die Aufklärung, die sich bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England und Frankreich etablierte, erreichte Italien erst mit zeitlicher Verzögerung. Die italienische Aufklärung, auch *Illuminismo* genannt, lässt sich etwa auf den Zeitraum zwischen 1748 und 1789 datieren.⁹⁵ Der Begriff *illuminare*, was wörtlich „aufklären“ oder „beleuchten“ bedeutet, spiegelt das zentrale Anliegen dieser Epoche wider: die Aufklärung der breiten Bevölkerung in verschiedenen Bereichen des Wissens und der gesellschaftlichen Strukturen.⁹⁶ Intellektuelle und Philosophen forderten, die Menschen durch Vernunft, Wissenschaft und kritisches Denken von überholten Dogmen und autoritären Institutionen zu befreien. Im italienischen Kontext waren die Ideen der Aufklärung jedoch oft in einem engeren Rahmen gefasst und standen unter der Kontrolle der katholischen Kirche und den monarchischen Strukturen. Die Schriften und Ideen von Philosophen wie Cesare Beccaria und Pietro Verri sowie die Gründung von wissenschaftlichen Akademien und Salons trugen maßgeblich zur Verbreitung dieser reformerischen Gedanken bei. Die italienische Aufklärung war primär eine intellektuelle Bewegung und hatte keinen maßgeblichen Einfluss auf die gesellschaftlichen und politischen Umbrüche, die später in der Französischen Revolution und den damit verbundenen Umwälzungen mündeten.

Im nächsten Kapitel wird ein kurzer Überblick über die Aufklärung in Italien präsentiert. Darauf aufbauend wird die Emanzipation der Frau vorgestellt.

4.1. Die Italienische Aufklärung

Im 18. Jahrhundert, einer Zeit tiefgreifender politischer und gesellschaftlicher Umbrüche, erlebte Italien die Auswirkungen der europäischen Aufklärung mit zeitlicher Verzögerung.⁹⁷ Die politische Landschaft Italiens war zu dieser Zeit, so Theile, von Zersplitterung und Vielfalt geprägt, da das Land noch nicht vereint war, sondern ein

⁹⁴ Kapitel 4 sowie die dazugehörigen Unterkapitel gehen in Teilen auf Überlegungen aus Masterarbeit aus dem Sommersemester 2018 mit dem Titel: „Das Frauenbild in den Komödien ‚La Locandiera‘ und ‚Trilogia della Villeggiatura‘ von Carlo Goldoni“ zurück. Diese früheren Ansätze wurden grundlegend überarbeitet, erweitert und im Hinblick auf Fragestellung und wissenschaftliche Tiefe an die Anforderungen der vorliegenden Dissertation angepasst.

⁹⁵ Cf. Giuseppe Petronio, *Geschichte der italienischen Literatur. Band 2: Vom Barock bis zur Romantik*, Tübingen: 1993, S. 134.

⁹⁶ Cf. Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Mailand: 1991, S. 387.

⁹⁷ Cf. Petronio 1993, S. 133.

Zusammenschluss unterschiedlicher Machtblöcke, darunter die Habsburger, Bourbonen, der Papst sowie verschiedene Republiken wie Venedig, darstellte.⁹⁸ Viele dieser Konglomerate waren bereits in den aufgeklärten Absolutismus eingebunden, was die politische Integration Italiens in das europäische Wirtschafts- und Geistesleben anregte und zu einer Öffnung gegenüber neuen Kulturkreisen führte.⁹⁹ Die soziale Hierarchie blieb jedoch fest in den Händen des Adels, und die Entfaltung einer breiten bürgerlichen Schicht wurde weiterhin gehemmt.¹⁰⁰ Die italienische Aufklärung war, im Gegensatz zu den revolutionären Bewegungen in Frankreich, weniger auf tiefgreifende politische Umwälzungen ausgerichtet. Vielmehr suchte sie, durch eine kritische Auseinandersetzung mit bestehenden Normen und Strukturen, einen graduellen gesellschaftlichen Wandel zu fördern.¹⁰¹ Die zweite Hälfte des *Settecento* ist laut Petronio ebenfalls als Erneuerungsbewegung zu verstehen.¹⁰² Doch was genau bedeutet Aufklärung? Die prominenteste Antwort darauf gab der deutsche Philosoph Immanuel Kant in dem Aufsatz „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ aus dem Jahr 1784:

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. [...] Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! Ist also der Wahlspruch der Aufklärung.¹⁰³

Dieses Ideal spiegelte sich in den zentralen Werten der italienischen Aufklärung wider: Die Grundprinzipien der Aufklärung sind, nach Petronio, zum einen die „Gegenüberstellung von Vernunft und überlieferten Strukturen, Konventionen und Normen sowohl im Bereich von Politik und Gesellschaft als auch im Bereich von Gefühl und Moral.“¹⁰⁴ Letzterer Bereich wird in der späteren Analyse der Komödien ebenfalls eine Rolle spielen, um das Dilemma der Gefühle als auch der Moral der Protagonistin Mirandolina in der Komödie *La locandiera*, die ihren Triumph, einen Triumph des Feminismus, zelebriert als auch das von Corallina in der Komödie *La serva amorosa*, die nicht nur in ihrer Rolle als Dienerin agiert, sondern auch als moralische Instanz fungiert, indem sie die Machenschaften erfolgreich aufdeckt und

⁹⁸ Cf. Wolfgang Theile, „Aufklärung und Literatur in Italien. Ein problematisches Verhältnis“, in: Irmgard Scharold (Hrsg.), *Carlo Goldoni. Gesammelte Aufsätze 1972-2002. Kritik – Analyse – Kontext*, Essen: 2002, S. 163.

⁹⁹ Cf. Theile 2002, S. 163.

¹⁰⁰ Cf. Petronio 1993, S. 147.

¹⁰¹ Cf. Theile 2002, S. 163.

¹⁰² Cf. Petronio 1993, S. 133.

¹⁰³ Immanuel Kant, „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, in: Berlinische Monatsschrift, 1784, Heft 12, S. 481, http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant_aufklaerung_1784?p=17, Abruf vom 11.03.2025.

¹⁰⁴ Petronio 1993, S. 134.

damit die Grundstrukturen der bestehenden Ordnung untergräbt, im Bezug zur Epoche näher erläutern zu können. Ein weiteres Grundprinzip der Epoche des *Settecento* ist die

Überprüfung der Gegenwart im Lichte der Vernunft, um sie dann abzulehnen oder gutzuheißen, in jedem Fall aber von allem, was nicht vernunftgemäß erscheint, zu reinigen [sowie letztlich das] optimistische Vertrauen in die Zukunft, stolzer Glaube an den gesellschaftlichen Nutzen des eigenen Tuns [und] jugendliche Hoffnung auf das Morgen.¹⁰⁵

Dieses Prinzip trifft ein weiteres Mal auf die Protagonistin Corallina zu. Sie wird es sein, die aus Vernunft handeln, somit ihrem eigenen Glück nicht im Wege stehen und ihre Hände Richtung Zukunft ausstrecken und auf ein besseres Morgen hoffen wird.

Auch dem Kaufmann, dem Mirandolina als Gastwirtin gleichgestellt werden kann, sind besondere Züge der Epoche des *Illuminismo* zugeschrieben. Der Kaufmann ist es, der „all seine Schulden bezahlt, während der Adlige nur die Spielschulden bezahlen zu müssen glaubt, der Kaufmann, der seine Knechte nicht züchtigt [und] seine Zeit nicht mit Galanterien vergeudet.“¹⁰⁶ Auch diese Eigenschaften werden in Kapitel acht näher analysiert, in dem die kulturelle Autonomie und Originalität der Protagonistin unterstrichen werden.

Besonderes Anliegen der Aufklärer war es das „innere und äußere, psychische und soziale Leben von allen Resten der Vergangenheit zu befreien, um eine neue Gesellschaft zu errichten, die den Menschen ein Leben in Glück und Freiheit gestatten sollte.“¹⁰⁷ Doch lässt sich dies so einfach verwirklichen? Sind die Charaktere in den Komödien von Goldoni als freie Menschen dargestellt? Dies gilt es in den folgenden Kapiteln zu analysieren.

Betrachtet man nun die Literatur des 18. Jahrhunderts in Italien wird evident, dass, so Theile, die aufklärerische Literatur nur vereinzelt etwas zu bieten hat, „solange man daran festhält, daß Literatur vorzugsweise dann als ‚aufklärerisch‘ gelten kann, wenn sie philosophisches, staatstheoretisches oder gesellschaftskritisches Gedankengut transportiert.“¹⁰⁸ Dies führte dazu, dass die Werke der italienischen Aufklärer oft keine klare politische Ausrichtung aufwiesen.¹⁰⁹ Dennoch war es gerade das Theater, das mit seiner Darstellung bürgerlicher Werte und der Parodie aristokratischer Verhältnisse eine bedeutende Rolle in der Verbreitung aufklärerischer Gedanken spielte. Bezug nehmend auf den Komödiendichter Carlo Goldoni, gilt er als einer „der produktivsten Dramatiker des italienischen 18. Jahrhunderts, und [...] ist in der Forschung erst sehr spät als

¹⁰⁵ Petronio 1993, S. 135.

¹⁰⁶ Petronio 1993, S. 137.

¹⁰⁷ Petronio 1993, S. 138.

¹⁰⁸ Theile 2002, S. 163.

¹⁰⁹ Cf. Paget 1932, S. 302.

möglicher italienischer Aufklärer verhandelt worden.“¹¹⁰ Goldoni beschäftigte sich in seinen Theaterstücken eher weniger mit aufklärerischen Ideologien und sozialen Anliegen der Aufklärer, dennoch wurde er „von vielen Zeitgenossen als ruhestörender Aufklärer verteufelt [...] und zwar aufgrund seines Theaters.“¹¹¹ Paradoxe Weise behandelt er in seinen Komödien primär bürgerliche Werte und sekundär die Verspottung des Adels. Die Adligen, die Goldoni parodierte, waren „Neapolitaner, Toskaner oder kamen aus anderen Regionen Italiens, nie aber aus Venedig.“¹¹² Seine Zeitgenossen und Mailänder Aufklärer befürworteten seine Komödien trotz der Modernisierung des Theaters nicht, sondern verstanden sie im Gegenteil eher als Literatur im „Sinne der Ästhetiker des frühen 18. Jahrhunderts.“¹¹³

Darüber hinaus war sich Goldoni sicher, dass es neben der

traditionellen, aristokratischen und heroischen Tragödie und der traditionellen, schwankhaften und in der Verspottung des Bürgers ebenfalls aristokratischen Komödie [es] Platz für eine dritte Gattung [gebe], die den Bürger, den Helden der aufklärerischen Kultur und Gesellschaft, auf die Bühne und seine Probleme als ernste, wenn auch heiter behandelte und gelöste Probleme, zur Sprache bringen sollte.¹¹⁴

Dieser Perspektivwechsel, der sich in seiner Theaterreform und der Einführung eines „bürgerlichen“ Theaters manifestierte, war eine bahnbrechende Innovation in der Literatur des *Settecento*.¹¹⁵ Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass Goldoni in seinen Komödien die Geschlechterrollen und die sozialen Normen infrage stellte und Frauenfiguren wie Mirandolina eine aktive und selbstbestimmte Rolle zuschrieb, eine klare Abkehr von den traditionellen, passiven Frauenbildern der damaligen Zeit.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die italienische Aufklärung im 18. Jahrhundert vor allem durch eine allmähliche Veränderung der gesellschaftlichen und kulturellen Strukturen geprägt war. Während sie sich in der Literatur und auf dem Theater nicht immer in radikalen politischen Forderungen manifestierte, trugen die aufklärerischen Impulse dennoch zur Entstehung einer neuen literarischen Gattung bei und beeinflussten nachhaltig die Entwicklung des modernen italienischen Theaters. Goldonis Werke, obwohl sie nicht immer explizit aufklärerische Themen behandelten, gelten als ein Schlüssel zur Revolutionierung der Theaterform und der Darstellung bürgerlicher Werte.

¹¹⁰ Theile 2002, S. 165.

¹¹¹ Theile 2002, S. 165.

¹¹² Petronio 1993, S. 188.

¹¹³ Theile 2002, S. 165.

¹¹⁴ Petronio 1993, S. 189.

¹¹⁵ Cf. Petronio 1993, S. 191 sowie Compagnino 1974, S. 381.

4.2. Die Emanzipation der Frau im 18. Jahrhundert

Il Settecento è un secolo al femminile, governato anche da donne (Maria Teresa d’Austria, Caterina II di Russia), cui delega i turbamenti di un’età che punta la propria immagine sulla costruzione di una vita all’insegna della libertà e della spregiudicatezza. La donna ne diventa, così, il vessillo, l’insegna luminosa, il referente primario, l’organo di frivolezza e di piacere.¹¹⁶

Um das Frauenbild in den Komödien von Goldoni genauer untersuchen zu können, ist es sinnvoll, die soziale Position der Frau im 18. Jahrhundert vorzustellen. Die Intention hierbei ist nicht, eine Analyse der bürgerlichen Gesellschaft zu präsentieren, sondern sich vielmehr auf die Welt der Frau im 18. Jahrhundert zu konzentrieren.

Das Eingangszitat beschreibt das *Settecento* als ein Jahrhundert der Frauen, in dem Frauen nicht nur symbolisch, sondern auch politisch eine bedeutende Rolle spielten.¹¹⁷ Es verweist auf weibliche Herrscherinnen wie Maria Theresia von Österreich und Katharina II. von Russland, die politische Macht ausübten. Gleichzeitig hebt das zu Beginn angeführte Zitat von Bisicchia hervor, dass Frauen im 18. Jahrhundert als Sinnbild für Freiheit, Ungezwungenheit und Vergnügen galten. Allerdings ist dieser Freiheitsbegriff ambivalent: Während Frauen in der höfischen Kultur oder in Salons eine gewisse gesellschaftliche Rolle spielten, bedeutete dies nicht, dass sie tatsächlich an den emanzipatorischen Errungenschaften der Aufklärung teilhatten. Vielmehr wurden sie oft auf Vergnügen und Frivolität reduziert, ohne echte politische, wirtschaftliche oder soziale Autonomie zu erlangen. Das 18. Jahrhundert markierte eine Epoche tiefgreifender gesellschaftlicher und intellektueller Umwälzungen.¹¹⁸ Die Aufklärung propagierte Ideale der Vernunft, Gleichheit und Freiheit, doch blieben Frauen von diesen Entwicklungen weitgehend ausgeschlossen. Während Männer von den neuen Freiheitsidealen profitierten, blieb die Rolle der Frau häufig auf eine gesellschaftliche Inszenierung begrenzt, die nicht mit tatsächlicher Selbstbestimmung gleichzusetzen war. In Italien war die Situation besonders komplex, da das Land politisch zersplittet war und in vielen Regionen traditionelle, patriarchale Strukturen das Leben der Frauen dominierten.¹¹⁹ Obwohl es vereinzelt Frauen gab, die intellektuelle und gesellschaftliche Freiheiten für sich beanspruchten, blieb die strukturelle Benachteiligung bestehen. Simone de Beauvoir analysierte in *Le Deuxième Sexe* (1949) die historische Rolle der Frau und stellte fest, dass die Emanzipation der

¹¹⁶ Andrea Bisicchia, „La donna nel 700 e nell’universo goldoniano”, in: Odoardo Bertani (Hrsg.), *Saggi attorno a Goldoni. Goldoni nostro contemporaneo*, Gallarate: 1987, S. 45.

¹¹⁷ Cf. Elena Brambilla, *Sociabilità e relazioni feminili nell’Europa moderna. Temi e saggi*, Mailand: 2013, S. 113.

¹¹⁸ Cf. Kapp 2007, S. 212.

¹¹⁹ Cf. Gorizio Viti, *Scrittori e società. Disegno storico della letteratura italiana*, Florenz: 1992, S.320.

Frau stets durch gesellschaftliche Konstruktionen behindert wurde. Sie schrieb: „On ne naît pas femme, on le devient.“¹²⁰ Diese Feststellung ist auch auf das 18. Jahrhundert übertragbar: Frauen wurden nicht aufgrund natürlicher Eigenschaften aus Bildung und intellektueller Teilhabe ausgeschlossen, sondern aufgrund tief verwurzelter kultureller und sozialer Normen.¹²¹

Während die Aufklärung die Idee der Gleichheit und individuellen Freiheit betonte, blieben Frauen in Italien weiterhin stark in traditionellen Geschlechterrollen gefangen.¹²² Philosophische Diskurse, die sich mit Bürgerrechten und Menschenwürde beschäftigten, schlossen Frauen weitgehend aus. Jean-Jacques Rousseau, dessen Ideen in Italien großen Einfluss hatten, vertrat in *Émile ou De l'éducation* (1762) die Auffassung, dass Frauen für die Rolle der Mutter und Ehefrau bestimmt seien:

Dès qu'une fois il est démontré que l'homme & la femme ne sont ni ne doivent être constitués de même, de caractere ni de tempérament, il s'ensuit qu'ils ne doivent pas avoir la même éducation. En suivant les directions de la nature, ils doivent agir de concert, mais ils ne doivent pas faire les mêmes choses; la fin des travaux est commune, mais les travaux sont différens, & par conséquent les goûts qui les dirigent. Après avoir tâché de former l'homme naturel, pour ne pas laisser imparfait notre ouvrage, voyons comment doit se former aussi la femme qui convient à cet homme.¹²³

Rousseau skizziert ein weibliches Werteverständnis, das sich in der Unterordnung und Abhängigkeit von Männern manifestiert. Er konstruiert die Frau als Wesen, das sich den Anforderungen des Mannes als Subjekt unterordnen muss. Darüber hinaus differenziert er die Fähigkeit der beiden Geschlechter und argumentiert, dass es nicht möglich sei, alle Tätigkeiten gleichermaßen von Frauen und Männern ausführen zu lassen. Vielmehr werden bestimmten Geschlechtern spezifische Aufgaben zugeschrieben, die ihre jeweiligen natürlichen Neigungen und Fähigkeiten widerspiegeln. Diese Denkweise bestätigt Simone de Beauvoirs Analyse, dass die Frau im Patriarchat immer als „das Andere“ konstruiert wurde: „[...] l'action des femmes n'a jamais été qu'une agitation symbolique; elles n'ont gagné que ce que les hommes ont bien voulu leur concéder; elles n'ont rien pris: elles ont reçu.“¹²⁴

Gleichzeitig fand die italienische Aufklärung vor allem in den größeren Städten wie Mailand, Venedig und Florenz Anklang, wobei es insbesondere Gelehrte und Intellektuelle waren, die begannen, die gesellschaftliche Rolle der Frau neu zu denken. Denker wie Giambattista Vico und Cesare Beccaria setzten sich zwar für die Rechte des

¹²⁰ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris: 1949, S. 13.

¹²¹ Cf. Margaret Hunt, *Women in Eighteenth Century Europe*, New York: 2010, S. 168-191.

¹²² Cf. Hunt 2010, S. 13-26.

¹²³ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, Paris: 1762, S.207.

¹²⁴ Beauvoir 1949, S. 21.

Individuums ein, thematisierten jedoch nicht explizit die Stellung der Frau.¹²⁵ Dennoch formierten sich in dieser Epoche erste kritische Stimmen, die das traditionelle Frauenbild infrage stellten und somit die Grundlagen für spätere emanzipatorische Bestrebungen legten.

Trotz der gesellschaftlichen und institutionellen Barrieren, die den Zugang von Frauen zu Bildung und intellektueller Teilhabe stark begrenzten, gab es vereinzelt in Italien Stimmen, die sich für die Rechte und die Bildung von Frauen einsetzten. Eine Vertreterin dieser frühen feministischen Denkrichtung war Lucrezia Marinella, die bereits im 17. Jahrhundert in ihrem Werk *La nobiltà et l'eccellenza delle donne co' diffetti et mancamenti de gli huomini* (1601) die Auffassung vertrat, dass Frauen Männern in keiner Weise nachstehen.¹²⁶ Ihre Argumente, die die gesellschaftliche Bedeutung der Frauen betonten, trugen wesentlich zur frühen feministischen Debatte bei, fanden jedoch erst allmählich Eingang in die breiteren gesellschaftlichen und intellektuellen Diskurse des 18. Jahrhunderts.

Eine weitere bedeutende Akteurin dieser intellektuellen Bewegung war Elisabetta Caminer Turra, die als eine der ersten Journalistinnen Italiens gilt und eine zentrale Rolle in der Verbreitung aufklärerischer Ideen spielte. Mit ihrer Zeitschrift *Il Giornale Enciclopedico* schuf sie eine wichtige Plattform für wissenschaftliche, literarische und gesellschaftliche Debatten und trug maßgeblich zur Vermittlung neuer Ideen bei:

Il «Giornale Enciclopedico» nasce, dunque, come continuazione dell'«Europa letteraria», periodico erudito con la tipica fisionomia del foglio di "estratti": Elisabetta, dopo una collaborazione sempre più fitta ed importante dal punto di vista critico, ne assume la direzione nel 1777. E subito con la sua verve polemica, il suo stile ironico e leggero, il suo acume critico, la sua modernità di pensiero, i suoi interessi letterari e teatrali, trasforma il giornale in periodico illuministico; l'unico nel Veneto che diede «piena e matura testimonianza del pensiero illuministico».¹²⁷

Ihre publizistische Tätigkeit ermöglichte nicht nur den Zugang zu zeitgenössischen Diskursen, sondern förderte auch die kritische Reflexion über bestehende soziale Strukturen: „Il «Giornale Enciclopedico» diretto da Elisabetta Caminer Turra denuncia, già nel titolo, l'appartenenza al movimento illuministico. Letteratura, teatro, storia, filosofia, educazione, giurisprudenza ed esotismo sono gli argomenti di cui il periodico si occupa.“¹²⁸ Als entschiedene Befürworterin der Frauenbildung stellte Caminer Turra die tradierten Geschlechternormen infrage und argumentierte für eine stärkere

¹²⁵ Cf. Mariagabriella di Giacomo, *L'illuminismo e le donne. Gli scritti di Elisabetta Caminer. "Utilità" e "piacere": ovvero la coscienza di essere letterata*, Rom: 2002, S. 274.

¹²⁶ Cf. Lucrezia Marinella, *La nobiltà et l'eccellenza delle donne co' diffetti et mancamenti de gli huomini*, Venedig: 1601.

¹²⁷ Di Giacomo 2002, S. 12.

¹²⁸ Di Giacomo 2002, S. 41.

intellektuelle Partizipation von Frauen. In einer Zeit, in der Frauen weitgehend von formaler Bildung ausgeschlossen waren, setzte sie sich für deren Recht auf Wissen und Bildung ein, da sie diese als essenzielle Voraussetzung für gesellschaftliche Teilhabe betrachtete:

Sembra che la donna sia ancora esclusa dal linguaggio: «parola vivente condannata al silenzio» (Elisabetta Rasy). prima di parlare in prima persona, prima di riscattarsi dallo statuto di oggetto anche all'interno del discorso, la donna rimane a lungo (fino a tempi molto vicini ai nostri) un oggetto di rappresentazione creato da un soggetto altro da sé (il soggetto maschile). La donna narrata è, all'interno del discorso maschile, un significante: simbolo della comunicazione fra gli uomini, il suo corpo parla e diffonde messaggi che il Settecento accoglie, ereditandoli dal passato, e che la cultura moderna cancellerà con difficoltà.¹²⁹

Ihre kritische Auseinandersetzung mit den herrschenden Geschlechterrollen zielte darauf ab, die Vorstellung der weiblichen Unterordnung zu dekonstruieren und Frauen als selbstbestimmte Akteurinnen in den intellektuellen und gesellschaftlichen Diskurs einzubinden.¹³⁰ Durch ihre Arbeit trug Caminer Turra zur schrittweisen Emanzipation der Frau bei, indem sie nicht nur Bildungszugänge thematisierte, sondern auch Frauen dazu ermutigte, sich aktiv an der Gestaltung der Gesellschaft zu beteiligen. Ihr publizistisches Wirken ist somit nicht nur als ein Beitrag zur italienischen Aufklärung zu verstehen, sondern auch als ein früher Impuls zur Förderung der Frauenrechte und zur Infragestellung patriarchaler Strukturen.

Der geschichtliche Hintergrund verdeutlicht, dass die Diskussion Mann *versus* Frau bereits seit dem *Cinquecento* (16. Jahrhundert) besteht und bis zum *Settecento* fort dauert. Im *Cinquecento* sprach man noch vom Krieg der beiden Geschlechter und im *Settecento* schließlich vom Jahrhundert der Frau.¹³¹ Es begann das Streben nach Gleichheit bzw. Gleichstellung zwischen Mann und Frau. In der Gesellschaft wurde die Frau anfangs noch in der Rolle der Mutter dargestellt, die den Haushalt betrieb und sich um die Kinder kümmerte. Eine Analyse der Mädchenbildung im 18. Jahrhundert verdeutlicht, dass der primäre Zweck der Erziehung darin bestand, junge Frauen gezielt auf ihre gesellschaftlich vorgesehene Rolle als pflichtbewusste Ehefrau und Mutter vorzubereiten. Der Bildungsprozess war demnach nicht auf intellektuelle Förderung oder individuelle Entfaltung ausgerichtet, sondern darauf, den Mädchen jene Fähigkeiten und Verhaltensweisen zu vermitteln, die als essenziell für eine funktionierende Ehe und Haushaltsführung galten:

Ein Mädchen wird fast niemals in den Stand der Unabhängigkeit kommen. Daher muß es von Jugend auf gewöhnt werden, keine Zusage von irgendeiner Wichtigkeit zu

¹²⁹ Di Giacomo 2002, S. 191.

¹³⁰ Cf. Di Giacomo 2002, S. 192.

¹³¹ Cf. Ferroni 1991, S. 394.

geben, ohne diejenigen, von denen es abhängt vorher zu fragen. [...] Töchter muß man zu der Möglichkeit einer jeden glücklichen Heirat erziehen.¹³²

Die Erziehung von Mädchen im 18. Jahrhundert erfolgte primär durch die Mutter, deren Aufgabe es war, ihnen grundlegende Kenntnisse in der Haushaltsführung zu vermitteln. Dies setzte voraus, dass die Mutter selbst über eine gewisse Bildung verfügte, die es ihr ermöglichte, sowohl in der Ehe zu bestehen als auch ihre Kinder entsprechend den gesellschaftlichen Erwartungen zu erziehen.¹³³ Ein zentrales Erziehungsziel bestand darin, das Mädchen zu einem „artigen, sanften, liebenswürdigen“¹³⁴ Wesen zu formen. Diese Erziehung diente, so von Knigge, dazu, sie auf ihre zukünftige Rolle innerhalb der Ehe vorzubereiten, in der sie lernen sollten, ihren Ehemann als übergeordnete Autorität anzuerkennen und sich den bestehenden patriarchalen Strukturen unterzuordnen.¹³⁵

Ein zentraler Aspekt der weiblichen Emanzipation im *Settecento* war der Zugang zu Bildung. Während in Italien einige Bildungsinstitutionen für Frauen entstanden, blieben diese meist auf moralische oder religiöse Erziehung beschränkt. 1776 wurde in Venedig eine Schule für Mädchen gegründet, die jedoch mehr auf sittliche Erziehung als auf intellektuelle Förderung abzielte.¹³⁶ Die Art und Qualität der Erziehung, die ein Mädchen im 18. Jahrhundert erhielt, war maßgeblich von der sozialen und wirtschaftlichen Stellung ihrer Familie abhängig. Während Töchter des Adels zunächst im häuslichen Umfeld unterrichtet wurden – entweder durch die Eltern selbst oder durch private Lehrkräfte – erfolgte ihre weiterführende Bildung oftmals in Klöstern oder durch Hauslehrer; Mädchen aus der Mittel- und Unterschicht hingegen wurden in der Regel direkt in Klosterschulen untergebracht, wo der Fokus weniger auf intellektueller Bildung als vielmehr auf praktischen Fähigkeiten lag.¹³⁷ Dabei ist zu beachten, dass etwa 90 % der Bevölkerung der Unterschicht angehörten und Mädchen aus diesen sozialen Schichten in der Regel keinen Zugang zu schulischer Bildung hatten. Insbesondere die Vermittlung hauswirtschaftlicher Tätigkeiten sowie handwerklicher Fertigkeiten wie Weben oder Stickern nahm dabei einen zentralen

¹³² Johann Bernhard Basedow, „Einübung in die Abhängigkeit“, in: Andrea van Dülmen (Hrsg.), *Frauenleben im 18. Jahrhundert*, München: 1992, S. 131.

¹³³ Cf. Dominique Godineau, „Die Frau der Aufklärung“, in: Michel Vovelle (Hrsg.), *Der Mensch der Aufklärung*, Frankfurt am Main: 1998, S. 323.

¹³⁴ Basedow 1992, S. 122.

¹³⁵ Cf. Adolph von Knigge, „Gewöhnung zur Unterwürfigkeit“, in: Andrea van Dülmen (Hrsg.), *Frauenleben im 18. Jahrhundert*, München: 1992, S. 139.

¹³⁶ Cf. Viti 1992, S. 321.

¹³⁷ Cf. Rebecca Messbarger, *The century of women: Representations of women in eighteenth-century Italian public discourse*, Toronto: 2002, S. 25ff.

Stellenwert ein, wodurch eine umfassende intellektuelle Bildung für Mädchen weitgehend verwehrt blieb.

Im 18. Jahrhundert beginnt die weibliche Gesellschaft sich zu bilden, indem sie die sogenannten *salotti letterari*¹³⁸ (literarische Salons) besucht, sie verzichtet völlig auf die ihr traditionelle zugeschriebene Rolle, weil sie in die Welt des Wissens eintreten möchte, um somit dem Mann gleichgestellt zu sein.¹³⁹ Der Salon stellte eine bedeutende Institution des kulturellen und intellektuellen Austauschs dar, in der Angehörige des Adels und des wohlhabenden Bürgertums gemeinsam mit Literatinnen und Literaten zusammentrafen. In diesem Umfeld traten soziale und wirtschaftliche Unterschiede weitgehend in den Hintergrund, wodurch auch Frauen, über ihre traditionelle Rolle als Gastgeberinnen hinaus, die Möglichkeit erhielten, aktiv am Diskurs teilzunehmen und ihre intellektuellen Fähigkeiten zu entfalten:

Die Frauen spielen hier genau die Rolle, die die aufgeklärten Philosophen für sie erträumen: [...] der Lebensgefährtin im Geist, die ihrem Gesprächspartner aufmerksam folgt und gebildet und intelligent genug ist, das Gespräch nicht versiegen zu lassen, den Mann [...] durch Ermutigung und Kritik zu leiten und durch die gewidmete Aufmerksamkeit zu helfen, sein Werk zu schaffen.¹⁴⁰

Neben den berühmten literarischen und philosophischen *salotti letterari* in Venedig etablierten sich solche intellektuellen Zirkel auch in anderen italienischen Städten, darunter Bergamo, Verona und Brescia, die zu wichtigen Zentren des geistigen Austauschs wurden.¹⁴¹ Es ist festzuhalten, dass der Zugang zu Bildung und literarischen Werken primär Frauen der höheren Gesellschaftsschichten und des Bürgertums vorbehalten war.¹⁴² Innerhalb der Aufklärungsepoke entwickelte sich insbesondere

¹³⁸ Die *salotti letterari* waren ein neuer Treffpunkt, in denen sich Seite an Seite Adlige, Reiche, aber auch das einfache Volk trafen. Es war ein Ort des Wissens, des Erschaffens sowie des geistigen Austausches.

¹³⁹ Cf. Giulia Bordonali, *I diritti delle donne nel secolo dei Lumi: il periodo della reggenza e la Rivoluzione francese*, <https://www.viqueria.com/diritti-donne-secolo-lumi/>, Abruf vom 19.03.2025.

¹⁴⁰ Godineau 1998, S. 346 sowie Andrew Janiak, *The Enlightenment's Most Dangerous Woman: Émilie du Châtelet and the Making of Modern Philosophy*, New York: 2024: Voltaire und Émilie du Châtelet hatten eine enge intellektuelle Partnerschaft, die teilweise dem Ideal des Zitats entsprach, aber auch darüber hinausging. Voltaire bewunderte die Intelligenz und Bildung von Frauen, insbesondere von Émilie du Châtelet, und sah sie als Gesprächspartnerin auf Augenhöhe. Er unterstützte die Vorstellung, dass Frauen geistige Gefährtinnen sein sollten, die Männer in ihren philosophischen und wissenschaftlichen Arbeiten inspirieren und herausfordern. Allerdings blieb seine Sichtweise letztlich innerhalb der Grenzen des damaligen Geschlechterdenkens, das Frauen oft auf eine unterstützende Rolle reduzierte. Émilie du Châtelet hingegen ging über diese passive Rolle hinaus. Sie war nicht nur eine Begleiterin und Kritikerin Voltaires, sondern eine eigenständige Wissenschaftlerin, die bedeutende Beiträge zur Physik und Mathematik leistete, insbesondere durch ihre Übersetzung und Kommentierung von Newtons *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*. Sie kritisierte in ihren Schriften die Benachteiligung von Frauen in der Bildung und argumentierte dafür, dass Frauen dieselben intellektuellen Fähigkeiten wie Männer besitzen, wenn ihnen die gleichen Möglichkeiten gegeben würden.

¹⁴¹ Cf. Nadia Maria Filippini, *Donne sulla scena pubblica. Società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, Mailand: 2007, S. 63.

¹⁴² Cf. Godineau 1998, S. 262.

unter diesen Frauen ein ausgeprägtes Interesse an der Lektüre von Romanen, Zeitschriften und historischen Abhandlungen, die nicht nur der intellektuellen Auseinandersetzung, sondern auch als Flucht aus dem alltäglichen Leben dienten.¹⁴³ Die Weiterbildung der Frau war im 18. Jahrhundert gefährlich, da sie so die bisher nur dem Mann gesellschaftlich zugesetzte Rolle und zugleich daher seinen Platz einnehmen konnte. Gleichzeitig stieß die lesende Frau auf gesellschaftliche Vorbehalte: Ihr Interesse an Literatur wurde nicht nur als Ausdruck von Wissbegierde, sondern auch als Abweichung von ihrer traditionellen Geschlechterrolle betrachtet. Wer sich intensiv dem Lesen widmete, wurde mit negativen Zuschreibungen wie Faulheit und Rechthaberei belegt, da angenommen wurde, dass dadurch häusliche Pflichten und familiäre Verpflichtungen vernachlässigt würden.¹⁴⁴ In diesem Kontext stellte auch das Schreiben eine Möglichkeit für Frauen dar, sich geistige Unabhängigkeit zu erarbeiten und sich schrittweise aus der völligen Abhängigkeit vom Ehemann zu lösen.¹⁴⁵

Obwohl die Frau begann sich weiterzubilden, um in der Gesellschaft aufzusteigen, durfte sie an politischen Aktivitäten nicht teilnehmen; ihr wurde die Partizipation strikt verboten. Dies bedeutete aber nicht, dass sie nicht am öffentlichen Leben ihres Landes teilnehmen durfte.¹⁴⁶

Im 18. Jahrhundert wurde jungen Frauen in der Regel nicht zugetraut, eigenständige Entscheidungen über ihre Ehe zu treffen, da die Heirat als eine wirtschaftliche und soziale Investition betrachtet wurde, die das Ansehen und die finanzielle Sicherheit der gesamten Familie beeinflussen konnte.¹⁴⁷ Daher lag die Wahl des Ehepartners primär in der Verantwortung der Eltern, die strategische und ökonomische Überlegungen in den Vordergrund stellten. Mit der Eheschließung vollzog sich zudem ein Übergang der

¹⁴³ Cf. Godineau 1998, S. 344.

¹⁴⁴ Cf. Godineau 1998, S. 344.

¹⁴⁵ Cf. Godineau 1998, S. 347 sowie Molière, *Les femmes savantes*, Paris: 2013: Molière setzt sich in *Les Femmes Savantes* (1672) satirisch mit gelehrten Frauen auseinander und kritisiert sowohl übertriebene Gelehrsamkeit als auch die traditionelle Auffassung von weiblicher Bildung. Die Komödie zeigt, wie Frauen, die sich intensiv dem Lesen und Schreiben widmen, von der Gesellschaft negativ bewertet werden. Sie werden als rechthaberisch, realitätsfern oder sogar faul dargestellt, da ihre intellektuellen Interessen als Widerspruch zu den traditionellen Pflichten einer Ehefrau oder Mutter gesehen werden. Molière spiegelt in seinem Werk die ambivalente Haltung gegenüber gebildeten Frauen wider: Einerseits kritisiert er Frauen, die sich übertrieben der Gelehrsamkeit hingeben und damit das häusliche Leben vernachlässigen, andererseits stellt er auch die Männer bloß, die Frauen jegliche geistige Entwicklung verwehren wollen. Damit bringt er eine zentrale Spannung der Zeit zum Ausdruck: Frauen, die Bildung und geistige Unabhängigkeit suchten, mussten sich gegen gesellschaftliche Erwartungen behaupten, die sie primär in ihrer familiären Rolle sahen. Das Schreiben war für Frauen eine Möglichkeit, sich aus der völligen Abhängigkeit vom Ehemann zu lösen, doch genau dies wurde von konservativen Kräften als Bedrohung wahrgenommen. Molière stellt also nicht nur die Lächerlichkeit übertriebener Gelehrsamkeit dar, sondern thematisiert auch die engen Grenzen, die Frauen in ihrer geistigen Entfaltung gesetzt wurden.

¹⁴⁶ Cf. Bordonali, *I diritti delle donne nel secolo dei Lumi: il periodo della reggenza e la Rivoluzione francese*, <https://www.viqueria.com/diritti-donne-secolo-lumi/>, Abruf vom 19.03.2025.

¹⁴⁷ Cf. Hunt 2010, S. 49.

weiblichen Autoritätsabhängigkeit, von der elterlichen Vormundschaft hin zur rechtlichen und sozialen Unterordnung unter den Ehemann. In der damaligen Gesellschaft wurde eine Ehefrau als nachrangig angesehen und hatte den ihr zugeschriebenen Aufgaben nachzukommen. Ihre Pflichten konzentrierten sich vorrangig auf den Haushalt, die Kindererziehung und die Sicherstellung eines funktionierenden Familienlebens.¹⁴⁸ Dennoch bot die Ehe Frauen auch Vorteile, insbesondere in wirtschaftlicher Hinsicht: Sie gewährleistete eine gewisse finanzielle Absicherung, da in der Regel der Ehemann für das Einkommen der Familie verantwortlich war und über die ökonomischen Ressourcen verfügte. Darüber hinaus genossen verheiratete Frauen häufig Privilegien, die ledigen Frauen verwehrt blieben, darunter bessere Arbeitsmöglichkeiten, bevorzugte Plätze in der Kirche sowie eine höhere soziale Stellung bei religiösen Feierlichkeiten.¹⁴⁹ Obwohl Ehen meist aus pragmatischen Gründen und nicht aus Liebe oder emotionaler Zuneigung geschlossen wurden, bedeutete dies nicht zwangsläufig, dass Liebe innerhalb der Ehe ausgeschlossen war. In einigen Fällen entwickelten sich emotionale Bindungen zwischen den Ehepartnern im Laufe der Zeit.¹⁵⁰ Gleichzeitig waren Frauen in wirtschaftlich prekären Verhältnissen oftmals gezwungen, zusätzlich zum Haushalt Erwerbsarbeit zu leisten, um das Familieneinkommen aufzubessern und die Grundversorgung sicherzustellen. Zu den häufigsten Tätigkeiten gehörten die Arbeit als Bedienstete in der Landwirtschaft oder die Anstellung als Hausmädchen. Besonders junge, unverheiratete Frauen traten häufig in den Dienst fremder Haushalte ein. Die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung spiegelte sich in einer klaren Trennung von öffentlichem und privatem Raum wider: Während der Haushalt und die Familie als weibliche Sphäre galten, dominierten Männer die öffentliche Arena, insbesondere in den Bereichen Politik und Handel.¹⁵¹ Diese strikte Zuordnung führte zu einer gesellschaftlich verankerten Hierarchisierung der Geschlechter.

Im Gegensatz zum Mittelalter oder der Renaissance, wo man die Frau nur während der heiligen Messe gesehen hat, besitzt diese im 18. Jahrhundert nun die Freiheit, ihren zukünftigen Ehemann beispielsweise auf öffentlichen Empfängen oder gar auf Konzerten kennenzulernen.¹⁵² Es ist aber evident, dass trotz dieser vielen Freiheiten

¹⁴⁸ Cf. Hunt 2010, S. 53.

¹⁴⁹ Cf. Hunt 2010, S. 54.

¹⁵⁰ Cf. Hunt 2010, S. 55f.

¹⁵¹ Cf. Antonio Pertile, *Storia di diritto italiano dalla caduta dell'impero romano alla codificazione. Vol. III Storia del diritto privato*, Bologna: 1966, S. 232.

¹⁵² Cf. Italia Donna, *La Donna e la società del Settecento*, <http://www.italiadonna.it/public/percorsi/01052/0105272c.htm>, Abruf vom 19.03.2025.

nicht jede Familie mit ihren jungen Frauen im Hinblick auf ihre soziale Stellung so offen war, sondern es gab hierbei auch große regionale Unterschiede. In Venedig beispielsweise nahmen die noblen Frauen selten an öffentlichen Anlässen teil, während in Sizilien die jungen Frauen bereits früh nach der mütterlichen Erziehung am öffentlichen Leben partizipierten.¹⁵³ Frauen aus der *borghesia* (Bürgertum) hingegen blieben länger zuhause bei ihrer Familie und verließen das Domizil erst am Tag der Hochzeit.¹⁵⁴

Eine neue bedeutende Figur für diese Epoche war der sogenannte *cicisbeo*, eine Art Galan oder Diener, der die Ehefrau bei allen ihren alltäglichen Aktivitäten begleitete, wie beispielsweise bei ihrem Spaziergang, zu Tisch, in der Öffentlichkeit, im Theater etc., aber er verbrachte nie die Nacht mit ihr, denn er nahm nicht die Rolle eines Liebhabers ein.¹⁵⁵ Im Allgemeinen wurde er von der Familie beauftragt, um die verheiratete Frau vor möglichen böswilligen Listen zu beschützen.

Im gesellschaftlichen Leben des 18. Jahrhunderts nahm die Frau eine untergeordnete Rolle ein, die sich primär auf die Ergänzung des häuslichen Bereichs beschränkte. Die idealisierten Prinzipien der Aufklärung, die auf Vernunft und Menschlichkeit basierten, fanden auf Frauen nur eingeschränkt Anwendung, da sie weitgehend von öffentlichen Veranstaltungen ausgeschlossen blieben.¹⁵⁶ Während es in den höheren Gesellschaftsschichten als angemessen galt, dass Frauen kulturelle Unterhaltung, etwa durch musikalische Darbietungen, boten, blieben politische und wirtschaftliche Diskussionen dem männlichen Umfeld vorbehalten.¹⁵⁷ Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern eröffneten sich in Italien für Frauen größere gesellschaftliche Partizipationsmöglichkeiten. Hier war ein fortschrittlicheres kulturelles Verständnis für die Rolle der Frau erkennbar, das ihr eine zentrale Funktion in der Verfeinerung von Geschmack und Sitten zuschrieb:

All'interno di questa concezione più democratica della cultura, il posto e il ruolo delle donne divenivano centrali perché una riforma reale del gusto non poteva che riscattare le donne e indirizzare meglio ciò che si riconosceva loro: la capacità di sentimenti e di sensibilità e soprattutto la loro prerogativa di rendere gli uomini più civili, più gentili e meno brutali.¹⁵⁸

¹⁵³ Cf. Italia Donna, *La Donna e la società del Settecento*, <http://www.italiadonna.it/public/percorsi/01052/0105272c.htm>, Abruf vom 19.03.2025.

¹⁵⁴ Cf. Italia Donna, *La Donna e la società del Settecento*, <http://www.italiadonna.it/public/percorsi/01052/0105272c.htm>, Abruf vom 19.03.2025.

¹⁵⁵ Cf. Italia Donna, *La Donna e la società del Settecento*, <http://www.italiadonna.it/public/percorsi/01052/0105272c.htm>, Abruf vom 19.03.2025.

¹⁵⁶ Cf. Esther-Beate Körber, *Die Zeit der Aufklärung. Eine Geschichte des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt: 2012, S. 191f.

¹⁵⁷ Cf. Basedow 1992, S. 208.

¹⁵⁸ Filippini 2007, S. 36.

Diese Vorstellung der weiblichen Rolle in der Gesellschaft zeugt von einem erweiterten aufklärerischen Denken, das die spezifischen Fähigkeiten der Frauen betont und ihre Präsenz in öffentlichen Räumen legitimierte. So beteiligten sich Frauen insbesondere an kulturellen und sozialen Begegnungen wie Theaterbesuchen, dem Aufenthalt in Kaffeehäusern und intellektuellen Zusammenkünften. Gleichzeitig blieb der häusliche Bereich für Frauen vorrangig, sodass gesellschaftliche Interaktionen meist erst nach Erfüllung aller familiären Pflichten stattfanden. Innerhalb dieser Strukturen entwickelte sich unter Frauen eine besondere Form der Verbundenheit, die über den reinen Austausch hinausging. Freundschaft wurde im 18. Jahrhundert als tiefgehende, unterstützende Beziehung zwischen Frauen verstanden, die ihnen in einer von patriarchalen Zwängen geprägten Gesellschaft einen begrenzten Raum zur Entfaltung bot.¹⁵⁹ Diese weiblichen Netzwerke stellten nicht nur einen sozialen Rückzugsort dar, sondern dienten auch als solidarische Gemeinschaft, insbesondere für Frauen, die in ihren Ehen von Gewalt betroffen waren. Die gegenseitige Unterstützung stärkte das Bewusstsein für die prekäre Stellung der Frau und bot zumindest im privaten Rahmen Möglichkeiten des Zusammenhalts.

Die Aufklärung brachte eine Vielzahl von Frauen hervor, die sich aktiv für eine gleichberechtigte Geschlechterordnung einsetzten. Eine der prominentesten Vertreterinnen war die Französin Olympe de Gouges, die 1791 mit der *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* eine rechtliche und gesellschaftliche Gleichstellung von Frauen forderte.¹⁶⁰ Ihr Engagement zielte darauf ab, die bestehende Geschlechterhierarchie zu durchbrechen und Frauen dieselben Rechte zuzugestehen, die bereits für Männer formuliert worden waren. Bereits 1789 kritisierte de Gouges die Menschenrechtserklärung der Französischen Revolution, die mit den Idealen von *liberté, égalité, fraternité* (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) zwar universale Prinzipien proklamierte, diese jedoch faktisch ausschließlich auf Männer bezog. Insbesondere der Begriff *fraternité* verdeutlicht den männlich geprägten Charakter der damaligen Menschenrechtskonzeption, wodurch Frauen systematisch ausgeschlossen wurden. In ihrer Bürgerrechtserklärung wandte sich de Gouges direkt an die französische Königin Marie-Antoinette, konnte jedoch keine nachhaltigen Fortschritte für die Gleichstellung der Frauen erzielen. Ihr radikales Engagement für die Rechte der

¹⁵⁹ Cf. Godineau 1998, S. 54.

¹⁶⁰ Cf. Olympe de Gouges, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, Paris: 2021.

Frauen führte letztlich dazu, dass sie 1793 während der Terrorherrschaft der Französischen Revolution hingerichtet wurde.¹⁶¹

Die Emanzipation der Frau im *Settecento* in Italien war ein langsamer und ambivalenter Prozess, der von intellektuellen Impulsen und politischen Restriktionen gleichermaßen geprägt war. Zwar gab es einzelne bedeutende Frauen, die durch ihre Schriften und ihr Engagement zur Emanzipation beitrugen, doch die gesellschaftliche Realität hielt an traditionellen Geschlechterrollen fest. Die Ideen der Aufklärung, die Gleichheit und Bildung für alle Menschen predigten, fanden nur eingeschränkt Anwendung auf die Frauen Italiens. Die strukturellen Hindernisse, die Frauen weiterhin in ihre Rollen als Ehefrau und Mutter zwangen, blieben im 18. Jahrhundert weitgehend bestehen.

5. Rechtliche Lage in Italien im 18. Jahrhundert

Im 18. Jahrhundert war Italien nicht als einheitlicher Staat organisiert, sondern in verschiedene souveräne Territorien untergliedert, darunter die Republik Venedig, das Großherzogtum Toskana mit Florenz als administrativem und kulturellem Zentrum sowie Verona, das unter venezianischer Herrschaft stand. Diese politischen Einheiten verfügten jeweils über eigenständige Rechtssysteme, die sich in ihrer Struktur, ihren normativen Grundlagen und administrativen Mechanismen unterschieden.¹⁶² Während das römische Recht in unterschiedlichem Maße rezipiert wurde, spielten auch lokale Gewohnheitsrechte, Statuten und Dekrete eine zentrale Rolle bei der Rechtsanwendung.¹⁶³ Besonders die venezianische Rechtsordnung zeichnete sich durch eine komplexe Verbindung von kommunalem und übergeordnetem Recht aus¹⁶⁴; während das toskanische Recht durch Reformbestrebungen und eine zunehmende Kodifikation geprägt war¹⁶⁵. Diese rechtlichen Unterschiede beeinflussten nicht nur das tägliche Leben der Bürger, sondern auch wirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Entwicklungen in den jeweiligen Regionen.

¹⁶¹ Cf. Iris Bubenik-Bauer, *Frauen in der Aufklärung*, Frankfurt am Main: 1995, S. 26ff.

¹⁶² Cf. Mario Ascheri, *The Laws of Late Medieval Italy (1000-1500): Foundations for a European Legal System*, Leiden: 2013, S. 112-118.

¹⁶³ Cf. Manilo Bellomo, *The Common Legal Past of Europe, 1000-1800 (Studies in Medieval and Early Modern Canon Law)*, Washington: 1995, S. 145-160.

¹⁶⁴ Cf. Gaetano Cozzi, *Repubblica di Venezia e stati italiani. Politica e giustizia dal secolo XVI al secolo XVIII*, Turin: 1982, S. 115-130.

¹⁶⁵ Cf. Thomas Kuehn, *Family and Gender in Renaissance Italy, 1300–1600*, Cambridge: 2017, S. 145–152.

Die nachfolgenden Kapitel werden sich vertieft mit den Rechtssystemen von Venedig, Florenz und Verona befassen. Dabei werden insbesondere ihre rechtlichen Grundlagen, administrativen Strukturen sowie die Wechselwirkungen zwischen kommunalem und übergeordnetem Recht untersucht. Die Auswahl dieser drei Städte erfolgt mit Blick auf den thematischen und geografischen Rahmen der Analyse: Venedig bildet den zentralen Bezugspunkt, da es Wirkungs- und Lebensmittelpunkt Carlo Goldonis war. Florenz und Verona hingegen sind als Schauplätze der beiden im Fokus stehenden Komödien, *La serva amorosa* (1752) sowie *La locandiera* (1753), gewählt, deren Kontexte im dritten Teil der Dissertation unter dem Aspekt der Motivwahl und stadspezifischen Inszenierung näher erläutert werden.

5.1. Venedig

„Fortis / Iusta / Trono / Furias / Mare / Sub Pede / Pono“ – Stark und gerecht, dränge ich die Furien mit meinem Fuß unter die Oberfläche des Meeres zurück¹⁶⁶

Diese Inschrift von Johannes Ciconia, die sich an der Westfassade des Dogenpalastes befindet, begleitet eine Statue der Justitia, welche das senkrecht emporragende Schwert der Gerechtigkeit in der Hand hält.¹⁶⁷ Die Darstellung dieser Skulptur verkörpert nicht nur die Gerechtigkeit, sondern symbolisiert auch die untrennbare Verbindung zwischen der Stadt Venedig und der göttlichen Gerechtigkeit. An einer der drei hervorgehobenen Eckbereiche des Dogenpalastes befindet sich zudem eine Skulpturengruppe, welche das biblische Motiv des salomonischen Urteils thematisiert. Diese Kunstwerke verdeutlichen, wie tief die Werte der Gerechtigkeit und Weisheit in der visuellen Kultur Venedigs verwurzelt sind und unterstreichen die Bedeutung von Rechtsstaatlichkeit und moralischer Integrität für die venezianische Identität.

Das Rechtssystem der Republik Venedig stellt innerhalb der europäischen Rechtsgeschichte ein herausragendes Beispiel für eine hochentwickelte, staatszentrierte und zugleich aristokratisch geprägte Rechtsordnung dar. Über ein Jahrtausend hinweg (697–1797) entwickelte sich ein komplexes Gefüge aus Institutionen, Normen und Verfahren, das nicht allein auf juristischen Kategorien beruhte, sondern in einem engen Zusammenhang mit der politischen Selbstdefinition der Republik stand. In Venedig wurde Recht nicht nur als Mittel der Ordnung verstanden, sondern als zentrales

¹⁶⁶ Tobias Leuker, „Michele Steno als „alter archangelus“ und „pater patriae“. Huldigungen auf einen Dogen an einer Epochenschwelle“, in: Deutsches Historisches Institut in Rom (Hrsg.), *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*. Band 85, 2005, S. 137.

¹⁶⁷ Cf. Peter Ackroyd, *Venedig. Biographie einer einzigartigen Stadt*, München: 2022, S. 294.

Instrument der Staatsbewahrung, der *conservazione dello Stato*, was sowohl seine strukturelle Ausrichtung als auch seine praktische Anwendung tief beeinflusste.¹⁶⁸

Die Republik Venedig besteht aus hundertsiebzehn einzelnen Inseln¹⁶⁹, war eine der stabilsten politischen Entitäten Europas und verfügte über ein komplexes Rechtssystem, das sich über Jahrhunderte entwickelt hatte. Das institutionelle Gefüge der Republik war einzigartig. Anders als viele andere vormoderne Staaten, in denen Monarchen oder Fürsten zentrales legislatives und judikatives Organ waren, setzte Venedig auf eine oligarchisch-republikanische Struktur. Die Verfassung Venedigs war oligarchisch geprägt, wobei die Macht hauptsächlich beim Adel lag¹⁷⁰:

Del resto, sin dal 1165, il patrimonio pubblico era stato sottratto alla libera disponibilità del doge. Venezia si avviava a diventare sempre di più una repubblica oligarchica e la classe aristocratica, o, forse addirittura una sua parte ristretta, stava accentrando il potere nelle proprie mani, avendo la possibilità di eleggere il doge e le più alte cariche dello Stato.¹⁷¹

Ein zentrales Charakteristikum der venezianischen Staatsordnung bestand in ihrer fehlenden Kodifikation im Sinne einer einheitlichen, schriftlich fixierten Verfassung, ein Umstand, der jedoch keineswegs singulär war, da bis zum Ende des 18. Jahrhunderts weder in Frankreich noch in den Vereinigten Staaten von Amerika oder in anderen europäischen Staaten eine vergleichbare Verfassungsurkunde existierte. Die folgende Passage verweist exemplarisch auf den hybriden Charakter der venezianischen Verfassungsstruktur, die sich über Jahrhunderte hinweg aus gesetzgeberischen Einzelakten und lang etablierten politischen Gewohnheiten herausgebildet hat:

Venezia non aveva un documento scritto come la nostra costituzione, contenente le norme fondamentali cui tutte le leggi debbono conformarsi. La cosa che più vi si avvicinava nei secoli antichi era il giuramento dogale, la Promissione. Più tardi, leggi fondamentali si trovano anche negli statuti giurati da altri magistrati quali i consiglieri ducali. Possiamo tuttavia parlare di una costituzione veneziana come si parla della costituzione inglese, che non è codificata in un singolo documento ma si fonda in parte su una quantità di statuti diversi, e in parte su consuetudini accettate da lungo tempo. A Venezia la consuetudine ebbe importanza non minore nel definire i poteri e le procedure dei vari organi di governo, che vennero bensì cambiando, ma solo a poco a poco nel Corso di sei secoli. Con poche aggiunte ed una soppressione, le grandi linee della struttura chiaramente discernibile già nel secolo XIII si mantengono fino al 1797.¹⁷²

Das vorliegende Zitat bringt auf prägnante Weise die Besonderheit der venezianischen Verfassungsstruktur zum Ausdruck, die sich im Gegensatz zu modernen, schriftlich kodifizierten Verfassungen, wie etwa der italienischen Verfassung von 1948, durch ihre ungeschriebene, historisch gewachsene und stark gewohnheitsrechtlich geprägte Natur

¹⁶⁸ Cf. Cozzi 1982, S. 21-43.

¹⁶⁹ Cf. Ackroyd 2022, S. 22.

¹⁷⁰ Cf. Riccardo Calimani, *Storia della repubblica di Venezia. La Serenissima dalle origini alla caduta*, Mailand: 2021, S. 94-98.

¹⁷¹ Calimani 2021, S. 95.

¹⁷² Frederic C. Lane, *Storia di Venezia*, Turin: 1978, S: 113.

auszeichnet. Lane betont mit dem Vergleich zur englischen Verfassung ein grundlegendes Charakteristikum vormoderner Staatswesen: die Existenz eines *de facto*-Verfassungsrahmens, der nicht in einem einzigen normativen Dokument zusammengefasst ist, sondern sich aus einer Vielzahl von Gesetzen, institutionellen Praktiken und langjährig etablierten Gewohnheiten zusammensetzt.¹⁷³ In der Tat war das venezianische Verfassungsgefüge nie in einer umfassenden Kodifikation niedergelegt. Stattdessen bildete der *Giuramento dogale* (Dogen-Eid), die sogenannte *Promissione*, eine Art verfassungsrechtliches Dokument, das dem neugewählten Dogen auferlegte, die bestehenden Machtverhältnisse und institutionellen Kompetenzen zu respektieren. Dieses Instrument fungierte nicht nur als politische Selbstbindung, sondern auch als Mittel der Machtsicherung zugunsten des Adels, indem es die Position des Dogen systematisch schwächte und in ein engmaschiges Netz von Kontrollmechanismen einband.¹⁷⁴

Der Hinweis auf die *statuti* (Statuten) anderer Magistrate, etwa der *Consiglieri ducali* (Dogenräte), verweist darauf, dass bestimmte verfassungsähnliche Normen auch in den Rechtsakten einzelner Amtsträger institutionalisiert wurden, wodurch sich ein vielschichtiges Gefüge überlappender Kompetenzregelungen entwickelte. Wie im Zitat dargelegt, gewann insbesondere die Gewohnheit, also die politische und administrative Praxis, die sich über lange Zeiträume etabliert hatte, im Verlauf der Jahrhunderte konstitutiven Charakter. Sie definierte nicht nur die Handlungsrahmen der verschiedenen Organe, sondern ermöglichte zugleich eine bemerkenswerte Kontinuität des Regierungssystems, das über Jahrhunderte hinweg trotz äußerer Herausforderungen und innerer Reformbedürfnisse nur in gradueller Weise verändert wurde.¹⁷⁵ Die Aussage, dass die wesentlichen Strukturen der venezianischen Verfassung seit dem 13. Jahrhundert weitgehend konstant blieben, bis sie 1797 durch die napoleonische Invasion aufgelöst wurden, wird durch die Forschung vielfach bestätigt. Das spricht für eine hohe institutionelle Resilienz, aber auch für eine relative Reformresistenz, die im Kontext der aufklärerischen Umbrüche des 18. Jahrhunderts zunehmend problematisch erschien. Dies verdeutlicht, dass die venezianische Verfassungsordnung trotz ihrer bemerkenswerten institutionellen Kontinuität und inneren Stabilität letztlich nicht in der Lage war, auf die tiefgreifenden politischen und gesellschaftlichen Herausforderungen der ausgehenden Frühen Neuzeit adäquat zu reagieren – eine strukturelle Schwäche, die

¹⁷³ Cf. Frederic C. Lane, *Venice: A Maritime Republic*, Baltimore: 1973, S. 274-278.

¹⁷⁴ Cf. Cozzi 1982, S. 43-66.

¹⁷⁵ Cf. Geatano Cozzi, *La Repubblica di Venezia nell' Età Moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, Turin: 1992, S.25-28.

sich in ihrem abrupten Ende im Zuge des Friedens von *Campoformio* im Jahr 1797 mit all seinen disruptiven Folgen manifestierte.

Bereits seit der sogenannten *Serrata del Maggior Consiglio* (Schließung des Großen Rates) im Jahr 1297 war der Zugang zum Großen Rat, dem zentralen politischen Organ der Republik, faktisch auf den venezianischen Adel beschränkt worden. Diese institutionelle Schließung führte zu einer konsolidierten Herrschaft einer begrenzten Zahl aristokratischer Familien, die über Generationen hinweg sämtliche wesentlichen politischen, juristischen und administrativen Entscheidungen dominierten.¹⁷⁶ Dieses Gremium besaß allerdings weniger eine funktionale, sondern vor allem eine legitimierende Rolle. Die tatsächliche Gesetzgebung und Rechtsprechung war auf spezialisierte Ausschüsse und Kollegien verteilt, die in einem fein abgestimmten Zusammenspiel agierten. Die venezianische Verfassung war nicht kodifiziert, sondern bestand aus einer Vielzahl gewohnheitsrechtlicher und gesetzlicher Normen, die im Laufe der Jahrhunderte zu einem hochkomplexen und stark hierarchisierten System verschmolzen. Die Gewaltenteilung war formal verwirklicht, jedoch stark zugunsten der aristokratischen Eliten ausbalanciert: Der Doge hatte vor allem repräsentative Aufgaben, während die effektive Macht bei den Kollegialorganen wie dem *Maggior Consiglio* (Großen Rat), dem *Senato* (Senat) und dem *Consiglio dei Dieci* (Rat der Zehn) lag.¹⁷⁷ Besonders hervorzuheben ist der *Consiglio dei Dieci*, der Rat der Zehn, gegründet 1310 zur Unterdrückung staatsgefährdender Verschwörungen. Ursprünglich wurde er zur Wahrung der inneren Sicherheit geschaffen, entwickelte sich insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert zu einem geheim operierenden Machtinstrument, das tief in juristische Prozesse eingriff und politische Kontrolle ausübte.¹⁷⁸ Der Rat der Zehn war mit umfassenden Ermittlungsbefugnissen ausgestattet, konnte Zeugen vernehmen, verdeckt observieren, geheim tagen und auch in Verfahren eingreifen, die ansonsten in den Zuständigkeitsbereich anderer Gerichte gefallen wären.¹⁷⁹ Er war sowohl ein Ausdruck des Misstrauens innerhalb der patrizischen Elite als auch ein Schutzmechanismus gegen populistische Umsturzversuche. In seiner Praxis verbanden sich inquisitorische Verfahrensweisen mit einer geheimdienstähnlichen Logik staatlicher Überwachung, wie sie im vormodernen Europa selten zu finden war:

Nel '700 la delega del rito del Consiglio dei Dieci veniva concessa con molta larghezza. Finivano così a valersene anche rettori che non erano affiancati da corte, e che emettevano

¹⁷⁶ Cf. Lane 1973, S. 222-227.

¹⁷⁷ Cf. Cozzi 1992, S. 45-49.

¹⁷⁸ Cf. Mary Laven, *Virgins of Venice: Enclosed Lives and Broken Vows in the Renaissance Convent*. London: 2002, S. 134-137.

¹⁷⁹ Cf. Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton: 1981, S. 145-169.

pertanto la sentenza da soli: Capodistria, Raspo, Chioggia. Si trovano anche delegazioni del rito eseguite da una magistratura che creata all'interno del Consiglio di Dieci, aveva via via acquisto un prestigio e un potere eccezionali, gli inquisitori di stato.¹⁸⁰

Zugleich entwickelte Venedig eine differenzierte Gerichtsbarkeit, die auf funktionale Trennung setzte. Neben den allgemeinen Zivilgerichten, insbesondere den *Avogadori de Comun* (Anwälten der Komune), einer Art oberstem Kontroll- und Revisionsorgan, existierten Spezialgerichte wie das *Quarantia Criminal* (Strafgericht der Vierzig), das für schwerwiegende Strafsachen zuständig war, oder die *Giudici del Forestier* (Fremdenrichter), welche für die Gerichtsbarkeit über Nichtbürger und Ausländer zuständig waren.¹⁸¹ Der Zugang zum Rechtssystem war damit nicht exklusiv auf Venezianer beschränkt, was der Stellung Venedigs als Handelsmetropole mit hoher ausländischer Präsenz entsprach. Das Recht wurde dadurch auch zu einem Mittel, die ökonomische Attraktivität und Rechtssicherheit für Kaufleute zu garantieren. Die Rechtskultur der Republik zeichnete sich durch einen pragmatischen Umgang mit rechtlichen Normen aus. Es gab keine umfassende Kodifikation im modernen Sinne. Vielmehr war das venezianische Recht ein Konglomerat aus Statuten, Senatsbeschlüssen (sogenannten *deliberazioni*), Richterkommentaren, Gewohnheitsrechten sowie rezipiertem römischen Recht.¹⁸² Der wichtigste Gesetzeskomplex, das sogenannte *Statuto Veneto*, erfuhr regelmäßig Revisionen und wurde in einzelnen Ausgaben an sich wandelnde politische und gesellschaftliche Gegebenheiten angepasst.¹⁸³ Besonders im Bereich des Handelsrechts war Venedig innovativ und praxisorientiert. Die Integration kaufmännischer Usancen in die Rechtsprechung war Ausdruck einer normativen Flexibilität, die dem wirtschaftlichen Erfolg der Republik zuträglich war.

Ein wesentliches Merkmal des venezianischen Rechts war das stark schriftlich fixierte Verfahren. Gerichtsurteile, Protokolle, Anklageschriften und Urkunden wurden systematisch archiviert, nicht nur aus Gründen der Nachvollziehbarkeit, sondern auch zur Selbstvergewisserung des Staates über seine eigene Ordnung.¹⁸⁴ Diese Archivpraxis war Teil einer politischen Kultur der Kontrolle und Dokumentation, die sich in einem hohen Maß an institutioneller Rationalität niederschlug.

¹⁸⁰ Gaetano Cozzi, *La società veneta e il suo diritto. Saggi su questioni matrimoniali, giustizia penale, politica del diritto, sopravvivenza del diritto Veneto nell'Ottocento*, Venedig: 2000, S. 151.

¹⁸¹ Cf. Paolo Preto, *I servizi segreti di Venezia. Spionaggio e controspionaggio: cifrari, intercettazioni, delazioni, tra mito e realtà*, Mailand: 1994, S. 77-101 sowie Laven 2002, S. 53-60.

¹⁸² Cf. Ackroyd 2022, S. 294f.

¹⁸³ Cf. Marco Bellabeba, *La giustizia nell'Italia moderna. XVI-XVIII secolo*, Bari: 2008, S. 110-128.

¹⁸⁴ Cf. Dorit Raines, *L'archivio familiare strumento di formazione politica del patriziato veneziano*, in: Accademie e biblioteche d'Italia, vol. 4, Rom: 1996, S. 5-38.

Hinzu kam, dass das venezianische Recht, wie alle lokalen oder regionalen Rechte, als *diritto proprio* bezeichnet wurde, um es bewusst vom *diritto comune*, dem Recht des universalen Imperiums, abzugrenzen.¹⁸⁵ In Venedig sprach man deshalb lieber vom *diritto imperiale*, um die eigene rechtliche Autonomie zu betonen und sich von den normativen Ansprüchen des gemeinen Rechts zu distanzieren. Dies verweist auf das starke Selbstverständnis der Republik Venedig als souveräne Rechtsgemeinschaft.

In der Ausbildung des juristischen Personals spiegelte sich der hohe Anspruch an juristische Expertise. Die meisten Richter und Beamten des Justizapparates hatten ein Studium an der Universität Padua oder Bologna absolviert, wobei sie Kenntnisse im römischen und kanonischen Recht erworben hatten.¹⁸⁶ Doch die Anwendung dieser Rechte stand stets unter Vorbehalt der venezianischen Eigenständigkeit. Besonders auffällig war die institutionelle Begrenzung kirchlicher Jurisdiktion. Die Republik versuchte konsequent, päpstlichen Einfluss zurückzudrängen – nicht nur durch administrative Maßnahmen, sondern auch durch legislative Mittel. Dies kulminierte im Interdiktstreit von 1606/07, als Papst Paul V. Venedig mit einem Kirchenbann belegte, woraufhin die Republik ihre Unabhängigkeit in Kirchenfragen demonstrativ verteidigte und kirchliche Immunitäten aussetzte.¹⁸⁷

Diese Spannung zwischen normativer Autonomie und externer Rechtstradition war ein Grundzug des venezianischen Rechtssystems. Es verband Prinzipien der Legalität mit einer klaren Vorrangstellung der Staatsinteressen. Entscheidungen konnten, insbesondere durch den *Consiglio dei Dieci*, auch gegen geltendes Recht erfolgen, wenn dies zur Wahrung der *ragion di Stato* (Staatsräson) erforderlich erschien. Insofern war die Rechtsordnung nicht durch formale Konsistenz, sondern durch politische Rationalität geprägt. Diese Flexibilität erlaubte es, die politische Ordnung der Republik über Jahrhunderte zu stabilisieren, gleichzeitig jedoch auch autoritäre Tendenzen zu institutionalisieren.

Besonders im 18. Jahrhundert, in dem Aufklärungsgedanken zunehmend auch in Venedig diskutiert wurden, gerieten diese repressiven Elemente in die Kritik, insbesondere im Hinblick auf die mangelnde Rechtsstaatlichkeit und die politische Einflussnahme auf Gerichtsverfahren. Die Stellung der Nichtadligen war rechtlich stark eingeschränkt. Zwar konnten sie im wirtschaftlichen und kulturellen Leben bedeutende Rollen einnehmen, etwa als Kaufleute, Handwerker oder Intellektuelle, doch war ihnen

¹⁸⁵ Cf. Cozzi 1982, S. 327.

¹⁸⁶ Cf. Bellabarba 2008, S. 89–97.

¹⁸⁷ Cf. William James Bouwsma, *Venice and the Defense of Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation*, Berkeley: 1968, S. 183–240.

der Zugang zu politischen Ämtern systematisch verwehrt.¹⁸⁸ Diese strikte gesellschaftliche Hierarchisierung führte im ausgehenden 18. Jahrhundert zu wachsenden Spannungen, die sich in einer zunehmenden Legitimitätskrise der Republik niederschlugen und letztlich mit der napoleonischen Besetzung Venedigs im Jahr 1797 ihr abruptes Ende fanden.

Insgesamt lässt sich das venezianische Rechtssystem als ein Modell vormoderner Staatsrationalität verstehen. Es operierte in einem Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation, zwischen aristokratischer Exklusivität und funktionaler Differenzierung. Nicht das geschriebene Gesetz stand im Zentrum, sondern die Fähigkeit des Staates, durch rechtliche Mittel seine Kontinuität und Autorität zu sichern, ein Prinzip, das Venedig von anderen europäischen Mächten deutlich unterschied.

5.2. Verona

Das Rechtssystem Veronas steht paradigmatisch für die Transformation städtischer Rechtskulturen im norditalienischen Raum vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit. In diesem langen Zeitraum durchlief die Stadt verschiedene politische Konfigurationen, von der kommunalen Selbstverwaltung über die *Signorie degli Scaligeri*¹⁸⁹ (Herrschaft der Scaligeri) bis zur Integration in die Republik Venedig, und mit ihnen tiefgreifende juristische Umformungen. Dennoch lassen sich Kontinuitäten identifizieren, die auf eine bemerkenswerte Widerstandsfähigkeit kommunaler Rechtsstrukturen hinweisen.¹⁹⁰

Bereits im 12. Jahrhundert hatte Verona eine konsolidierte kommunale Ordnung entwickelt, wie sie im Kontext der aufkommenden Stadtrepubliken Norditaliens typisch war. Der Stadtrat, *consilium generale*¹⁹¹, und die konsularischen Organe traten

¹⁸⁸ Cf. Muir 1981, S. 89–93.

¹⁸⁹ Siehe hierzu: Gian Maria Varanini, „La crisi decisiva della signoria scaligera: esercito e società nella Guerra contro Padova (1386-1387)“, in: Francesco Bianchi (Hrsg), *La guerra scaligero-carrarese e la battaglia del Castagnaro*, Vicenza: 2015, S. 59-91: Die Familie della Scala, auch als Scaligeri bekannt, etablierte im späten 13. Jahrhundert eine erblich-dynastische Herrschaft über Verona, die bis 1387 andauerte. Ihre Herrschaft zeichnete sich durch eine effektive Zentralisierung der Macht, die Förderung kultureller Ausdrucksformen und den Ausbau städtischer Verwaltungs- und Justizstrukturen aus. Besonders unter Cangrande I. della Scala (reg. 1308–1329) erreichte die Stadtherrschaft sowohl territorial als auch politisch ihren Höhepunkt.

¹⁹⁰ Cf. Andrea Castagnetti, *Il Veneto nel Medioevo. Dai comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona: 1991, S. 201-259.

¹⁹¹ Siehe hierzu: Mario Ascheri, *The City-States in Late Medieval Italy*, Rom: 2024: Der Begriff „*consilium generale*“ war nicht in allen italienischen Kommunen gleichbedeutend und wurde in manchen Städten verwendet, während in anderen eine andere Bezeichnung wie *consilium communis* oder *parlementum* für den Stadtrat verwendet wurde. In Verona wurde der Stadtrat als *consilium* oder *parlamento* bezeichnet, besonders in der kommunalen Periode vor der Scaliger-Herrschaft. Der Begriff *consilium generale* bezieht sich allgemein auf ein Gremium, das in vielen norditalienischen Städten im späten Mittelalter existierte, aber in Verona war die genaue Terminologie im 13. Jahrhundert nicht immer einheitlich.

zunehmend gegenüber der bischöflich-kaiserlichen Herrschaft in Erscheinung. Die kommunale Gerichtsbarkeit wurde in der Figur des *podestà* (Richters) konzentriert, der zumeist aus einer anderen Stadt stammte, um Unparteilichkeit zu garantieren, und über juristische Ausbildung verfügte.¹⁹² Der *podestà* war oberster Richter in Zivil- und Strafsachen und stützte sich auf ein Kollegium von Notaren, Rechtsexperten und Gerichtsdienern (*massari, berrovieri*), die sowohl das Verfahren dokumentierten als auch Zwangsmaßnahmen durchführten.¹⁹³

Die *Statuta civitatis Veronæ* (Statuten der Stadt Verona) von 1276, ergänzt durch spätere Fassungen bis ins 14. Jahrhundert, bildeten das normative Fundament der Stadt. Diese Statuten enthielten Regelungen zum Zivilrecht (z. B. Schuldverhältnisse, Eigentum, Ehe), zum Strafrecht (u. a. Körperverletzung, Mord, Diebstahl), zu Verwaltungs- und Polizeifragen sowie zu Markt- und Handelsordnungen.¹⁹⁴ Stilistisch und inhaltlich lassen sie den Einfluss des römischen Rechts erkennen, das im Rahmen der juristischen Lehre an der Universität Bologna systematisch aufgearbeitet worden war. Sie zeigen zugleich, wie lokale Rechtsgewohnheiten mit dem *ius commune* (allgemeinen Recht) verbunden wurden – in Gestalt hybrider Normen, etwa in Bezug auf Zeugeneide, Strafmaßtabellen oder Vertragsformalien¹⁹⁵:

Non risulta, dunque, che nelle gerarchie delle fonti degli Statuti della Terraferma si sia inserito il diritto veneto, e neppure che il governo della Repubblica abbia emanato una norma nella quale, riprendendo l'affermazione contenuta nel ben noto proemio degli Statuti di Jacopo Tiepolo, sancisse che il diritto veneto fosse valido in tutto il Dominio. Si poteva certo sostenere che con l'espressione «*ius commune*», così come con quella «*iura communia*», «*iura communia et civilia*» o semplicemente «*iura*» ci si riferiva al diritto veneto, che, come diritto della città dominante, doveva esser considerato diritto comune a tutto lo Stato: e tra chi sosteneva tale tesi c'eran giuristi di grido, come un Andrea Addato, un Bartolomeo Socini, un Lodovico Fontano, un Giovanni Cefali.¹⁹⁶

Mit dem Aufstieg der Scaligeri-Familie zur Stadtherrschaft (1226–1387) wurde das Recht zunehmend Teil eines dynastisch kontrollierten Machtraums. Die Scaligeri bewahrten die äußere Form der kommunalen Ämter, nutzten diese jedoch zur Legitimation ihrer faktischen Alleinherrschaft. Rechtsprechung wurde nun nicht mehr nur als kommunale Pflicht, sondern auch als fürstliches Herrschaftsinstrument verstanden. Die Scaligeri etablierten parallele Gerichtskompetenzen: Neben dem *podestà* fungierte der *capitano del popolo* (Volksvertreter), ein ursprünglich

¹⁹² Cf. Edward Muir, *Mad Blood Stirring: Vendetta and Factions in Friuli during the Renaissance*, Baltimore: 1998, S. 144f.

¹⁹³ Cf. Cesare Cantù, *Storia degli italiani. Tomi VI*: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/66347/pg66347-images.html>, Abruf vom 07.04.2025.

¹⁹⁴ Cf. *Statuta civitatum. Leges et statuta civitatis Veronae (Verona)*: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/YIDMD2CNHPHVRBEIAS4XMCQHMF4PVVRR>, Abruf vom 07.04.2025.

¹⁹⁵ Cf. Manilo Bellomo, *L'Europa del diritto comune*, Bologna: 1989, S. 142-157.

¹⁹⁶ Cozzi 1982, S. 270.

volkstümliches Amt, das nun ebenfalls mit richterlichen Befugnissen ausgestattet wurde und dem sozialen Ausgleich dienen sollte¹⁹⁷:

La famiglia Scaligera, originaria da Verona, si distinse per il suo potere politico e militare. I membri più famosi della famiglia furono i signori di Verona, che assunsero il titolo di "capitano del popolo" e governarono la città in modo quasi indipendente.¹⁹⁸

Die durch die *Signorie* gelenkte Strafjustiz wurde härter, selektiver und stärker repressiv gegenüber politischen Gegnern. Gnadenerweise, Konfiskationen und Exile wurden gezielt eingesetzt, um oppositionelle Familien auszuschalten und Loyalität zu belohnen. Nach dem Sturz der Scaliger durch die Mailänder Visconti (1387) und dem anschließenden Anschluss Veronas an die Republik Venedig im Jahr 1405 wandelte sich das Rechtssystem erneut grundlegend:

Ci sarà ben presto a tal proposito un dissidio con Verona, tale da inquinare quell'atmosfera idillica in cui, da una parte e dall'altra, si voleva fosse avvenuta la *deditio*. Quando, l'11 ottobre 1450, la Signoria approverà le riforme eseguite negli Statuti municipali, essa dirà, nella relativa lettera ducale, che si riservava il diritto di apportare modifiche. A veder dei Veronesi, questo contrastava con i privilegi accordati dalla stessa Signoria alla loro città nel 1405. Saran proteste inutili, le loro: la Signoria otterrà addirittura di inserire il testo della suddetta ducale negli Statuti veronesi.¹⁹⁹

Venedig verfolgte auf dem *terraferma*-Gebiet (Festland) eine Strategie der pragmatischen Integration: Lokale Institutionen wurden weitgehend beibehalten, jedoch durch venezianische Amtsträger kontrolliert. Der *rettore* (Stadthalter), meist bestehend aus zwei Amtspersonen, dem *capitano* (Befehlshaber) und dem *podestà*, repräsentierte die höchste richterliche Gewalt in Straf- und Zivilangelegenheiten. Ihre Amtszeit war auf 16 Monate beschränkt, und sie unterstanden direkt dem venezianischen Senat.²⁰⁰

Der venezianische Einfluss äußerte sich auch institutionell. Während der *rettore* politische und hohe Strafsachen behandelte, blieb dem kommunalen Rat, dem *consiglio dei Savi* (Rat der Weisen) und anderen lokalen Gerichten die Zuständigkeit für alltägliche Zivilprozesse:

I membri più autorevoli - i Savi del Consiglio - erano su una posizione più flessibile: lasciare per le cause maggiori, da trenta ducati in su, alle parti stesse di scegliere, se adire il podestà, e in tal caso, gli appelli dalle sue sentenze sarebbero poi passati in istanza superiore agli Auditori novi, o di chiedere invece che la causa fosse rimessa a consiglio di savio, ed in tal caso ci si sarebbe attenuti alle consuetudini «della terra». Sarà questa proposta dei Savi del Consiglio ad esser accolta. Essa dimostrava come, da parte dei settori più responsabili della politica veneziana, si fosse inclini ad attribuire maggiore fiducia ai giuristi locali, depositari di un diritto diverso da quello della Dominante, che agli Auditori novi, che di quel diritto

¹⁹⁷ Cf. Italo Martinelli, *I Della Scala di Verona. Il mito, la storia*, Mailand: 2020, S. 143.

¹⁹⁸ Vento Segreto, *Perché si dice Verona Scaligera?*, <https://venetosegreto.com/perche-si-dice-verona-scaligera/#:~:text=La%20famiglia%20Scaligera%2C%20originaria%20da,citt%C3%A0%20in%20modo%20quasi%20indipendente>, Abruf vom 07.04.2025.

¹⁹⁹ Cozzi 1982, S. 266.

²⁰⁰ Cf. Cozzi 1982, S. 260-273.

erano portavoce ed espressione. Non è da dimenticare, inoltre, che nella seconda metà del secolo xvi si sospenderà l'attività degli Auditori novi quali giudici itineranti.²⁰¹

Diese Koexistenz spiegelte die Verwaltungsphilosophie Venedigs wider: Loyalität wurde durch eine gewisse Autonomie belohnt, jedoch stets unter der Voraussetzung der politischen Kontrolle. In besonders delikaten Fällen, etwa bei Aufruhr, Häresie oder Korruption, griff der *Consiglio dei Dieci*, der zentrale venezianische Staatsschutzrat, direkt ein. Die Protokolle dieser Eingriffe belegen eine hochentwickelte Überwachungsstruktur, die Venedig in der *terraferma* unterhielt.²⁰²

Juristisch basierte das veronesische Recht im 15.–17. Jahrhundert auf einer Kombination von lokalen Statuten, römischem Recht (*ius commune*) und, je nach Fall, kanonischem Recht. Die Universität Padua, unter venezianischer Herrschaft, war das Ausbildungszentrum für Juristen aus Verona. Die Richter und Notare, die in der Stadt tätig waren, verfügten in der Regel über ein abgeschlossenes Studium *utroque iure* (zivil- und kirchenrechtlich).²⁰³ Ihre Urteile zeugen von einer ausgeprägten Kommentarkultur, in der sich lokale Verhältnisse mit gelehrter Tradition verbanden. Besonders erwähnenswert ist das Notariat als zentrale Instanz der Rechtswahrung und -produktion. Notare verfassten nicht nur Verträge und Testamente, sondern fungierten auch als Zeugen, Archivare und juristische Berater. Das Notariatswesen Veronas war streng organisiert, und Eintragungen in das kommunale Notariatsregister galten als Beweismittel mit hoher Autorität.²⁰⁴ Diese Praxis sicherte die juristische Verbindlichkeit und war zugleich Teil einer bürokratisch rationalisierten Verwaltung.

Die Strafgerichtsbarkeit folgte zunehmend dem inquisitorischen Modell. Verfahren wurden nicht mehr nur auf Klagebasis geführt, sondern konnten durch die Obrigkeit auch ex officio eingeleitet werden. Der Strafvollzug war öffentlich, demonstrativ und hatte disziplinierende Wirkung: Auspeitschungen, Pranger-Strafen, Verbannungen und gelegentlich auch Todesstrafen waren Teil eines Systems der sozialen Kontrolle, das nicht nur auf Sühne, sondern auf Abschreckung zielte.²⁰⁵ Der venezianische Staat tolerierte dabei bestimmte Formen lokaler Gewalt (z. B. Fehden) nur in engen Grenzen und intervenierte, wenn die öffentliche Ordnung gefährdet war: „Representing the

²⁰¹ Cozzi 1982, S. 291.

²⁰² Cf. Muir 1998, S. 83-92.

²⁰³ Cf. Mario Ascheri, *Tribunali, giuristi e istituzioni. Dal Medioevo all'età moderna*, Rom: 1989, S. 75-86.

²⁰⁴ Cf. Giulio Sancassani, „Il Collegio dei Notai di Verona“, in: Licisco Magagnato, *Il notariato veronese attraverso i secoli*, Verona: 1966, S. 3–24 sowie Egidio Rossini, *La professione notarile nella società veronese dal Comune alla Signoria*, in: *Economia e Storia* vol. 18, Mailand: 1971, S. 18-41.

²⁰⁵ Cf. Guido Ruggiero, *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, New York: 1985, S. 14-36.

cream of the Venetian nobility, the Senate heard only the most important or unique criminal cases.“²⁰⁶

Im Ergebnis vereinte das Rechtssystem Veronas Elemente kommunaler Selbstregierung, dynastischer Machtausübung und übergeordneter staatlicher Kontrolle. In seiner langen Entwicklung gelang es der Stadt, juristische Traditionen nicht nur zu bewahren, sondern in wechselnde politische Kontexte zu überführen. Der institutionelle Dualismus zwischen lokaler und zentraler Gerichtsbarkeit blieb bis zum Ende der Republik Venedig 1797 prägend. Die Vielschichtigkeit des veronesischen Rechts offenbart somit nicht nur die funktionale Anpassungsfähigkeit vormoderner Rechtssysteme, sondern auch deren fundamentale politische Einbettung.

5.3. Florenz

Das Rechtssystem der Republik Florenz im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit war Ausdruck eines hochentwickelten institutionellen Ordnungsgefüges, das sowohl auf traditionellen gemeinrechtlichen Grundlagen als auch auf den spezifischen Bedürfnissen einer dynamisch wachsenden städtischen Gesellschaft beruhte.²⁰⁷ Es verband gelehrte Rechtskultur mit pragmatischer Herrschaftspraxis und war eng in die politische Struktur der Kommune eingebunden. In dieser Synthese von Recht und Politik spiegelte sich das Ideal der bürgerlich-kommunalen Selbstregierung ebenso wie das Bedürfnis nach sozialer Kontrolle und normativer Stabilität.

Bereits im 13. Jahrhundert hatte Florenz mit der Kodifikation seiner Statuten eine bemerkenswerte Form rechtlicher Selbstdefinition erreicht. Die *statuti fiorentini* (Florentiner Statuten), erstmals zwischen 1322 und 1325 systematisch niedergeschrieben und später mehrfach revidiert (u. a. 1415–16), bildeten das Rückgrat des städtischen Rechts und regelten detailliert Zivil-, Straf- und Verwaltungsrecht sowie die Verfahren.²⁰⁸ Diese kommunalen Normen standen in einem produktiven Spannungsverhältnis zum *ius commune*, der Summe des römischen und kanonischen Rechts, das an den Universitäten gelehrt und in der Gerichtspraxis verwendet wurde.²⁰⁹ Florenz verkörperte damit das Prinzip der Rechtspluralität, das für viele norditalienische Kommunen kennzeichnend war.²¹⁰

²⁰⁶ Ruggiero 1985, S. 30.

²⁰⁷ Cf. Bellomo 1995, S. 78-111.

²⁰⁸ Cf. Giuseppe Biscione, *Statuti del Comune di Firenze nell'Archivio di Stato. Tradizione archivistica e ordinamenti*, Rom: 2009, S. 315-318.

²⁰⁹ Cf. Bellomo 1995, S. 102-117.

²¹⁰ Siehe hierzu: Bellomo 1995, S. 89-112: Das Prinzip der Rechtspluralität bezeichnet in der Rechtsgeschichte das gleichzeitige Nebeneinander unterschiedlicher Rechtssysteme oder Normen innerhalb eines politischen Gemeinwesens. Es war insbesondere im Mittelalter und in der Frühen

An der Spitze der Rechtspflege stand der *podestà*, ein zumeist auswärtiger, juristisch gebildeter Amtsträger, dessen zentrale Funktion in der Sicherung von Neutralität und Autorität lag. Er war oberster Richter in Zivil- und Strafsachen und residierte mit seinem Stab, bestehend aus Notaren, Beratern, sogenannten *consiglieri* und Gerichtsdienern wie den *berrovieri* (städtischen Ordnungshütern), im *Palazzo del Podestà*.²¹¹ Die Urteile des *podestà* zeugen von einer ausgeprägten Kommentarkultur, in der sich gelehrter Diskurs mit kommunaler Rechtswirklichkeit verband. Kommentatoren wie Bartolus da Sassoferato oder Baldo degli Ubaldi bildeten dabei die zentrale Referenz juristischer Autorität:

Fu questa la strada per cui si giunse all'ultima disciplina del giuramento: la subordinazione di tutta la sua esistenza a quella del negozio ch'esso rafforzava. «...Iuramentum non extenditur ad ea, ad quae non extenditur conventio», scrive Bartolo, e con maggiori pretese stilistiche [Baldo] degli Ubaldi ripete: «...nec ad plus extenditur iuramenti potentia, quam extendatur promissionis virtus...».²¹²

Mit der Einrichtung der *Otto di Guardia e Balia* (das Acht-Männer-Gremium für Sicherheit, Polizei und politische Strafjustiz in Florenz) im Jahr 1378 wurde ein politisch motiviertes Sondergericht geschaffen, das der Verfolgung von Aufruhr, Verschwörung und staatsgefährdendem Verhalten diente. Es war ein Instrument repressiver Justiz, das in der Phase nach der *Ciompi*-Revolte die politische Kontrolle über unruhige soziale Schichten sichern sollte.²¹³

Ein weiteres Fundament des florentinischen Rechtssystems war das Notariat, das nicht nur Verträge, Testamente und Kaufurkunden verfasste, sondern als juristische

Neuzeit charakteristisch für viele europäische Städte und Regionen. In einem solchen pluralen Rechtssystem koexistierten beispielsweise kommunales Stadtrecht, römisches-gemeines Recht, kanonisches Recht, Zunftordnungen sowie partikularrechtliche Normen (z. B. feudale Privilegien). Diese Rechtsvielfalt war nicht chaotisch, sondern funktional differenziert: Unterschiedliche Rechtsmaterien (z. B. Familienrecht, Handelsrecht, Strafrecht) oder Personengruppen (z. B. Klerus, Bürger, Adelige) unterlagen jeweils spezifischen Normen und Gerichtsbarkeiten. Rechtspluralität ermöglichte es somit, komplexe gesellschaftliche Verhältnisse rechtlich abzubilden und flexible Lösungen für soziale Konflikte bereitzustellen. Ein klassisches Beispiel für Rechtspluralität ist die italienische Kommune des Spätmittelalters, in der städtische Statuten mit dem überregional geltenden *ius commune* interagierten, wobei Richter fallweise zwischen diesen Normen auswählten und sie miteinander kombinierten.

²¹¹ Cf. Carol Lansing, *The Florentine Magnates: Lineage and Faction in a Medieval Commune*, Princeton: 1991, S. 88–93. In Bezug auf dem *Palazzo del Podestà* siehe dazu: Gene Adam Brucker, *The Civic World of Early Renaissance Florence*, Princeton: 1977, S. 81–95: Der *Palazzo del Podestà* ist ein historisches Regierungsgebäude, das in vielen italienischen Kommunen des Mittelalters, darunter Florenz, Bologna und Verona, als Amtssitz des *podestà*, des höchsten städtischen Richters und Verwaltungsbeamten, diente. Der *Palazzo del Podestà* war damit sowohl ein Zentrum der städtischen Justiz als auch ein Ausdruck kommunaler Autonomie und Macht. Neben Gerichtssälen beherbergte er oft auch Gefängnisse, Amtsräume und Archive. In Florenz etwa war der *Palazzo del Podestà* im 13. Jahrhundert das frühere Rathaus, bevor dieser Platz vom *Palazzo della Signoria* eingenommen wurde. Später wurde er zum sogenannten *Bargello*, der auch als Gefängnis und Ort der Strafvollstreckung diente.

²¹² Andrea Zorzi, *L'amministrazione della giustizia penale nella Repubblica fiorentina. Aspetti e problemi*, Florenz: 1988, S. 9f.

²¹³ Cf. Brucker 1977, S. 211–230.

Schnittstelle zwischen Staat, Wirtschaft und Gesellschaft fungierte. Die Eintragungen florentinischer Notare, die in öffentlichen Archiven aufbewahrt wurden, galten, ebenso wie in Verona (vgl. Kapitel 5.2.) als Beweismittel mit hohem Autoritätsanspruch.²¹⁴ Das *Collegio dei notai* (Notariatskollegium) regulierte Zugang, Ausbildung und Berufsausübung der Notare und gewährleistete so die institutionelle Qualitätssicherung der Rechtspraxis.²¹⁵

Ein markanter Wandel trat mit dem Aufstieg der Medici-Familie im 15. Jahrhundert ein. Zwar behielten viele republikanische Institutionen formal ihre Gültigkeit, doch unter Cosimo de' Medici (*il Vecchio*) und später Lorenzo de' Medici (*il Magnifico*) wurden rechtliche und politische Entscheidungsprozesse zunehmend inoffiziell gelenkt und auf eine oligarchische Machtelite konzentriert²¹⁶:

[...] Firenze è una città bellissima. Una città bellissima, piena di gente triste: i membri, cioè, di quelle famiglie che vi avevano goduto per tanto tempo libertà e potere, e che adesso erano dominate da un solo uomo, il granduca Cosimo de' Medici. Su un punto, però, quella gente corruciata e mortificata era disposta a convenire: che il nuovo dominatore non aveva più voluto «tollerare in quella città le ingiustizie e le tirannie che crudelmente si usavano verso il popolo, verso la plebe, verso i sudditi, verso la povera gente di contado, che si vedeva non in mano di un solo, ma di tanti odiosi tiranni, pieni del sangue de' poveri, d'ingiurie, di vendette».²¹⁷

Das Zitat beschreibt eindrücklich die ambivalente Stimmung im Florenz der frühen Medici-Herrschaft unter Cosimo de' Medici: Einerseits herrscht Nostalgie und Trauer bei den alten städtischen Eliten über den Verlust republikanischer Freiheiten und politischer Mitbestimmung; andererseits wird ein gewisser Konsens darüber erkennbar, dass Cosimo I. autoritäre Maßnahmen ergriff, um exzessive Gewalt, Machtmisbrauch und soziale Ungerechtigkeit durch lokale Eliten zu unterbinden.²¹⁸ Wissenschaftlich betrachtet reflektiert das Zitat die Transformation von Florenz von einer oligarchisch geprägten Republik zu einem fürstlichen Territorialstaat, in dem der Großherzog sich zunehmend als Hüter von Ordnung und Gerechtigkeit stilisierte, gerade gegenüber der ländlichen Bevölkerung und den unteren städtischen Schichten, die zuvor häufig unter feudalen oder klientelistischen Strukturen gelitten hatten. Diese Darstellung fügt sich in das zeitgenössische Narrativ ein, das die Legitimation für den Machtzuwachs der

²¹⁴ Cf. Massimo Vallerani, *Medieval Public Justice*. Washington, DC: 2012, S. 195-209.

²¹⁵ Siehe hierzu: Enrico Faini, „I notai e la costruzione dell'identità fiorentina entro il 1260: prime indagini“, in: Giuliano Pinto (Hrsg.), *Notariorum itinera. Notai toscani del basso Medioevo tra routine, mobilità e specializzazione*, Florenz: 2018 sowie Sergio Tognetti, „Notai e mondo degli affari nella Firenze del Trecento“, in: Giuliano Pinto (Hrsg.), *Notariorum itinera. Notai toscani del basso Medioevo tra routine, mobilità e specializzazione*, Florenz: 2018.

²¹⁶ Cf. Dale Kent, *The Rise of the Medici. Faction in Florence, 1426–1434*, Oxford: 1978, S. 171–188.

²¹⁷ Cozzi 1982, S. 170.

²¹⁸ Cf. Marcello Simonetta, *Rinascimento segreto. Il mondo del Segretario da Petrarca a Machiavelli*, Mailand: 2004, S. 239–251.

Medici aus ihrer Rolle als Schlichter sozialer Konflikte und als Garanten öffentlicher Sicherheit ableitete. Die Medici griffen wiederholt in juristische Verfahren ein, kontrollierten die Besetzung wichtiger Ämter, insbesondere im Justizwesen, und instrumentalisierten Gremien wie die *Otto di Guardia* zur politischen Repression.²¹⁹ Damit veränderten sie das Gleichgewicht zwischen kommunaler Autonomie und zentraler Macht grundlegend, ein Vorgriff auf den späteren Fürstenstaat.

Nach der offiziellen Umwandlung der Republik in ein erbliches Großherzogtum unter Cosimo de' Medici im Jahr 1537 wurde das Rechtssystem stärker zentralisiert und verstaatlicht. Cosimo I. reorganisierte die Justizbehörden, schuf neue Berufungsinstanzen, wie beispielsweise die *ruota* (das oberste Gericht von Florenz) und schränkte die kommunale Selbstverwaltung ein.²²⁰ Die Rechtsquellen wurden nun verstärkt durch herzogliche Dekrete ergänzt, und die kodifizierten Stadtrechte traten zunehmend hinter der zentralen Gesetzgebung zurück. Damit vollzog sich ein Übergang vom Stadtrecht zur frühmodernen Territorialgesetzgebung:

Le trasformazioni cosimiane investirono anche le istituzioni giudiziarie cittadine dove, a parte l'abolizione della Quarantia, la struttura che si era definita coi provvedimenti del 1502 si trasferì senza sostanziali modifiche formali, ma certo mutando la funzione delle magistrature da organi di potere della classe dirigente fiorentina a strumenti dell'autorità ducale, nei quadri giurisdizionali e amministrativi del principato. Così, nel penale, gli Otto di guardia mantenne la loro centralità e si videro attribuire nuove competenze, mentre i Conservatori delle leggi acquisirono nuova importanza soprattutto per l'esclusiva giurisdizione sulle cause delle persone povere e sulle liti tra parenti che le Ordinazioni del 1532 loro riconobbero: la tutela dei deboli e dei poveri assunse infatti, soprattutto con Cosimo I e Francesco I. [...].²²¹

Zorzi beschreibt präzise die institutionellen Anpassungen des florentinischen Justizsystems unter der Herrschaft Cosimos I. de' Medici, im Zuge der Transformation vom Republiks- zum Fürstenstaat. Obwohl die formalen Strukturen der Justiz, etwa die seit 1502 bestehenden Magistraturen, weitgehend erhalten blieben, wandelte sich ihre Funktion tiefgreifend: An die Stelle oligarchischer Selbstverwaltung trat eine dukal gesteuerte Zentralgewalt, welche die Justiz zunehmend als Instrument legitimatorischer Machtausübung nutzte. Die genannten Reformen in Zivil- und Strafgerichtsbarkeit, insbesondere die Aufwertung der *Otto di Guardia* und der *Conservatori delle Leggi* (Wächter der Gesetze), verfolgten das Ziel, die soziale Kontrolle zu stärken, aber auch die paternalistische Herrschaftsideologie der Medici zu verankern, die sich unter

²¹⁹ Cf. John M. Najemy, *A History of Florence, 1200–1575*. Oxford: 2006, S. 375–380 sowie S. 419-425.

²²⁰ Cf. Giuseppe Pansini, *La Ruota fiorentina nelle strutture giudiziarie del Granducato di Toscana sotto i Medici*, Florenz: 1982, S. 533-579, Elena Fasano Guarini, „I giuristi e lo stato nella Toscana medicea cinque-seicentesca“, in: Atti del Convegno internazionale di studi (9-14 giugno 1980), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*. vol.I, Florenz: 1983, S. 229-247 sowie Angela Santangelo Cordani, *La giurisprudenza della Rota romana nel secolo XIV*, Mailand: 2001.

²²¹ Zorzi 1988, S. 112-114.

anderem in der rechtlichen Fürsorge für Arme und Schutzbedürftige manifestierte. Gleichzeitig war die Bewahrung bestimmter republikanischer Elemente, wie etwa die Begründungspflicht bei Urteilen, eine politische Konzession an die alte Führungsschicht, insbesondere die städtische Oberschicht, die als wichtigste Nutzerin der Ziviljustiz galt.

Einen entscheidenden Umbruch markierte das 18. Jahrhundert, insbesondere unter der Regierung Pietro Leopoldos von Habsburg-Lothringen (1765–1790), Nachfolger der Medici im Großherzogtum Toskana. Seine Reformen führten zur umfassenden Umstrukturierung der Rechtspflege:

Pur in presenza di queste tendenze verso una trasformazione, nemmeno durante l'età del granducato si produssero nel settore giudiziario quelle novità istituzionali che avrebbero potuto dar luogo a un'organica e globale riorganizzazione degli ordinamenti; si affermarono piuttosto un sistema e un modo di amministrare la giustizia che, legati a quell'esercizio personale del potere caratteristico della figura tutta particolare del fondatore dello Stato assoluto toscano, sarebbero venuti meno con i successivi principi dinasti, riportando a galla, sotto il peso delle continuità strutturali, le carenze, le contraddizioni e i ritardi degli ordinamenti, e determinando un'involuzione che solo con le riforme leopoldine e la codificazione ottocentesca avrebbe trovato una, pur sempre provvisoria, ma più netta e decisa risoluzione.²²²

Das bekannteste Ergebnis dieser Bewegung war der *Codice leopoldino* (Leopoldinischer Kodex) von 1786, das erste moderne Strafgesetzbuch Europas, das nicht nur die Todesstrafe und die Folter abschaffte, sondern eine grundlegend neue Strafrechtsphilosophie etablierte, die sich an Cesare Beccarias Vorstellungen orientierte.²²³ Parallel dazu wurde die Justizorganisation zentralisiert. Die Vielzahl lokaler Gerichte wurde in ein hierarchisches System überführt, das durch das *Consiglio superiore della magistratura* (CSM)²²⁴ als oberste Berufungsinstanz abgeschlossen wurde. Die Richter wurden nicht mehr aus politischen Kreisen rekrutiert, sondern durch juristische Ausbildung (z. B. an der Universität Pisa) und staatliche Auswahl

²²² Zorzi 1988, S. 116.

²²³ Cf. Dario Zuliani, *La riforma penale di Pietro Leopoldo. Presentazione storica e indice delle edizioni della Legge Toscana del 30 novembre 1786 (Tomo I e II)*, Mailand: 1955.

²²⁴ Siehe hierzu: Giuseppe Verde, „L'emergere dell'autonomia normativa del CSM (Notazioni a margine del dibattito sulla riforma dell'ordinamento giudiziario”, in: Quaderni Costituzionali: *Rivista Italiana di Diritto Costituzionale*, Bologna 2021, S. 796-804: Das *Consiglio Superiore della Magistratura* (CSM) ist das oberste Selbstverwaltungsorgan der italienischen Justiz und dient gemäß Art. 104 der italienischen Verfassung dem Schutz der richterlichen Unabhängigkeit. Es wurde 1958 eingerichtet und hat die Aufgabe, die richterliche Laufbahn, einschließlich Ernennung, Beförderung, Versetzung und Disziplinarmaßnahmen, zu verwalten, ohne dabei in die richterliche Entscheidungsfreiheit einzugreifen. Das Gremium setzt sich aus gewählten Richtern und vom Parlament bestimmten Laienmitgliedern zusammen. Vorsitzender ist formell der Präsident der Republik, während die operative Leitung vom Vizepräsidenten übernommen wird. Das CSM fungiert somit als zentrale Institution zur Sicherung der Autonomie der Justiz und ist ein wesentliches Element der Gewaltenteilung im italienischen Staatsgefüge.

qualifiziert.²²⁵ Im Sinne einer umfassenden Säkularisierung wurde der Einfluss kirchlicher Gerichtsbarkeit zurückgedrängt: Ehrerecht, Erbrecht und Zivilverfahren wurden nun in weltlichen Gerichten behandelt, wodurch sich ein einheitlicher, staatlich kontrollierter Rechtsraum herausbildete.²²⁶

Das Notariat blieb auch im 18. Jahrhundert eine tragende Institution, wurde jedoch stärker in die staatliche Verwaltung eingebunden. Die staatliche Kontrolle über Notariatsregister, Prüfungsverfahren und Archivierung erhöhte sich, was der Justizverwaltung größere Effizienz und Übersichtlichkeit verlieh.²²⁷

Florenz war somit über mehrere Jahrhunderte hinweg ein paradigmatischer Ort rechtlicher Innovation. Von der republikanischen Selbstgesetzgebung über die dogmatische Durchdringung der Rechtspraxis im Spätmittelalter, die politische Instrumentalisierung unter den Medici, bis hin zur aufgeklärten Kodifikation und Säkularisierung im 18. Jahrhundert entwickelte sich ein Rechtsraum, der auf besondere Weise die europäische Rechtsgeschichte prägte.

6. Familienrecht und Erbrecht im 18. Jahrhundert in Italien

Das 18. Jahrhundert war für das italienische Zivilrecht eine Phase des Übergangs und der Durchmischung verschiedener Rechtsquellen. In weiten Teilen der italienischen Halbinsel galt kein einheitliches Zivilgesetzbuch, sondern ein Nebeneinander von römischem Recht (insbesondere in seiner kodifizierten Form als *Corpus Iuris Civilis*²²⁸), kanonischem Recht, lokalem Gewohnheitsrecht und vereinzelt bereits reformerisch geprägten Landesgesetzen. Die Rechtslandschaft war stark fragmentiert, was dem Umstand geschuldet war, dass Italien zu dieser Zeit noch kein Nationalstaat war, sondern, wie in Kapitel 5. bereits erläutert, aus einer Vielzahl autonomer Staaten und Territorien bestand, darunter das Königreich Neapel, das Herzogtum Mailand, die Republik Venedig und der Kirchenstaat. Diese Rechtszersplitterung prägte auch das Familienrecht, das stark von konfessionellen Vorstellungen, insbesondere dem katholischen Ehrerecht, beeinflusst war.

²²⁵ Cf. Federico Chabod, *L'Italia contemporanea*, Turin: 2024, S. 47-61.

²²⁶ Cf. Ulrich L. Lehner, *The Catholic Enlightenment. The Forgotten History of a Global Movement*, Oxford: 2016, S. 126-150.

²²⁷ Lorenzo Tanzini, „Continuità delle istituzioni e modelli comunali nelle città toscane di Antico Regime”, in: Gian Maria Varanini, *Rituali civici e continuità istituzionali nelle città italiane in età moderna*, Rom: 2023, S. 242.

²²⁸ Siehe hierzu: Wolfgang Kunkel / Martin Schermaier, *Römische Rechtsgeschichte*, 14. Auflage, Köln: 2005: Das *Corpus Iuris Civilis*, im 6. Jahrhundert unter Kaiser Justinian I. zusammengestellt, bildete über das Mittelalter hinaus die Grundlage des gelehrt römischen Rechts in Europa und prägte insbesondere das Zivilrecht der italienischen Staaten bis weit in die Neuzeit hinein.

Der Einfluss des römischen Rechts blieb im 18. Jahrhundert stark, insbesondere in seiner gemeinrechtlichen Ausprägung, wie sie an den Universitäten gelehrt wurde. Das *ius commune* (allgemeine Recht) diente dabei als Interpretationsrahmen für viele familienrechtliche Fragen, von der Eheschließung über die ehelichen Pflichten bis hin zur Erbfolge. Dabei war das Familienrecht nicht isoliert zu betrachten, sondern in die gesamtgesellschaftliche Ordnung eingebettet: Familie galt als Keimzelle der Gesellschaft und zugleich als rechtlich und sozial regulierter Verband, dessen Bestand und Ordnung vor allem im Interesse der Stabilität des Gemeinwesens lag.²²⁹

Die Ehe war im 18. Jahrhundert in Italien nicht allein ein ziviler, sondern primär ein sakraler Akt. Sie galt im katholischen Verständnis als unauflösliches Sakrament. Das kanonische Recht, insbesondere das *Decretum Gratiani* (die erste große systematische Sammlung des Kirchenrechts) und die *Dekretalen Gregors IX.* (amtliche päpstliche Gesetzessammlung), bildeten die Grundlage für die Regelung von Ehefragen.²³⁰ Die katholische Kirche hatte das alleinige Recht, Ehen zu schließen, zu annullieren oder über ihre Gültigkeit zu entscheiden:

Dopo il Concilio di Trento ha inizio una «caccia ai concubini», ossia agli sposi secondo i riti civili consuetudinari, che ha lo scopo d'imporre il matrimonio in chiesa; denunciata nel Viceregno da Pietro Giannone ancora a fine Seicento, è condotta nell'arcidiocesi di Pisa [...].²³¹

Brambilla verweist auf die nach dem Konzil von Trient (1545–1563) einsetzende repressive Durchsetzung der kirchlichen Eheordnung, insbesondere gegen zivilrechtlich oder gewohnheitsrechtlich geschlossene Ehen, sogenannte *coniugia clandestina*.²³² Diese sogenannte *caccia ai concubini* zielte darauf ab, ausschließlich die sakramental-kirchliche Eheschließung anzuerkennen und alternative Formen zu delegitimieren. Der Jurist Pietro Giannone kritisierte diese Praxis noch Ende des 17. Jahrhunderts im spanischen Vizekönigreich Neapel als Ausdruck kirchlicher Übergriffigkeit in weltliche

²²⁹ Cf. Thomas Duve, „Von der Europäischen Rechtsgeschichte zu einer Rechtsgeschichte Europas in globalhistorischer Perspektive“, in: *Rechtsgeschichte - Legal History*, Band 20, 2012, S. 18–71.

²³⁰ Siehe hierzu: Anders Winroth, *The Making of Gratian's Decretum*, Cambridge: 2000, S. 1-10 sowie Stephan Kuttner: *Repertorium der Kanonistik (1140-1234): Prodromus Corporis Glossarum I*, (Reihe: Studi e Testi, Band 71), Vatikanstadt, 1937, S. 21-25: Das *Decretum Gratiani*, um 1140 vom Juristen Gratian in Bologna kompiliert, stellte den ersten umfassenden systematischen Versuch dar, die widersprüchlichen Normen des kirchlichen Rechts zu ordnen und wurde zur Grundlage des *Corpus Iuris Canonici*. Es prägte die kirchliche Rechtsprechung insbesondere in Ehefragen maßgeblich. Die *Dekretalen Gregors IX.* (1234), im Auftrag von Papst Gregor IX. durch den Juristen Raimund von Peñafort zusammengestellt, bildeten eine autoritative Sammlung päpstlicher Entscheidungen und ergänzten das *Decretum* zu einem normativen Referenzrahmen für das kanonische Recht bis in die Neuzeit.

²³¹ Elena Brambilla, „I reati morali tra corti di giustizia e casi di coscienza“, in: Silvana Seidel Menchi, *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, Bologna: 2006, S. 542.

²³² Cf. Daniela Lombardi, *Matrimonio di antico regime*, Bologna: 2001, S. 112.

Belange.²³³ Auch in der Erzdiözese Pisa lassen sich entsprechende Maßnahmen nachweisen. Vor diesem Hintergrund ist es aufschlussreich, die generelle Ausformung des Ehesakraments im Italien des 18. Jahrhunderts zu skizzieren: Die Eheschließung war nach wie vor grundlegend durch die tridentinischen Reformen des 16. Jahrhunderts geprägt. Vor Trient konnte eine Ehe allein durch den gemeinsamen Willen der Beteiligten und die Zeugenschaft zweier Vertrauenspersonen zustande kommen; kirchliche Formvorschriften waren weder einheitlich noch verpflichtend.²³⁴ Mit dem Dekret *Tametsi* (1563) verpflichtete das Konzil von Trient jedoch alle Katholiken zur Feier der Ehe in Anwesenheit des zuständigen Priesters und zweier Zeugen vor dem Pfarrrichter, zudem mussten Publikationen der Aufgebote erfolgen, um heimliche Eheschließungen zu verhindern.²³⁵ Im Verlauf des 18. Jahrhunderts behielt die Kirche diese Formpflicht bei, wenngleich aufklärerisch gesinnte Landesherren – allen voran Pietro Leopoldo im Großherzogtum Toskana, wie bereits in Kapitel 5.3. erläutert – staatliche Eheregister einführten. So verfügte Leopold II. 1786 die Einrichtung eines zivilen Eheregisters, das neben der kirchlichen Zeremonie eine staatliche Anerkennung erforderte, ohne jedoch die kirchliche Sakramentalform aufzuheben.²³⁶ Diese Doppelstruktur markierte den Übergang zu einem gemischten System, in dem die eheliche Gültigkeit sowohl von kirchlicher als auch von zivilrechtlicher Handhabung abhing.

Die zivilrechtliche Dimension der Ehe beschränkte sich meist auf die Vermögensregelungen, insbesondere auf die *dos* (Mitgift), die von der Brautfamilie an den Ehemann übertragen wurde, sowie auf etwaige Eheverträge, die häufig notariell beurkundet wurden. Die Höhe der Mitgift hatte nicht nur rechtliche, sondern auch starke soziale Implikationen, denn sie spiegelte die Stellung der Familie in der gesellschaftlichen Hierarchie wider.²³⁷

Die Vormundschaft, insbesondere über Frauen und Kinder, war ein zentrales Element des Familienrechts. Frauen standen in der Regel ein Leben lang unter männlicher Vormundschaft: zunächst unter der des Vaters, dann des Ehemanns. Witwen konnten unter bestimmten Umständen als rechtsfähig gelten, unterlagen aber weiterhin

²³³ Cf. Paolo Prodi, *Il sacramento del potere. Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, Bologna: 1992, S. 233–239.

²³⁴ Cf. Karl Josef von Hefele, *Conciliengeschichten*, Band 2, Kapitel X, Freiburg im Breisgau: 1875, S. 309ff.

²³⁵ Cf. Konzil von Trient, 24. Sitzung (11. November 1563), Dekret *Tametsi*, in: Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern, https://ghdi.ghi-dc.org/pdf/deu/Doc.63-GER_Trient.pdf, Abruf vom 19.05.2025, S. 19f.

²³⁶ Cf. Archivio di Stato di Firenze (ASF), *Segreteria di gabinetto*, Appendice, 62, ins. 40: *Legge criminale del 30 novembre 1786*.

²³⁷ Cf. Paolo Grossi, *Das Recht in der europäischen Geschichte*, München: 2010, S. 177-181.

gesellschaftlichen Restriktionen. Auch das Erbrecht war stark patriarchalisch geprägt. In vielen Regionen Italiens, etwa in der Lombardei und in Teilen des Kirchenstaats, waren Frauen gegenüber männlichen Erben benachteiligt, insbesondere in Fragen der Primogenitur.²³⁸

Ein bemerkenswerter Reformimpuls ging im späten 18. Jahrhundert von den absolutistischen Monarchien aus, insbesondere vom Großherzogtum Toskana unter Leopold II. Mit dem *Codice Leopoldino* von 1786 setzte erstmals ein italienischer Staat auf eine kodifizierte Reform des Zivil- und Strafrechts, wobei das Familienrecht allerdings nur marginal tangiert wurde. Ziel dieser Reformpolitik war es, das bestehende Gemeinwesen im Sinne rationaler, utilitaristischer und humanitärer Prinzipien zu modernisieren. Dazu zählten unter anderem die Abschaffung der Todesstrafe, die Kodifikation eines modernen Strafrechts sowie Maßnahmen zur wirtschaftlichen und sozialen Liberalisierung.²³⁹ In diesem Kontext kam es auch vermehrt zu Diskussionen über die rechtliche und gesellschaftliche Stellung der Frau, insbesondere hinsichtlich der traditionellen Geschlechtsvormundschaft, die Frauen in vielen Teilen Europas bis weit ins 19. Jahrhundert hinein unter die rechtliche Autorität männlicher Verwandter stellte.²⁴⁰ Gerade in fortschrittlicheren Regionen wie der Toskana lassen sich vereinzelt Bestrebungen nachweisen, dieses vormundschaftliche System zu hinterfragen bzw. zu lockern. Diese Überlegungen standen im Einklang mit den aufklärerischen Forderungen nach Gleichheit vor dem Gesetz und individueller Freiheit – Prinzipien, die mit der institutionellen Entrechtung von Frauen unvereinbar erschienen. Auch wenn konkrete gesetzliche Änderungen des Vormundschaftsrechts für Frauen in der Toskana während dieser Zeit nur begrenzt dokumentiert sind, verdeutlichen die zeitgenössischen juristischen Debatten und Reformvorschläge eine wachsende Sensibilität für Fragen weiblicher Rechtsfähigkeit und Eigenverantwortung. Dies stellte ein frühes Anzeichen für die einsetzende Säkularisierung des Rechts dar. Auch im Königreich Neapel unter Karl III. von Bourbon wurden Reformen angestoßen, die eine stärkere Trennung von kirchlicher und staatlicher Jurisdiktion vorsahen.²⁴¹

²³⁸ Cf. Giovanni Miccoli, „La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all’età contemporanea“, in: Giorgio Chittolini, *Storia d’Italia. Annali. La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all’Età contemporanea* (Vol. 9), Bologna 1997, S. 134–138.

²³⁹ Cf. Hans von Voltelini, *Die naturrechtlichen Lehren und die Reformen des 18. Jahrhunderts*, in: Historische Zeitschrift, Band 105, Heft 1, 1910, S. 65–104.

²⁴⁰ Weiterführende Informationen zur rechtlichen Konstruktion und historischen Entwicklung der Geschlechtsvormundschaft finden sich im Sammelband: Ute Gerhard (Hrsg.), *Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, München 1997. Der Band bietet eine fundierte Darstellung geschlechterbezogener Rechtsverhältnisse und ihrer Veränderung im Laufe der Jahrhunderte.

²⁴¹ Cf. Rosario Villari, *Il Sud nella storia d’Italia*, Bari 1973, S. 89–93.

Trotz dieser Ansätze blieb das Familienrecht in Italien im 18. Jahrhundert fest in der Hand kirchlicher Autoritäten. Säkularisierungsbestrebungen stießen häufig auf Widerstand seitens des Vatikans, der seine moralische und rechtliche Autorität über das Ehe- und Familienleben verteidigte. Erst mit der napoleonischen Besetzung Italiens und der Einführung des *Code civil* (Zivilgesetzbuches) ab 1804 in einigen Regionen kam es zu einer tiefgreifenden Umgestaltung des Familienrechts hin zu einem säkularen, einheitlich geregelten Privatrecht.²⁴²

Insgesamt war das Familienrecht im Italien des 18. Jahrhunderts Ausdruck eines traditionellen, ständisch-patriarchalen Gesellschaftsbildes, das stark vom katholischen Eheverständnis geprägt war. Erst die politischen und ideologischen Umbrüche gegen Ende des Jahrhunderts leiteten eine, zunächst zaghafte, Emanzipation des Familienrechts aus der kirchlichen Vormachtstellung ein.

Vor dem Hintergrund dieser grundlegenden patriarchalen und kirchlich geprägten Prägung des Familienrechts wird deutlich, dass auch das Erbrecht keine Ausnahme bildete: Die erbrechtliche Stellung von Frauen im Italien des 18. Jahrhunderts variierte erheblich je nach regionaler Rechtsordnung und den vorherrschenden sozialen Normen. In patrizischen Stadtrepubliken, wie beispielsweise in Venedig, regelten die *statuti* der einzelnen *Sestieri* (Stadtbezirke) und das venezianische Privilegien-Recht die Erbfolge so, dass Töchter zwar grundsätzlich anspruchsberechtigt waren, ihr Anteil jedoch zugunsten männlicher Verwandter oder testamentarischer Dispositionen eingeschränkt wurde.²⁴³ Im Königreich Sardinien-Piemont garantierte der 1796 eingeführte *Codice Civile Piemontese* (Zivilgesetzbuch des Königreichs Sardinien-Piemont) Töchtern zwar einen Pflichtteil, sah aber zugleich die Verwaltung ihres Erbes bis zur Heirat unter Vormundschaft vor.²⁴⁴

Ganz anders gestaltete sich die Situation im Großherzogtum Toskana, wo aufklärerische Impulse unter Pietro Leopoldo bereits Ende des Jahrhunderts Diskussionen über eine komplett eigenständige Verfügungsbefugnis lediger Töchter auslösten; praktische Änderungen setzten jedoch erst mit den napoleonischen Kodifikationen ein.²⁴⁵ In den Staaten der Kirchenprovinzen hingegen blieben mittelalterliche Gewohnheitsrechte lange wirksam, sodass unverheiratete Frauen häufig

²⁴² Cf. Guido Alpa, *Diritto Privato Europeo*, Mailand: 2016, S. 223-230.

²⁴³ Cf. Giulio Vismara, *Famiglia e successioni nella storia del diritto*, Rom: 1975, S. 75f.

²⁴⁴ Cf. Regno di Sardegna, *Codice civile per gli stati di S. M. il Re di Sardegna*, Turin: 1837, Art. 178-183, S. 51f.

²⁴⁵ Cf. ASFi, *Segreteria di gabinetto*, Appendice, 62, ins. 40: *Legge criminale del 30 novembre 1786*.

nur über eine lebenslängliche Nutznießung am elterlichen Haus verfügten, ehe sie ihren Pflichtteil bar ausbezahlt erhielten.²⁴⁶

Insgesamt zeigt sich, dass das Erbrecht für Frauen im 18. Jahrhundert nicht als einheitliches, kirchlich oder zentralstaatlich normiertes System existierte, sondern durch ein Nebeneinander lokaler Statuten, landesherrlicher Dekrete und kirchlicher Vorschriften bestimmt wurde – immer eingebettet in das patriarchal-patrizische Sozialgefüge der jeweiligen Region.

6.1. Die Ehe als gesellschaftliche Institution

Im Italien des 18. Jahrhunderts war die Ehe das Ergebnis langdauernder, vielfach überlagerter Entwicklungsstränge, deren Wurzeln bis in die Reformbestrebungen des Konzils von Trient hineinreichten. Vor der Tridentinischen Klärung (1545–1563) galt die Ehe vor allem als privatrechtlicher Vertrag:

Il matrimonio non era soltanto un sacramento: era anche un contratto. Un contratto che, a differenza dal sacramento, e salvo eccezioni che si facevano tanto più rare quanto meno erano rilevanti gli aspetti patrimoniali e sociali toccata dai matrimoni, non concerneva i soli nubendi, e perfino non dipendeva soltanto da essi. Parte in causa erano soprattutto le famiglie.²⁴⁷

Cozzi bringt eine zentrale Einsicht zum vormodernen Eheverständnis zum Ausdruck: die doppelte Natur der Ehe als sakraler Akt und zugleich zivilrechtlicher Vertrag. Während das Sakrament der Ehe in der christlichen Lehre eine geistlich-transzendenten Dimension impliziert, unauflöslich und auf das Heil der Seelen ausgerichtet, betont der Text zu Recht, dass der Ehevertrag eine von ganz anderen, vornehmlich sozialen und ökonomischen, Parametern geprägte Realität darstellte.

Besonders aufschlussreich ist der Hinweis, dass die Vertragsnatur der Ehe nicht nur die Brautleute, sondern maßgeblich deren Familien betraf. Dieser Befund verweist auf eine strukturelle Besonderheit vormoderner Gesellschaften, in denen Individuen, insbesondere Frauen, in rechtlichen und sozialen Angelegenheiten nur begrenzt autonom agieren konnten. Die Ehe fungierte in diesem Zusammenhang nicht primär als Ausdruck individueller Zuneigung oder freier Wahl, sondern als ein Instrument familiärer Strategie, das etwa zur Sicherung von Vermögen, Status oder politischen Allianzen diente.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Feststellung, dass individuelle Abweichungen vom kollektiven Aushandlungsprozess nur unter spezifischen

²⁴⁶ Cf. Archivio Segreto Vaticano, *Stato Ecclesiastico*: Busta F / Erbfolgerechte, Akten 1700–1799.

²⁴⁷ Gaetano Cozzi, *Il dibattito sui matrimoni clandestini. Vicende giuridiche, sociali, religiose dell'istituzione matrimoniale tra Medio Evo ed Età moderna*, Venedig: 1986, S. 13.

Bedingungen zugelassen wurden, was auf eine enge Kopplung rechtlicher Flexibilität an die soziale und ökonomische Bedeutung des jeweiligen Falls hinweist.²⁴⁸ wurden. Hier wird deutlich, dass das Maß der familialen Einflussnahme proportional zur sozialen Bedeutung der Ehebeziehung zunahm: Je höher der sozioökonomische Status der beteiligten Familien, desto stärker wurde der Ehevertrag zum Gegenstand strategischer Planung und Kontrolle.

Der letzte Satz („Parte in causa erano soprattutto le famiglie“) bringt diesen Zusammenhang prägnant auf den Punkt: Die Ehe war ein sozialer Akt *par excellence*, in dem die Interessen und die Autorität der Familien, und nicht der einzelnen Personen, dominierten. Die Parteizustimmung (*consentio*) genügte, um eine wirksame Verbindung zu begründen, und heimliche Verlobungen oder Trauungen konnten trotz Widerstands lediglich nachträglich sanktioniert werden.

Il Concilio di Trento (1563), con la sua disciplina del matrimonio, mostra la grande preoccupazione della Chiesa di fronte al problema della famiglia; d'altra parte l'insistenza, con la quale ancora una volta si riafferma, nonostante le contrarie sollecitazioni da parte francese, che fondamento del matrimonio è il consenso degli sposi, si spiega con la difformità prassi della società contemporanea, fondata su una tradizione secolare che esigeva per la validità del matrimonio il consenso dei parenti, quando non anche quello dell'autorità politica se i nubendi erano feudatari. La convinzione che l'unità della famiglia non potesse conservarsi se non fondandola sulla dispotica autorità del padre e su una base patrimoniale era ancora troppo salda e sorretta da troppi interessi, perché si potesse operare repentinamente una drastica riforma.²⁴⁹

Das vorliegende Zitat betont, dass das Konzil von Trient, insbesondere mit seinem Dekret *Tametsi* von 1563, die institutionelle Sorge der katholischen Kirche um die Stabilität und Sakralität der Ehe zum Ausdruck brachte.²⁵⁰ Indem Trient erstmals die formale Gestalt der Eheschließung an das Erfordernis der öffentlichen Priester- und Zeugenschaft knüpfte, reagierte die Kirchenversammlung auf eine weitverbreitete Praxis heimlicher oder familiär vermittelte Bündnisse, die oft ohne den freien Willen der Brautleute geschlossen wurden. Die erneute Betonung des Ehekonsenses der Eheleute als alleinige Grundlage der Ehe, entgegen dem Druck französischer Abgeordneter, die auf eine stärkere Mitwirkung von Familie und Staat drängten, macht deutlich, wie stark die tridentinische Reform gegen jahrhundertealte Gewohnheitsrechte ankämpfte. In vielen europäischen Regionen hatte man bisher nicht an die freie Zustimmung der Eheleute geglaubt, sondern den väterlichen oder sogar feudalen Vorbehalt als legitim erachtet.

²⁴⁸ Cf. Cozzi 1986, S. 13.

²⁴⁹ Vismara 1975, S. 51.

²⁵⁰ Cf. Valeria Chilese, „I processi matrimoniali veronesi (secolo XVI)“, in: Silvana Seidel Menchi, *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, Bologna: 2006, S. 124.

Gleichzeitig verweist das Zitat auf das Dilemma des Konzils: Einerseits sollte die Ehe als Sakrament und öffentlicher Akt theologischen Rang gewinnen, andererseits standen ihr mächtige soziale und ökonomische Interessen entgegen. Die patriarchale Familienordnung, die auf der despotischen Autorität des Vaters und dem Erhalt des Familienvermögens beruhte, war so tief in Adel und Bürgertum verwurzelt, dass eine schnelle Abkehr von dieser Praxis nicht möglich erschien.

Somit verdeutlicht der Textabschnitt, dass das Konzil von Trient zwar die normative Weichenstellung vornahm – die Ehe als freiwilligen, sakralen Bund zu verstehen, die reale Umsetzung dieser Normen aber in den verschiedensten Regionen Europas erst allmählich und unter fortwährender Auseinandersetzung mit lokalen Traditionen erfolgte. Das Konzil setzte damit einen Meilenstein in der Entwicklung des modernen Ehebegriffs, ohne jedoch die jahrhundertlang gewachsenen patronalen Strukturen gänzlich überwinden zu können.²⁵¹

Gleichzeitig zeigt sich im 18. Jahrhundert eine bewusste Übertragung des absolutistischen Monarchie-Modells auf die Familie: Der Vater übte, analog zum Herrscher im Staat, eine „despotische Autorität“ über Ehefrau und Kinder aus, die im Kontext des aufgeklärten Absolutismus zugleich durch eine Rhetorik des „guten Vaters“ kaschiert wurde.²⁵² Indem Familienoberhäupter sich rhetorisch als wohlwollende Patriarchen präsentierten, legitimierten sie ihre uneingeschränkten Entscheidungsbefugnisse in Fragen von Heirat, Ausbildung und Vermögensverwaltung als fürsorgliche Maßnahme.²⁵³ Diese vereinte Form von Despotismus und Paternalismus trug wesentlich zur Aufrechterhaltung sozialer Hierarchien und ökonomischer Interessen bei und blieb, trotz punktueller staatlicher und kirchlicher Reformversuche, bis weit ins 19. Jahrhundert prägend:

Il potere del padre, ancor più rafforzato sul modello del potere del monarca, si manifesta come autorità disposta sulla moglie e sui figli, anche quando, nel Settecento, si ammanterà

²⁵¹ Cf. Hubert Jedin, *Die Geschichte des Konzils von Trient. Band II*, Freiburg: 1957, S. 447-452.

²⁵² Siehe hierzu: Amanda L. Capern, *The Routledge History of Women in Early Modern Europe*, London: 2021: Capern liefert eine umfassende Bestandsaufnahme der Lebenswelten und Handlungsspielräume von Frauen zwischen 1500 und 1800. Der Band vereint Beiträge zu politischer Partizipation, wirtschaftlicher Tätigkeit, religiöser Praxis und kultureller Repräsentation und verknüpft sie durch intersektionale Analysen von Klasse, Konfession und regionalen Besonderheiten. Capern betont dabei die Wechselwirkungen zwischen lokalen Traditionen und überregionalen Reformbewegungen und stellt frauengeschichtliche Entwicklungen in den Kontext frühneuzeitlicher Modernisierungsprozesse. Ebenso relevant: Merry E. Wiesner-Hanks, *Women and Gender in Early Modern Europe (New Approaches to European History)*, Cambridge: 2000: Wiesner-Hanks beschreibt eine interdisziplinäre Bestandsaufnahme weiblicher Lebenswelten zwischen 1500 und 1700. Sie verknüpft ökonomische, soziale, politische und religiöse Perspektiven, führt Gender als zentrales Analyse- und Erklärungskriterium ein und zeigt anhand zahlreicher Fallstudien, wie Geschlechterordnungen in Familie, Arbeitswelt und geistlicher Praxis ausgehandelt und durchgesetzt wurden.

²⁵³ Cf. Patti 2011, S. 6.

di un accentuato paternalismo uniformandosi alla concezione e all'esempio del sovrano illuminato.²⁵⁴

Das Tridentinische Dekret fungierte in den folgenden Jahrhunderten als normative Richtschnur für das gesamte katholische Europa, stieß jedoch in der praktischen Umsetzung vielfach an die Grenzen regionaler Rechts- und Sozialordnungen: In Verona, das bis 1797 Teil der Republik Venedig war, erlangten die *pubblicazioni*, das heißt die öffentliche Bekanntmachung einer Eheschließung, in Verbindung mit der Anwesenheit eines Pfarrers sowie zweier Zeugen die rechtsverbindliche Gültigkeit der tridentinischen Eheschließungsform. Die Verpflichtung zur Vornahme der *pubblicazioni* war durch kanonisches Recht eindeutig normiert und band den Klerus an deren öffentliche Verkündigung im Rahmen einer gottesdienstlichen Handlung. So heißt es etwa, diese sei „una sola volta, nel corso della messa domenicale“²⁵⁵ zu vollziehen, womit die einmalige Bekanntgabe im Rahmen der Sonntagsmesse als Regelfall festgelegt wurde. Alternative liturgische Kontexte, etwa Vespern oder andere gottesdienstliche Feiern mit Volksbeteiligung, wurden nur unter bestimmten Voraussetzungen zugelassen (vgl. can. 1024).²⁵⁶ Diese Regelung verdeutlicht nicht nur den normativen Anspruch der Kirche auf Kontrolle über das Zustandekommen von Ehen, sondern betont zugleich den öffentlichen Charakter der Eheschließung, der durch die liturgische Einbettung in den Sonntagsgottesdienst zusätzlich gestärkt wurde. Heimlich geschlossene Ehen, die diesen normativen Anforderungen nicht entsprachen, wurden bereits im 17. und 18. Jahrhundert nicht mehr als rechtsgültig anerkannt. Durch notariell beurkundete Eheverträge wurde zudem schriftlich festgelegt, welche Vermögenswerte die Brautfamilie in die Ehe einbrachte, und wie die *dote*²⁵⁷ im Witwenfall zurückzufließen hatte; eine Praxis, die den Trienter Kanon mit dem *ius commune* und den Statuten der *podestà* verband.²⁵⁸

In Venedig, dem urbanen Kern der *Serenissima*, bildete das Prinzip der Tridentinischen Form zugleich Ausgangspunkt für eine besonders strenge Kontrolle: Ab Mitte des 18. Jahrhunderts waren alle Ehen zwingend in den städtischen Matrikelbüchern zu verzeichnen, von denen aus der Senat jährlich die Übereinstimmung mit den von Trient geforderten Formalien prüfte:

²⁵⁴ Vismara 1975, S. 52.

²⁵⁵ Chilese 2006, S. 129f.

²⁵⁶ Cf. Arturo Carlo Jemolo, *Il matrimonio nel diritto canonico. Dal Concilio di Trento al Codice del 1917*, Bologna 1993, S. 359.

²⁵⁷ Cf. Kapitel 6.3 für eine ausführliche Analyse der Mitgiftproblematik.

²⁵⁸ Cf. James E. Shaw, „Women, credit, and dowry in early modern Italy“, in: Elise M. Dermineur (Hrsg.), *Women and Credit in Pre-Industrial Europe*, Turnhout: 2018, S. 176.

[A] Venezia una disposizione sinodale impone la registrazione degli sponsali al parroco, la documentazione processuale attesta la crescente presenza del sacerdote alle nozze, nonché l'assunzione di un ruolo più attivo da parte del giudice ecclesiastico nella conduzione del processo matrimoniale.²⁵⁹

Auf diese Weise verband sich die kirchliche Vorschrift mit staatsbürgerlicher Überwachung, ohne jedoch den seit dem 15. Jahrhundert bestehenden *Monte delle Doti*²⁶⁰ in Frage zu stellen, der jungen Bürgerinnen und Bürgern zinsgünstige Darlehen zur Mitgift gewährte und damit ökonomische Barrieren der Eheschließung verringerte. Verletzungen der kanonischen Form, etwa durch heimliche Trauungen im Ausland oder unter Umgehung der Pfarrjurisdiktion, wurden bereits durch die Trierter Norm als nicht existent erklärt und konnten im Rahmen inquisitorischer Verfahren in Venedig sanktioniert werden.²⁶¹

Florenz implementierte schließlich unter Großherzog Pietro Leopold von Habsburg-Lothringen (1765–1790) die tridentinische Zwangsform durch den *Codice Leopoldino* (1786) in einen rein zivilen Kontext: Nur korrekt registrierte Ehen genossen Rechtswirkung, und jede Abweichung von der vorgeschriebenen Bekanntmachungsfrist und der Anwesenheit des Kreispriesters und zweier Zeugen führte zur Nichtigkeit: „[I] matrimoni bisognava celebrarli in chiesa, „publice et palam“, alla presenza del parroco e di tre o più testimoni e con l’approvazione dei genitori se si trattava di minorenni.“²⁶² Hier verschmolzen kirchliches Ehrerecht und aufgeklärter Absolutismus zu einem einheitlichen System: Die Reform zielte ebenso auf die Abschaffung heimlicher Ehen wie auf die Erhöhung der Rechtssicherheit, indem Korruptionsanfälligkeit bei kirchlichen Urkunden zurückgedrängt wurden.²⁶³

²⁵⁹ Cecilia Cristellon, „I processi matrimoniali veneziani (1420-1545)“, in: Silvana Seidel Menchi, *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, Bologna: 2006, S. 106f.

²⁶⁰ Cf. Lombardi 2001, S. 188. Siehe hierzu auch: Julius Kirshner, *Pursuing Honor while avoiding sin: The Monte delle doti of Florence*, Mailand: 1978: Kirshner analysiert die Entwicklung und Funktionsweise des 1425 in Florenz gegründeten *Monte delle Doti* als eine Form staatlich regulierter Heiratsvorsorge, die sowohl ökonomischen als auch moralisch-religiösen Zielsetzungen diente. Der Fonds ermöglichte es Familien, frühzeitig in eine kommunal verwaltete Anlage zu investieren, um ihren Töchtern eine gesicherte Mitgift zu garantieren. Die Studie zeigt, wie die Institution sowohl individuelle Strategien der Stand Sicherung als auch staatliche Bemühungen um soziale Stabilität und die Förderung moralisch legitimer Ehen miteinander verband. Das System verfolgte mehrere Ziele: Es sollte die rechtzeitige und sozial konforme Verheiratung von Mädchen fördern, die wirtschaftliche Belastung von Familien mildern und zugleich Armut sowie weibliche Ledigkeit als gesellschaftliches Risiko begrenzen. Der *Monte delle Doti* fungierte somit als Instrument frühmoderner Sozialpolitik und stand zugleich in engem Zusammenhang mit normativen Vorstellungen von Familie, Geschlecht und öffentlicher Ordnung.

²⁶¹ Cf. Matteo Al Kalak, „Investigating the Inquisition: Controlling Sexuality and Social Control in Eighteenth-Century Italy. Vol. 86, Nr. 3“, in: Cambridge University Press, Cambridge: 2016, S. 529-551.

²⁶² Lombardi 2001, S. 110.

²⁶³ Cf. Lombardi 2001, S. 83.

[È] evidente, ancora una volta, l'attenzione posta da Giberti alle indicazioni fornite dal Concilio di Firenze che [...] aveva sottolineato con forza l'importanza della presenza di testimoni credibili e, nello stesso tempo [...].²⁶⁴

Das Zitat hebt ein zentrales Charakteristikum frühneuzeitlicher Kirchenreform hervor, nämlich das Spannungsverhältnis zwischen universalkirchlicher Normsetzung und lokaler Anpassung. Die Bezugnahme auf Gian Matteo Giberti, einen der bedeutendsten Reformbischöfe der italienischen Vortridentinischen Epoche, zeigt, wie intensiv sich einzelne Bischöfe um die konkrete Umsetzung konziliarer Weisungen bemühten. Gibertis Orientierung an den Vorgaben des Konzils von Florenz (1439) verdeutlicht nicht nur seine theologische Loyalität gegenüber der übergeordneten Kirchenleitung, sondern auch seine Sensibilität für die pastoralen und sozialen Gegebenheiten seines Bistums. Besonders hervorzuheben ist dabei der doppelte Fokus des Konzils: einerseits die Forderung nach der Präsenz glaubwürdiger Zeugen bei sakramentalen Handlungen, eine Maßnahme zur Sicherung der Rechtsgültigkeit und zur Bekämpfung heimlicher Eheschließungen, und andererseits die ausdrückliche Ermächtigung der Bischöfe: „legiferare sulle questioni controverse tenendo conto delle consuetudini locali“.²⁶⁵ Diese Formulierung verweist auf einen bemerkenswerten Handlungsspielraum, der es den Diözesanordinarien ermöglichte, innerhalb eines gewissen Rahmens eigenständig zu regulieren. In der Praxis bedeutete dies, dass kirchliche Normen in der Auseinandersetzung mit lokalem Gewohnheitsrecht und sozialen Strukturen konkretisiert und angepasst werden konnten, ein Aspekt, der für das Verständnis konfessioneller Normdurchsetzung im Italien des 16. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung ist.

Die tridentinische Norm wirkte in allen drei Regionen nicht nur als Formalvorgabe, sondern beeinflusste nachhaltig die soziale Wahrnehmung der Ehe: Sie wurde als Sakrament verstanden, dessen Vollzug nicht länger eine rein private Angelegenheit war, sondern in den unmittelbaren Verantwortungsbereich von Pfarrern und weltlicher Obrigkeit fiel. In Verona, Venedig und Florenz unterstrich die ritualisierte Öffentlichkeit der *pubblicazioni* (Eheverkündigung) die soziale Bedeutung jeder Verbindung und legitimierte das eheliche Band als Eckpfeiler der Gemeinschaftsordnung.

Gleichzeitig blieb die *dote* (Mitgift) trotz tridentinischer Exklusivnormen das zentrale ökonomische Element: Im 18. Jahrhundert lässt sich im Veneto ein kontinuierlicher Anstieg der durchschnittlichen *dote* beobachten, was in der Forschung

²⁶⁴ Chilese 2006, S. 131.

²⁶⁵ Lombardi 2001, S. 74.

unter anderem mit dem Versuch in Verbindung gebracht wird, durch höhere Mitgiften sowohl die normkonforme Umsetzung der tridentinischen Eheschließungsvorgaben sichtbar zu machen als auch das eigene soziale Kapital zu sichern bzw. auszubauen: „In età medievale e moderna, a Venezia come altrove, la dote si poneva come elemento essenziale dei rapporti patrimoniali tra coniugi e più in generale della struttura del patrimonio familiare“.²⁶⁶ In Venedig finanzierte der *Monte delle Doti* (staatliche Anleihen (*monti*)) zwischen 1750 und 1760 Darlehen, die, in Absprache mit Pfarrern und weltlichen Beamten, vergeben wurden und so kirchliche und zivile Kontrollinstanzen verknüpften.

Auch die Stellung der Ehefrau wurde durch die Tridentinische Ehelehre gestärkt: Sie war fortan nicht nur wirtschaftlich durch die *dote* abgesichert, sondern konnte, unterstützt von kirchlichen Instanzen, bei Misshandlungen oder Vernachlässigung der ehelichen Pflichten auf gerichtliche Klärung pochen: „In caso di rottura unilaterale il partner abbandonato poteva ricorrere al tribunale ecclesiastico per ottenerne l’adempimento“.²⁶⁷

So zeigt sich, dass die Ehe im Italien des 18. Jahrhunderts in Verona, Venedig und Florenz als Verbindung kirchlicher Dogmatik, staatsrechtlicher Innovation und lokaler Gewohnheit fungierte. Durch die Reformen des Konzils von Trient erhielt sie eine normative Form, die bis in die aufgeklärten Reformen des Großherzogtums Toskana hinein wirksam blieb. Zugleich bewahrten die Städte eigene Traditionen, von der venezianischen Matrikelbücherkontrolle bis zu florentinischen Wartefristen, was die Ehe als Institution nicht nur sakral und juristisch, sondern auch sozial und kulturell fest in den regionalen Identitäten verankerte.

6.2. *Inopportunità* und *inattuabilità*

Das italienische Ehorecht des 18. Jahrhunderts war von einer tiefen Ambivalenz zwischen sakramentaler Theologie und staatlicher Rechtsordnung geprägt. Zur Zeit der politischen Zersplitterung Italiens in verschiedene Monarchien war auch das Ehorecht von einer fehlenden Vereinheitlichung geprägt:

Dopo la caduta dell’impero napoleonico il matrimonio venne, nelle diverse parti d’Italia, sottoposto nuovamente alle regole canoniche ed alla giurisdizione ecclesiastica; ad eccezione

²⁶⁶ Claudia Passarella, *Interessi di partee logiche del processoLa giustizia civile a Venezia in età moderna*, Turin, 2018, S. 162. Ebenso in: Chiara Valsecchi, *L’istituto della dote nella vita del diritto del tardo Cinquecento: I consilia di Jacopo Menochio*, Florenz: 1994, S. 209.

²⁶⁷ Lombardi 2001, S. 31.

del regno lombardo-veneto, dove continuò fino al 1 gennaio 1857 la legislazione giuseppina, trasportata nel codice civile universale austriaco.²⁶⁸

Gleichwohl existierte ein übergreifender normativer Rahmen: das kanonische Recht der römischen Kirche, insbesondere in der Form des *Corpus Iuris Canonici* (mittelalterlich-frühneuzeitliche Gesamtsammlung des katholischen Kirchenrechts), blieb in weiten Teilen der Halbinsel das dominierende Rechtsinstrument für Eheschließung und -auflösung,

nella volontà di conservare una certa struttura familiare per mantenere un certo tipo di società e di stato. Si voleva conservare quel tipo tradizionale di famiglia, che rispondeva tuttora alle esigenze di un'economia prevalentemente agricola, mentre le aziende industriali in corso di formazione erano anch'esse su base familiare.²⁶⁹

In diesem Kontext entwickelten sich Begriffe wie *inopportunità* (Unangemessenheit) und *inattuabilità* (Undurchführbarkeit) zu zentralen Kategorien rechtlicher und moralischer Bewertung von Ehen, insbesondere in jenen Fällen, in denen eine formale Gültigkeit dem gesellschaftlichen Konsens oder staatlichen Interessen zuwiderlief.²⁷⁰

Am 14. Mai 1790 verurteilte Papst Pius VI. in einem feierlichen Schreiben an den Senat von Bologna ausdrücklich jene Senatoren, die durch die Eheschließung mit nichtadligen Frauen gegen die standesgemäßen Normen und die soziale Ordnung verstießen: „Si quando contingat aliquem ex Ordine Vestro adeo se deiicere, ut uxorem scenicam aut turpis existimationis vel vilem et abiectam sibi adjungere non pudeat, hunc illico ecc. ecc.“²⁷¹ Pius VI. beschreibt mit scharfer Sprache die Sanktionierung einer als besonders skandalös empfundenen Eheschließung. Der Ausdruck *adeo se deiicere* („sich derart erniedrigen“) bringt die moralische Verurteilung eines Ordensmitglieds zum Ausdruck, das eine Frau heiratet, die als *scenica* (Schauspielerin), von *turpis existimatio* (schlechtem Ruf) oder als *vilem et abiectam* (niedrig und verachtet) gilt.

Schauspielerinnen galten in der vormodernen Gesellschaft, besonders in kirchlicher Perspektive, oft als moralisch fragwürdig, da sie mit öffentlicher Darstellung, manchmal auch mit Erotik und Ambivalenz gegenüber Geschlechterrollen assoziiert wurden. Die Gleichstellung mit Frauen „niedriger“ sozialer Herkunft oder zweifelhaften Rufs (z. B. Prostituierte oder sozial ausgegrenzte Gruppen) unterstreicht die starke soziale und moralische Stigmatisierung.

²⁶⁸ Pertile 1966, S. 286.

²⁶⁹ Giulio Vismara, *Scritti di Storia Giuridica. Vol. 5. La Famiglia*, Mailand: 1988, S. 109.

²⁷⁰ Cf. Giovanelli 2007, S. 279.

²⁷¹ Ernesto Masi, *La vita i tempi gli amici di Francesco Albergati Commediografo del Secolo XVIII*, Bologna: 1878, S.431.

Die Formulierung zeigt deutlich, dass kirchliche Autoritäten nicht nur die formale Gültigkeit von Ehen regelten, sondern auch deren moralische Angemessenheit und die soziale Würde der Partner beurteilten. Die Frau wird hier nicht als eigenständiges Subjekt wahrgenommen, sondern als Spiegel der Verfehlung des Mannes, ihr sozialer Status dient als Maßstab für seine moralische Degradierung.²⁷² Das Zitat zeigt exemplarisch, wie stark kirchliche Normen mit sozialen und moralischen Vorstellungen verwoben waren. Es illustriert, wie durch die Bewertung der Frau der moralische und spirituelle Status des Mannes, hier: eines Ordensmitglieds, definiert und beurteilt wurde, und wie Ehe als Ausdruck sozialer Ordnung verstanden wurde, nicht nur als privater Bund.

Bereits vor dem Konzil von Trient (1545–1563) wurde die Ehe von der katholischen Kirche als Sakrament anerkannt; das Konzil von Trient (1545–1563) jedoch bestätigte und festigte diese Auffassung dogmatisch. Die tridentinische Dekretale *Tametsi* aus dem Jahr 1563 verlangte, dass eine gültige Ehe öffentlich geschlossen, von einem Priester assistiert und durch zwei Zeugen belegt sein müsse. Dennoch blieb der Konsens der Brautleute das konstitutive Element, wie es die kanonische Formel „*consensus facit nuptias*“ (die Zustimmung macht die Ehe) festhält.²⁷³ Dieser klassische Rechtsgrundsatz aus dem römischen Recht bringt die fundamentale Bedeutung des gegenseitigen Konsenses für die Eheschließung zum Ausdruck. Er besagt, dass eine Ehe nicht durch äußere Formen oder materielle Bedingungen begründet wird, sondern allein durch das freie und übereinstimmende Einverständnis beider Partner (*consensus*).²⁷⁴ Damit wird die Ehe als ein Vertrag besonderer Art verstanden, der durch Willensübereinstimmung entsteht. Im staatlichen Recht wurde dieser Konsens jedoch durch weitere Bedingungen ergänzt, insbesondere durch Altersvorgaben: Männer mussten mindestens 18 Jahre, Frauen mindestens 15 Jahre alt sein, um eine zivilrechtlich gültige Ehe eingehen zu können – ein Schwellenwert, der über dem vom kanonischen Recht anerkannten Pubertätsalter von 15 bzw. 12 Jahren lag.²⁷⁵

Im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen kanonischen Recht wurde dieser römischrechtliche Grundsatz übernommen und zum zentralen Element der katholischen Ehelehre: Das Einverständnis der Eheleute wurde als konstitutives Moment der Eheschließung betrachtet, selbst dann, wenn äußere kirchliche Riten noch nicht vollzogen waren. Das führte zu langen Debatten über die Gültigkeit sogenannter

²⁷² Cf. Zorzi 1988, S. 58.

²⁷³ Cf. Lombardi 2001, S. 28.

²⁷⁴ Cf. Jemolo, 1993, S. 44ff.

²⁷⁵ Cf. Vismara 1988, S. 125.

clandestina matrimonia (heimliche Ehen), bei denen zwar Konsens, aber keine öffentliche Form gegeben war, ein Problem, das das Konzil von Trient mit dem Dekret *Tametsi* zu lösen versuchte²⁷⁶: „Si quis dixerit, clandestina matrimonia, quae libero contrahentium consensu fiunt, non esse vera et rata matrimonia, ac proinde esse in potestate parentum, ea rata vel irrita facere: anathema sit.“²⁷⁷ Dieser dritte Kanon des Konzils von Trient formuliert eine zentrale Lehre der katholischen Kirche zur Ehe: Er verurteilt, mit der stärksten kirchlichen Sanktion, dem *anathema* (Verstoßung), jene, die behaupten, dass *clandestina matrimonia*, die auf dem freien Konsens der Eheleute beruhen, keine wahren und gültigen Ehen seien. Ebenso wird zurückgewiesen, dass Eltern das Recht hätten, solche Ehen für gültig oder ungültig zu erklären. Der Text bekräftigt die katholische Grundauffassung, dass der freie Konsens der Eheleute allein die Ehe konstituiert. Dies stellt eine bewusste Abgrenzung gegenüber gesellschaftlichen oder familiären Ansprüchen dar, insbesondere gegenüber der Idee, die Ehe müsse durch die Zustimmung der Eltern legitimiert werden. Im Hintergrund steht die kanonistische Tradition, die auf das römische Recht zurückgeht, wo „consensus facit nuptias“ ein zentraler Leitsatz war.

Gleichzeitig liegt hier ein Spannungsverhältnis: Zwar erkennt die Kirche die Gültigkeit solcher Ehen an, doch verurteilte sie wegen ihrer sozialen Folgen (z. B. Erbstreitigkeiten, fehlende soziale Kontrolle) aus disziplinarischer Sicht. Dieses Spannungsverhältnis führte zum Dekret *Tametsi*, das für die Gültigkeit eine kirchliche Formpflicht (Trauung vor Priester und Zeugen) verlangte, nicht, um den Konsens abzuschaffen, sondern um ihn öffentlich und überprüfbar zu machen.

Der Satz „consensus facit nuptias“ war daher nicht also nur juristisch bedeutsam, sondern auch sozial und moralisch hoch aufgeladen: Er gab Paaren, vor allem gegen familiäre oder soziale Widerstände, ein starkes Argument für die Gültigkeit ihrer Verbindung.

Eine Ehe konnte nur dann für ungültig erklärt werden, wenn dieser Konsens unter gravierenden Mängeln wie Täuschung, Zwang oder Irrtum zustande gekommen war oder wenn objektive Hindernisse wie Blutsverwandtschaft oder Impotenz vorlagen.²⁷⁸

²⁷⁶ Ausschnitt aus dem Dekret *Tametsi* zu finden in: Giacomo Bertolini, *Intenzione coniugale e sacramentalità del matrimonio. Vol. 2: Approfondimenti e riflessioni*, Padua, 2009: „quamdiu ecclesia ea irrita non fecit, et proinde iure damnandi sunt illi, ut eos sancta synodus anathemate damnat, qui ea vera ac rata esse negant quique falso affirmant matrimonia a filiis familias sine consensu parentum contracta, irrita esse, et parentes ea rata vel irrita facere posse; nihilominus sancta Dei ecclesia ex iustissimis causis illa semper detestata est atque prohibuit.“

²⁷⁷ Jemolo 1993, S. 56.

²⁷⁸ Cf. Jemolo 1993, S. 56f.

Letztere waren eng mit dem Begriff der *inattuabilità* verbunden, also einer faktischen Unmöglichkeit, die Ehe im Sinne ihrer natürlichen und rechtlichen Funktionen zu vollziehen. Die Unfähigkeit zur geschlechtlichen Vereinigung, die sogenannte *impotentia coëundi*, war ein häufiger Anfechtungsgrund.²⁷⁹ *Impotentia coëundi* ist ein juristisch-theologischer Fachbegriff aus dem kirchlichen Ehrerecht, der sich auf die dauerhafte physische Unfähigkeit einer Person bezieht, den Geschlechtsakt (*coniugium*) zu vollziehen. Dabei handelt es sich nicht um eine moralische oder psychologische Kategorie, sondern um eine objektive, medizinisch feststellbare körperliche Unfähigkeit zum Beischlaf (*actus coniugalis*). Nach der traditionellen katholischen Lehre, insbesondere im kanonischen Recht, stellt die *impotentia coëundi* ein sogenanntes Ehehindernis (*impedimentum dirimens*) dar.²⁸⁰ Das bedeutet: Wer vor der Eheschließung definitiv impotent ist (d. h. unfähig zur Ausübung des Geschlechtsverkehrs), kann keine gültige Ehe eingehen, weil der Vollzug der Ehe Bestandteil der sakramentalen Ehe ist.

Im Zivilrecht steht der Wille zur gemeinsamen Lebensführung im Vordergrund, nicht die Absicht, Kinder zu bekommen:

l’impotenza di per sé non è causa d’invalidità del matrimonio, ma può venire in considerazione, come causa di annullamento del vincolo, solo quando un coniuge abbia ignorato l’esistenza di malattie fisiche o psichiche nell’altro coniuge tali da impedire il normale svolgimento della vita matrimoniale.²⁸¹

Die *impotentia generandi*, also die Unfähigkeit zur Zeugung von Nachkommen, stellt im kanonischen Recht, im Gegensatz zur *impotentia coëundi*, kein Ehehindernis dar.²⁸² Die katholische Kirche unterscheidet hier klar zwischen der Fähigkeit zum ehelichen Geschlechtsakt und der biologischen Fruchtbarkeit. Da das Wesen der Ehe primär in der personalen Hingabe und der Einheit der Ehegatten liegt, nicht zwingend in der Zeugung von Kindern, bleibt eine Ehe auch dann gültig, wenn einer der Partner zeugungsunfähig ist, sofern der Geschlechtsverkehr möglich ist. Diese Unterscheidung betont den personal-sakumentalen Charakter der Ehe gegenüber einem rein funktional-biologischen Verständnis.

Demgegenüber war die *inopportunità* kein juristisch-technischer, sondern ein wertender Begriff. Er diente dazu, Ehen als unangemessen, unpassend oder sozial gefährlich zu klassifizieren, auch wenn sie nach kirchlichem Recht formal gültig

²⁷⁹ Cf. Jemolo 1993, S. 157.

²⁸⁰ Cf. Andrea Torrente, *Manuale di diritto privato*. 23. Edizione, Mailand: 2017, S. 1224ff.

²⁸¹ Salvatore Patti, *Diritto della famiglia*, Mailand: 2011, S. 83.

²⁸² Cf. Jemolo 1993, S. 155.

waren.²⁸³ Die *inopportunità* wurde vor allem im politischen und adeligen Kontext wirksam, wo Eheschließungen dynastische Interessen gefährden oder gegen ständische Normen verstößen konnten. Ein Beispiel für die Verbindung von sozialer Schichtung und Ehrerecht liefert die kirchliche Reaktion auf Ehen zwischen Freien und Sklaven in der Spätantike und im frühen Christentum:

Per la soverchia distanza nella condizione sociale, da principio non era valido il matrimonio fra liberi e schiavi. Allorchè poi anche queste unioni divennero possibili per opera della Chiesa, che considerava tutti gli uomini figli del medesimo padre, eredi delle stesse speranze ed eguali dinanzi a Dio, questi matrimoni portavano conseguenze così gravi pei figli e pel coniuge libero, che fu duopo concedere alla persona libera, che avesse sposato una schiava ignorando il suo stato, la facoltà di sciogliersi da tal vincolo.²⁸⁴

In der frühesten Phase des römischen Rechts galt die Ehe zwischen Freien und Sklaven aufgrund der übermäßigen sozialen Ungleichheit (soverchia distanza nella condizione sociale) als ungültig. Die rechtliche Unfähigkeit des Sklaven, als Rechtssubjekt zu handeln, machte eine Ehe unmöglich. Erst mit der Ausbreitung des Christentums, das alle Menschen als gleich vor Gott ansah, wurden auch solche Verbindungen kirchlich anerkannt. Die Kirche setzte damit ein starkes Zeichen gegen soziale Diskriminierung im Sakrament der Ehe. Doch diese theologische Öffnung hatte erhebliche praktische Konsequenzen: Insbesondere der freie Ehepartner und die gemeinsamen Kinder waren mit rechtlichen Unsicherheiten und sozialer Marginalisierung konfrontiert. Als Ausgleich wurde schließlich die Möglichkeit geschaffen, eine solche Ehe aufzulösen, wenn der freie Partner beim Eheabschluss nichts vom Sklavenstatus des anderen wusste.

Dieses Spannungsverhältnis zwischen theologischer Gleichheitsidee und sozialer Realität zeigt exemplarisch, wie kirchliches Ehrerecht auf gesellschaftliche Normen und politische Ordnungen reagieren musste, ohne seinen sakralen Anspruch aufzugeben. Die Kategorie der *inopportunità* diente dabei als flexibles Mittel, um formell gültige, aber sozial oder politisch problematische Ehen kritisch zu bewerten, ohne ihre rechtliche Gültigkeit unbedingt infrage zu stellen.

Besonders deutlich wird dieses Zusammenspiel von kirchlicher Eheauflistung und ständischer Gesellschaftsordnung in der Entwicklung nach dem Zerfall der antiken Ordnung und mit dem Erstarken des Feudalismus:

Del resto sebbene la condizione de' servi andasse via via migliorando, la distanza fra le diverse classi sociali si accrebbe man mano che scompariva l'antica semplicità di costumi, ed aumentava la potenza dell'aristocrazia, massimamente poi nel fiore della feudalità. Pertanto quel confine che originariamente aveva separato ne' matrimoni i soli schiavi dai liberi, si portò anzi tutto fra liberi ed aldi, e quindi anche fra' liberi stessi. L'alta nobiltà

²⁸³ Cf. Jemolo 1993, S. 132.

²⁸⁴ Pertile 1966, 289.

disdegnava le unioni con donne di minore stato, e se non potè indurre la Chiesa a tenere in conto di nulli tali matrimoni, non permise che avessero conseguenze civili per la moglie e pei figli; comminando talvolta pregiudizi e pene anche allo sposo.²⁸⁵

Während sich die rechtliche Lage der Unfreien nach und nach besserte, vertieften sich zugleich die sozialen Unterschiede.²⁸⁶ Mit dem Anwachsen der aristokratischen Macht und dem Schwinden vormals einfacher Lebensverhältnisse verlagerte sich die Trennungslinie, die ursprünglich nur Sklaven von Freien in der Ehe trennte, bald auch auf Halbfreie (*aldi*) und schließlich sogar auf soziale Schichten innerhalb der Freien selbst. Die hohe Adelselite lehnte zunehmend Ehen mit Frauen niedrigen Standes ab. Zwar konnte sie die Kirche nicht dazu bewegen, solche Ehen als sakramental ungültig zu erklären, doch verhinderte sie deren zivilrechtliche Anerkennung, insbesondere im Hinblick auf Erbrecht und soziale Stellung von Frau und Kindern. Teilweise wurden adelige Männer, die solche Ehen eingingen, sogar bestraft oder gesellschaftlich benachteiligt.

Auch in der Gesetzgebung spiegelt sich dieses soziale Kontrollbedürfnis:

Affinchè poi il matrimonio non diventasse affare di speculazione, nel Napoletano non solo venne proibito al tutore di sposare la pupilla, ma eziandio all'educatore e all'educatrice di conchiudere per sè o per interposta persona casamenti nè sponsali della persona che terrà per educazione senza licenza del viceré, pena 5 anni di relegazione o galera.²⁸⁷

Im Königreich Neapel etwa war es nicht nur dem Vormund verboten, sein Mündel zu heiraten, sondern auch Erziehern wurde es untersagt, ohne ausdrückliche Erlaubnis des Vizekönigs eine Ehe mit ihrer Schutzbefohlenen einzugehen, selbst durch Dritte. Die Strafen reichten bis zu Relegation oder Galeerenhaft.²⁸⁸

Solche Regelungen zeigen, dass soziale und politische Opportunitätseinschätzungen, also die Bewertung einer Ehe im Lichte bestehender gesellschaftlicher Macht- und Standesverhältnisse, eine zentrale Rolle bei der Beurteilung der Ehe spielten. Die *inopportunità* wurde damit zum kirchlich akzeptierten Instrument, mit dem sich soziale Kontrolle mit sakramentaler Lehre vereinbaren ließ.

Ein besonders markantes Beispiel für diese Verflechtung von sozialer Struktur, kirchlichem Recht und sakramentaler Ordnung bietet die Entwicklung des Verwandtschaftsbegriffs:

Alla parentela naturale venne aggiunta, sull'esempio del diritto romano, la legale, vale a dire quella discendente dall'adozione. E ancora una terza specie di cognazione si ebbe nella spirituale, che stringevasi dal padrino col figlioccio e coi suoi genitori, come pure fra i figli del

²⁸⁵ Pertile 1966, S. 289.

²⁸⁶ Cf. Patti 2011, S. 26.

²⁸⁷ Pertile 1966, S. 289.

²⁸⁸ Cf. Andrea Romano, *Famiglia, successioni e patrimonio famigliare nell'Italia medievale e moderna*, Turin: 1994, S. 54.

padrino e del figlioccio pel sacramento del battesimo, cui ben presto venne pareggiato quello della cresima.²⁸⁹

Neben der natürlichen (biologischen) Verwandtschaft und der vom römischen Recht übernommenen gesetzlichen Verwandtschaft durch Adoption erkannte die Kirche auch eine dritte, genuin christliche Form an: die spirituelle Verwandtschaft (*cognatio spiritualis*). Diese entstand durch das Sakrament der Taufe, konkret durch die Beziehung zwischen Pate und Täufling sowie deren jeweiligen Familien. Später wurde auch die Firmung dieser Wirkung gleichgestellt. Diese Form der Verwandtschaft hatte weitreichende kirchenrechtliche Konsequenzen: insbesondere begründete sie Ehehindernisse, da man geistliche Verwandte analog zu Blutsverwandten behandelte.

Der Schutz des Sakramentalen, hier in der Verbindung von Taufpate und Täufling, diente zugleich der sozialen Steuerung ehelicher Verbindungen. So wurde auch das religiöse Band als Ordnungskategorie innerhalb der Gesellschaft genutzt, etwa um Heiratsverbindungen zu begrenzen und familiäre Strukturen zu stabilisieren.

Die kirchliche Regulierung von Eheschließungen, sei es über Fragen der Standessicherheit oder spirituellen Verwandtschaft, verdeutlicht, wie sehr das Ehrerecht zum Schnittpunkt von Theologie, Sozialordnung und Rechtsstruktur wurde. Die Kategorie der *inopportunità* ermöglichte dabei eine Bewertung von Ehen nicht nur im Licht ihrer Gültigkeit, sondern auch hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Tragfähigkeit.

Ein weiteres Beispiel für die moralisch-soziale Dimension kirchlicher Ehehindernisse bietet das Impediment der *publica honestas* (öffentliche Ehrbarkeit): „Nasce altresì l’impedimento di pubblica onestà, sì che l’uomo non potrà sposare le consanguinee prossime della donna e reciprocamente.“²⁹⁰ Dieses Hindernis entsteht nicht aus biologischer Verwandtschaft, sondern aus einem früheren eheähnlichen Verhältnis, etwa einem Verlöbnis oder einem nicht vollzogenen, aber sakramental gültigen Eheversprechen. Wird eine solche Verbindung öffentlich bekannt, so entsteht daraus ein quasi-familiäres Band, das nach kirchlichem Recht eine spätere Heirat mit den nahen Blutsverwandten des früheren Partners ausschließt. Ein Mann darf also nicht die Schwester einer Frau heiraten, mit der er zuvor verlobt war oder eine nicht vollzogene kirchliche Ehe eingegangen ist, ebenso wenig ist dies in umgekehrter Konstellation erlaubt.

Das Ehehindernis der *publica honestas* (öffentlichen Ehrbarkeit) spiegelt das kirchliche Bemühen wider, nicht nur formale oder sakramentale Kriterien, sondern auch

²⁸⁹ Pertile 1966, S. 289.

²⁹⁰ Jemolo 1993, S. 96.

das öffentliche sittliche Empfinden zu berücksichtigen. Die Kirche schützte dadurch nicht nur die moralische Integrität familiärer Beziehungen, sondern auch die soziale Wahrnehmung und Ordnung, die mit ihnen verbunden war.

Solche Regelungen zeigen, wie stark das kanonische Eheverständnis auf eine Einheit von Glaubenslehre, öffentlicher Moral und sozialer Struktur abzielte, und wie das Ehrerecht damit über den rein privaten Bereich hinaus auch zur kulturellen und gesellschaftlichen Steuerungsinstanz wurde.

Im Ergebnis ist festzuhalten, dass die Begriffe *inopportunità* und *inattuabilità* im italienischen Ehrerecht des 18. Jahrhunderts nicht nur juristische Kategorien waren, sondern Felder, auf denen sich tiefgreifende Auseinandersetzungen über Moral, Macht, Standesbewusstsein und staatliche Souveränität abspielten. Sie stehen exemplarisch für die Umbruchssituation einer Gesellschaft, in der die sakramentale Ehe der Kirche mit der politisch-institutionellen Ehe des Staates konkurrierte. Die Ehe war nicht nur ein sakraler Akt, sondern ein Herrschaftsinstrument, kontrolliert, bewertet und gesteuert durch die konkurrierenden Normensysteme von Kanonischem Recht und aufkommender säkularer Gesetzgebung.

6.3. Die Mitgift

Die Mitgift (*dote*) stellte im Italien des 18. Jahrhunderts ein zentrales Element der Eheschließung dar und war nicht nur ein wirtschaftliches Mittel zur Versorgung der Ehefrau, sondern auch ein Instrument zur sozialen Reproduktion und Statussicherung:

Una certa corrispondenza si può trovare, presso le famiglie patrizie e borghesi, nei cosiddetti monti di famiglia, capitali posti in comune, le cui rendite erano destinate a provvedere a particolari necessità della prole e, in primo luogo, ad assicurare la dote alle figlie monache o coniugate.²⁹¹

Vismara verweist auf die Praxis der sogenannten *monte di famiglia* (Familienfonds) in patrizischen und bürgerlichen Schichten des frühneuzeitlichen und neuzeitlichen Italiens, eine Form von familiärer Vermögensorganisation, die zentrale Funktionen in der sozialen Reproduktion und der Heiratsstrategie übernahm.²⁹² Dabei handelte es sich um gemeinschaftlich verwaltete Kapitalanlagen, deren Zinserträge gezielt für familieninterne Zwecke reserviert waren, insbesondere für die Bereitstellung von Mitgiften für Töchter, entweder bei deren Klosterenritt oder Eheschließung.

²⁹¹ Giulio Vismara, *Il diritto di famiglia in Italia. Dalle riforme ai codici*, Mailand: 1978, S. 16. Siehe auch dazu: Manilo Bellomo, *Ricerche sui rapporti patrimoniali tra coniugi. Contributo alla storia della famiglia medievale*, Rom: 1961, S. 37.

²⁹² Cf. Lombardi 2001, S. 188.

Diese Praxis stellt eine Antwort auf die strukturellen Herausforderungen dar, die sich aus dem Mitgiftzwang ergaben. Da eine standesgemäße Mitgift Voraussetzung für eine sozial akzeptierte Heirat war, wurde es notwendig, langfristige finanzielle Vorsorge zu institutionalisieren, um weibliche Nachkommen nicht aus der Heiratsfähigkeit auszuschließen oder in ökonomische Abhängigkeit zu bringen.²⁹³ Gleichzeitig erlaubten die *monti di famiglia* eine gewisse Flexibilisierung und Absicherung innerhalb der Familie: Die Mittel blieben formal dem Familienverband erhalten, wurden aber je nach Bedarf innerhalb der Generationen umverteilt.

Zugleich ist diese Institution Ausdruck einer geschlechtsspezifischen Vermögensverwaltung: Die männliche Linie blieb in der Regel Eigentümer und Verwalter des Familienvermögens, während Frauen über die Mitgift am Vermögen partizipierten, jedoch ohne Kontrolle darüber.²⁹⁴

Die *monti di famiglia* unterstreichen die zentrale Rolle, die die weibliche Mitgift als zirkulierendes Kapital innerhalb der familialen Ökonomie spielte, jedoch ohne den Frauen strukturelle wirtschaftliche Autonomie zu eröffnen. Vielmehr wurde die Mitgift in ein System eingebunden, das weibliche Lebenswege ökonomisch absicherte, sie zugleich aber in ein männlich kontrolliertes Besitzregime integrierte. Die *monti* veranschaulichen damit exemplarisch, wie wirtschaftliche Strategien, Geschlechterordnung und Familienpolitik im vormodernen Italien ineinandergriffen. Als Instrumente sozialer Stabilität und geschlechtsspezifischer Kontrolle trugen sie zur Reproduktion von Status und Ordnung bei, ohne die grundlegenden Machtasymmetrien in Frage zu stellen.

Due erano le funzioni specifiche della dote, tramandate dal diritto romano giustinianeo: sostenere gli *onera matrimonii* e provvedere al mantenimento della donna rimasta vedova. I beni dotali restavano di proprietà della moglie: al marito spettava solo l'usufrutto.²⁹⁵

Das Zitat beschreibt prägnant die doppelte Funktion der *dote* (Mitgift), wie sie aus der justinianischen Rezeption des römischen Rechts überliefert wurde: zum einen als Beitrag zur Finanzierung der ehelichen Lebensgemeinschaft (*onera matrimonii*), zum anderen als Absicherungsinstrument für den Fall der Verwitwung der Frau. Diese Bestimmung verweist auf eine zentrale rechtshistorische Konstante vormoderner Eheordnungen: Die Mitgift war kein bloßer Besitztransfer, sondern ein rechtlich strukturiertes Instrument zur sozialen und wirtschaftlichen Sicherung weiblicher Lebensverläufe. Besonders hervorzuheben ist die Eigentumskonstruktion, wonach die

²⁹³ Cf. Valsecchi 1994, S. 6.

²⁹⁴ Cf. Bellomo 1961, S. 38.

²⁹⁵ Lombardi 2001, S. 45.

eingebrochenen Güter formal im Eigentum der Ehefrau blieben, während dem Ehemann lediglich ein Nießbrauch (*usufructus*) zustand. Diese Regelung verdeutlicht einerseits den rechtlichen Schutz des weiblichen Vermögens, stellt andererseits aber auch die Begrenzung weiblicher Verfügungsmacht heraus: Denn obwohl die Frau juristisch als Eigentümerin galt, lag die faktische Kontrolle über Nutzung und Verwaltung der Güter in den Händen des Ehemanns. Damit spiegelt das Zitat ein ambivalentes Verhältnis zwischen formaler Rechtssubjektivität der Frau und realer patriarchaler Autoritätsstruktur wider, ein Spannungsverhältnis, das die dotalen Regelungen in vielen europäischen Rechtssystemen der Frühen Neuzeit prägte.

Als komplexes kulturelles Phänomen war die Mitgift rechtlich geregelt, gesellschaftlich normiert und moralisch bewertet. Dieses Kapitel beleuchtet die institutionellen, ökonomischen und symbolischen Dimensionen der Mitgiftpraxis im italienischen Raum mit besonderem Fokus auf die Rolle der Frau.

Die rechtlichen Grundlagen der Mitgiftpraxis im 18. Jahrhundert waren in Italien durch ein Nebeneinander von kanonischem Recht, römischrechtlicher Tradition, lokalen Statuten und partikularrechtlichen Bestimmungen geprägt. Nach römisch-kanonischer Auffassung galt die Mitgift als Pflichtleistung der Brautfamilie an den Ehemann, um die wirtschaftlichen Lasten der Ehe mitzutragen:

Il padre, la madre, il fratello od altri si obbligava a dotare la donna e fissava l'ammontare della dote o re promissa, la quale consisteva per lo più in beni mobili, ma talvolta abbracciava anche vaste possessioni immobiliari. Oltre all'obbligo di dotare la figlia non di rado il suocero si assumeva quello di passare al genero una honorificentia regolata con patti speciali, deroganti al trattamento consuetudinario delle doti.²⁹⁶

Besta gibt einen aufschlussreichen Einblick in die familiären und rechtlichen Praktiken rund um die Mitgiftvergabe im vormodernen Italien. Er zeigt, dass die Verantwortung zur Ausstattung der Braut mit einer Mitgift nicht ausschließlich beim Vater lag, sondern auch von anderen nahen Verwandten, etwa der Mutter oder Brüdern, übernommen werden konnte. Diese Flexibilität verweist auf die zentrale Bedeutung der Mitgift als gemeinschaftliche Familienpflicht, durch die die Heiratsfähigkeit einer Tochter gesichert wurde.

Die *dote* oder *re promissa* (rechtliche Zusage/Verpflichtung) bestand überwiegend aus beweglichem Vermögen, konnte jedoch auch umfangreiche Immobilien einschließen. Diese materielle Bandbreite unterstreicht den wirtschaftlichen Stellenwert der Mitgift als strategisches Instrument zur Sicherung oder Aufwertung familiären

²⁹⁶ Enrico Besta, *Gli antichi usi nuziali del Veneto e gli statuti di Chioggia*, Turin: 1899, S. 9.

Statuses. Zugleich deutet die Erwähnung von Immobilienbesitz auf einen nicht unerheblichen Einfluss der Heiratspolitik auf die regionale Besitzverteilung hin.

Besonders bemerkenswert ist die zusätzliche Verpflichtung des Schwiegervaters, dem Bräutigam eine *honorificentia* zu gewähren, eine Art Ehrenabfindung, die nicht der Braut, sondern direkt dem Schwiegersohn zufiel. Diese war nicht Teil der regulären Mitgift, sondern wurde durch spezielle Verträge geregelt, die vom üblichen dotalen Gewohnheitsrecht abwichen. Die *honorificentia* diente vermutlich der sozialen Kompensation oder Statusangleichung zwischen Familien und ist ein Ausdruck der Verhandlungspraxis und sozialen Hierarchisierung, die Heiratsallianzen im 18. Jahrhundert prägte.²⁹⁷

In diesem Zusammenhang versuchte man, insbesondere in vermögenden Familien, die Integrität des väterlichen Erbes zu schützen, das als Grundlage für die Mitgiftbildung diente. Um eine zu starke Aufteilung des Familienvermögens zu vermeiden, bemühte man sich entweder, die Pflicht zur Ausstattung der Töchter ganz zu umgehen oder zumindest den Mitgiftbetrag möglichst gering zu halten.²⁹⁸ Juristen griffen regulierend ein, indem sie das Prinzip der *congruità* (Angemessenheit) einführten, das einen minimalen Mitgiftbetrag festlegte. Diese *congruità* wurde anhand zweier Kriterien berechnet „la posizione sociale della famiglia d'origine e di destinazione e la consistenza del patrimonio paterno (qualitas personarum et quantitas patrimonii).“²⁹⁹ Die rechtlich fixierte Angemessenheit fungierte dabei als ein Mittel, das Spannungsverhältnis zwischen sozialem Anspruch und ökonomischer Begrenzung auszutarieren, und zugleich als weiteres Instrument zur Steuerung ehelicher Allianzen innerhalb einer ständisch geprägten Ordnung.

Die Übergabe erfolgte in der Regel durch einen Ehevertrag (*instrumentum dotale* bzw. *instrumentum donationis propter nuptias*) und konnte sowohl in Form von Geld, Immobilien als auch beweglichem Vermögen erfolgen. Das *instrumentum donationis propter nuptias* war eine verbindliche Urkunde über eine Schenkung des Ehemannes, die, ergänzend zur Mitgift, die Frau rechtlich absichern und den Ehevertrag materiell ausbalancieren sollte.³⁰⁰ Es spielte eine wichtige Rolle im vormodernen Heiratsrecht, insbesondere bei der vertraglichen Gestaltung vermögensrechtlicher Beziehungen zwischen Braut- und Bräutigamfamilie. Während der Ehe stand die Mitgift unter der Verwaltung des Ehemannes, wobei das Recht zur Rückgabe im Falle von Trennung

²⁹⁷ Cf. Patti 2011, S. 9ff.

²⁹⁸ Cf. Patti 2011, S. 9.

²⁹⁹ Cf. Patti 2011, S. 9.

³⁰⁰ Cf. Bellomo 1961, S. 41.

oder Tod der Ehefrau gewährleistet sein musste (*restitutio dotis*). Diese Verpflichtung war nicht nur rechtlich, sondern auch sozial-moralisch fest verankert: „In caso di separazione o di morte del marito, era frequentissimo che nascessero liti tra le rispettive famiglie dei coniugi per la restituzione della dote, che restava di proprietà della donna.“³⁰¹ Lombardi verweist auf die zentrale rechtliche und soziale Bedeutung der *dote* im Ehe- und Familienrecht des vormodernen Italien. Trotz der rechtlichen Festlegung, dass die Mitgift Eigentum der Frau blieb, auch nach Trennung oder Tod des Ehemannes, wurde ihre Rückerstattung in der Praxis häufig zur Quelle familieninterner und intergenerationeller Konflikte. Die Mitgift war also nicht nur ein ökonomisches Kapital, sondern auch ein Rechtsgut, dessen Rückführung in den Herrschaftsbereich der Frau oftmals umkämpft war.

Die Tatsache, dass es regelmäßig zu langwierigen, mitunter endlosen, Auseinandersetzungen kam, legt nahe, dass das formale Eigentumsrecht der Frau mit der sozialen Realität patriarchaler Besitzansprüche kollidierte. Besonders bedeutsam ist hier der Hinweis auf die *giustizia secolare*, also die weltliche Gerichtsbarkeit, die offenbar effizienter als die kirchliche Instanz in der Lage war, die Rückzahlung der *dote* durchzusetzen.³⁰² Die Anwendung körperlicher oder finanzieller Zwangsmittel zur Durchsetzung weiblicher Eigentumsrechte zeigt dabei sowohl die begrenzte Akzeptanz weiblicher Vermögensansprüche innerhalb der familiären Ordnung als auch die zunehmende Verrechtlichung familiärer Vermögenskonflikte im 18. Jahrhundert. Insgesamt unterstreicht Lombardi die ambivalente Stellung der Frau: formal rechtlich geschützt, faktisch aber ökonomisch und sozial benachteiligt. Die Durchsetzung ihrer Eigentumsansprüche war weder selbstverständlich noch konfliktfrei, sondern erforderte häufig die Intervention weltlicher Gerichte und die Anwendung von Zwangsmitteln.

Für die Frau stellte die Mitgift somit zugleich ein zentrales Instrument sozialer Absicherung wie auch eine potenzielle Quelle rechtlicher Konflikte und ökonomischer Abhängigkeit dar. Einerseits war die Mitgift oft das einzige Vermögen, das einer Frau rechtlich zugesichert war, und somit eine Form ökonomischer Absicherung. Andererseits verblieb die Kontrolle über die Mitgift in der Hand des Ehemanns oder männlicher Verwandter, was die strukturelle Abhängigkeit der Frau innerhalb der Eheordnung unterstrich. Der Zugang zu einer ausreichenden Mitgift war für Frauen entscheidend, um überhaupt als heiratsfähig zu gelten.³⁰³ Ohne Mitgift blieb ihnen häufig nur der Eintritt ins Kloster oder ein Leben in sozialer Marginalisierung. Die

³⁰¹ Lombardi 2001, S. 190. Siehe hierzu auch: Vismara 1978, S. 16.

³⁰² Cf. Patti 2011, S. 26.

³⁰³ Cf. Valsecchi 1994, S. 77.

Mitgift fungierte daher nicht nur als ökonomisches Gut, sondern als Eintrittskarte in eine sozial respektable Existenzform, die über das Schicksal einer Frau entschied.

Die Mitgift besaß darüber hinaus eine entscheidende soziale Funktion: Sie war ein zentrales Kriterium für die „Verheiratbarkeit“ einer Frau.³⁰⁴ In patriarchal geprägten Gesellschaftsverhältnissen, in denen Frauen rechtlich oft unter Vormundschaft standen, bildete die Mitgift das zentrale Mittel zur Teilhabe an sozialen Aufstiegschancen über die Ehe.³⁰⁵ Ihre Höhe bestimmte nicht nur die wirtschaftlichen Bedingungen der Ehe, sondern oft auch den sozialen Rang des zukünftigen Ehemannes. In noblen und bürgerlichen Familien wurde die Heirat als Strategie der Statussicherung verstanden, bei der die Mitgift als bewusst eingesetztes Kapital diente. Mädchen ohne ausreichende Mitgift wurden häufig, so Valsecchi, ins Kloster gegeben, ein Phänomen, das besonders im städtischen Raum verbreitet war.

Nicht zuletzt hatte die Mitgift eine tiefgreifende symbolische Bedeutung.³⁰⁶ Sie war Ausdruck familiärer Ehre und der moralischen Integrität der Braut. In juristischen Texten, Predigten und literarischen Quellen wurde sie als Zeichen weiblicher Tugend und sozialer Respektabilität interpretiert. Eine großzügige Mitgift spiegelte sowohl den wirtschaftlichen Status als auch den sittlichen Anspruch der Familie wider.³⁰⁷ Umgekehrt galt eine fehlende oder geringe Mitgift als soziales Stigma, das nicht selten mit sittlichem Zweifel an der Braut verbunden war. Gleichzeitig war die Mitgift oft Gegenstand von Rechtsstreitigkeiten über Rückzahlung oder Nichterfüllung, wobei Fragen der Ehre, Vertragstreue und familiären Verantwortung eine zentrale Rolle spielten. In solchen Fällen war es häufig die Frau, die zwischen den Interessen ihrer Herkunftsfamilie und denen ihres Ehemannes aufgerissen wurde, ein deutliches Zeichen ihrer prekären Rechtsposition.

Die Mitgiftpraxis im Italien des 18. Jahrhunderts offenbart damit in besonderer Weise die enge Verflechtung von Recht, Ökonomie und Kultur in der vormodernen Gesellschaft. Als vermögensrechtliches und zugleich symbolisch aufgeladenes Instrument der Eheanbahnung diente sie nicht nur der Versorgung der Frau, sondern war ein essentielles Mittel der gesellschaftlichen Reproduktion und Ordnung. Für Frauen bedeutete sie zugleich Chance und Einschränkung: ein Mittel sozialer Integration, das jedoch stets unter männlicher Kontrolle blieb.

³⁰⁴ Cf. Valsecchi 1994, S. 23.

³⁰⁵ Cf. Trevor Dean, *Marriage in Italy, 1300-1650*, Cambridge: 1998, S. 131.

³⁰⁶ Cf. Dean 1998, S. 147.

³⁰⁷ Cf. Brambilla 2006, S. 527.

6.4. Testament

Im Italien des 18. Jahrhunderts stellte das Testament nicht nur ein juristisches Dokument dar, sondern war zugleich ein zentraler Ausdruck familiärer, sozialer und religiöser Ordnung. Durch die letztwillige Verfügung konnten Besitzverhältnisse geregelt, soziale Beziehungen bestätigt und über den Tod hinaus symbolische Akte der Fürsorge, Frömmigkeit und Repräsentation vollzogen werden.

Juristisch betrachtet handelte es sich beim Testament um einen Akt der *successione mortis causa*, also der Nachfolge aufgrund des Todes.³⁰⁸ Der Begriff *successione* verweist nach Alpa im rechtlichen Sinn auf ein zentrales Prinzip des Privatrechts: die Substitution einer Person durch eine andere in bestehenden Rechtsverhältnissen.³⁰⁹ Die Nachfolgerin oder der Nachfolger übernimmt dabei, je nach Art der Nachfolge, die rechtliche Stellung der verstorbenen Person, entweder vollständig oder in Teilen. Die klassische *successione universale* (Gesamtrechtsnachfolge), wie sie bei der testamentarischen Erbfolge in der Regel vorliegt, bedeutet den Übergang aller Rechte und Pflichten auf eine oder mehrere Personen. Demgegenüber steht die *successione a titolo particolare* (Singularsukzession), bei der nur einzelne Vermögenswerte oder Ansprüche übertragen werden, etwa ein bestimmtes Grundstück oder eine Schuldforderung.³¹⁰ Diese Differenzierung verweist auf die hohe Komplexität und Systematik des damaligen Erbrechts, das nicht nur wirtschaftliche Interessen regelte, sondern auch der sozialen Stabilität diente. Gerade in einem ständisch und familial geprägten Kontext wie dem Italien des 18. Jahrhunderts ermöglichte das Institut der *successione* eine Kontinuität familiärer Ordnung und sozialer Stellung über den Tod hinaus. In diesem Sinne war das Erbrecht, und das Testament im Besonderen, nicht nur juristisches Instrument, sondern auch Medium gesellschaftlicher Reproduktion und symbolischer Kommunikation.³¹¹ Der Übergang von Eigentum und Status erfolgte dabei innerhalb eines hoch ritualisierten Rahmens, in dem Recht und soziale Normen eng miteinander verflochten waren.

Wie Bellavitis hervorhebt, stellte das Testament im rechtlichen Sinne zugleich ein Instrument individueller Gestaltungsfreiheit dar, und bot damit die Möglichkeit, von den rigiden Vorgaben der gesetzlichen Erbfolge abzuweichen:

Il testamento è, per definizione, un diritto che offre delle possibilità di scelta in opposizione o in deroga alle norme successorie che reggono una determinata società. Non tutte le società europee di antico regime, tuttavia, permettevano ai singoli di esercitare tale libertà di scelta

³⁰⁸ Cf. Giulio Vismara, *Scritti di storia giudicidica. Vol.6. Le successioni ereditarie*, Mailand: 1988, S. 3.

³⁰⁹ Cf. Guido Alpa, *Istituzioni di Diritto privato*, Turin: 1994, S. 423.

³¹⁰ Cf. Alpa 1994, S. 423.

³¹¹ Cf. Vincenzo Roppo, *Istituzioni di Diritto privato*, Bologna: 1994, S. 297.

e, in molti casi, il testamento testimonia soprattutto di attitudini religiose e scelte devozionali poiché la parte dei propri beni di cui il testatore può decidere il destino è assai ridotta.³¹²

Diese Freiheit war allerdings im Europa der Frühen Neuzeit keineswegs selbstverständlich, sondern vielfach rechtlich oder kulturell eingeschränkt. In vielen Regionen war die Verfügung über das eigene Vermögen durch das Testament nur eingeschränkt möglich, etwa aufgrund gewohnheitsrechtlicher Vorschriften oder einer schwachen Rezeption des römischen Rechts. Besonders interessant ist der Hinweis, dass sich diese Einschränkungen teilweise auf die Unterscheidung zwischen beweglichem und unbeweglichem Vermögen stützten.

Ein besonders aufschlussreiches Beispiel bietet dabei das venezianische Testamentsrecht, das zeigt, wie eng juristische Regelungen mit sozialen Normen, Geschlechterordnungen und Vorstellungen familiärer Verantwortung verbunden waren. Nach den Statuten Venedigs wurden *nascituri* (noch ungeborene Kinder) und *postum* (nachgeborene Kinder) automatisch in die letztwillige Verfügung der Eltern einbezogen; jedoch „se una madre non menziona i propri figli nel testamento questo è annullato.“³¹³ Der Schutz der familiären Kontinuität stand hier klar über individueller Dispositionsfreiheit. Zugleich lassen die Regelungen zur Testierfähigkeit und Zeugenschaft Rückschlüsse auf das geschlechter- und statusbezogene Rechtsverständnis zu: Ein fünfzehnjähriger Waisenjunge konnte, so Bellavitis, bereits testieren, während Frauen vier Zeuginnen benötigten, da die Aussage einer Frau nur halb so viel zählte wie die eines Mannes.³¹⁴ Diese asymmetrische Normierung verweist auf die strukturelle Hierarchisierung der Geschlechter im Rechtssystem der Republik. Gleichzeitig eröffnete das venezianische Recht mit der Möglichkeit mündlicher Testamente (*per breviario*)³¹⁵ unter bestimmten Voraussetzungen auch pragmatische Spielräume, etwa in Krankheits- oder Notsituationen. Insgesamt zeigt sich hier ein vielschichtiges Spannungsfeld zwischen individueller Gestaltung, familiärer Ordnung und normativer Kontrolle.

Auch im kodifizierten Erbrecht zeigt sich diese Balance zwischen privater Verfügung und gesetzlicher Ordnung deutlich. Im Fall fehlender testamentarischer Regelung trat eine gesetzlich festgelegte Erbfolge in Kraft, die streng nach dem Verwandtschaftsgrad gestaffelt war und jeweils nur eine bestimmte Ordnung

³¹² Anna Bellavitis, „Il testamento a Venezia nel XVI secolo: diritto, dovere o spazio di libertà?“, in: Renata Ago (Hrsg.): *Famiglie. Circolazione di beni, circuiti di affetti in età moderna*, Rom: 2008, S. 23.

³¹³ Cf. Bellavitis 2008, S. 24.

³¹⁴ Cf. Bellavitis 2008, S. 24. Siehe hierzu auch: Vismara 1988, S. 12.

³¹⁵ Cf. Bellavitis 2008, S. 24.

berücksichtigte, während nachfolgende ausgeschlossen wurden.³¹⁶ Damit sollte der Nachlass möglichst innerhalb des engeren Familienkreises verbleiben. Wurde hingegen ein Testament errichtet, trat die individuelle Willensfreiheit des Erblassers in den Vordergrund, sofern dabei die gesetzlich geschützten Pflichtteile (*quota di riserva*)³¹⁷ gewahrt blieben. Der Vorrang der testamentarischen Verfügung unterstreicht die Bedeutung der Privatautonomie, bleibt jedoch in ein rechtlich normiertes System eingebettet, das zugleich familiäre Ansprüche sichert. Das italienische Erbrecht spiegelt damit das Spannungsverhältnis zwischen Selbstbestimmung, sozialer Verantwortung und rechtlicher Strukturierung des Eigentums im Kontext von Familie und Generationenwechsel wider.

In einer Gesellschaft, die durch patriarchale Strukturen geprägt war, war die Rolle der Frau im Bereich des Erbrechts formal eingeschränkt. Dennoch zeigen die Quellen, dass Frauen unter bestimmten Bedingungen eine bemerkenswerte Handlungsmacht ausüben konnten, als Testatorinnen, Erbinnen und Stifterinnen.

Die rechtlichen Grundlagen des Erbrechts waren in den verschiedenen italienischen Territorien unterschiedlich ausgestaltet, basierten jedoch meist auf dem *ius commune*, einer Verbindung aus römischem und kanonischem Recht. In Adels- und bürgerlichen Familien galt häufig das Prinzip der *primogenitura* (Primogenitur), das dem erstgeborenen männlichen Nachkommen das gesamte oder zumindest den Hauptteil des Familienvermögens sicherte: „Nella famiglia, qualunque sia la sua composizione o lo stato sociale, l'autorità è riservata normalmente ai maschi con il privilegio della primogenitura.“³¹⁸ Die Aussage verweist auf die patriarchale Grundstruktur vormoderner Familienmodelle, in denen die Autorität in der Regel männlich konnotiert ist und durch das Prinzip der Primogenitur zusätzlich gefestigt wird. Unabhängig von sozialem Status oder konkreter Familienkonstellation wird die Machtposition innerhalb der Familie überwiegend Männern zugesprochen, wobei dem erstgeborenen Sohn eine besondere Stellung zukommt. Diese Form der innerfamiliären Hierarchisierung verweist auf tief verwurzelte normative Ordnungen, in denen Geschlecht und Geburtsrang zentrale Kriterien für soziale und ökonomische Handlungsmacht darstellen. Sie spiegelt nicht nur gesellschaftliche Machtverhältnisse wider, sondern sichert auch die Kontinuität familiärer Besitz- und Autoritätsstrukturen, insbesondere im Kontext frühneuzeitlicher und frühindustrieller Gesellschaften.

³¹⁶ Cf. Alpa 1994, S. 425: „Sono successori secondo la legge (successori legittimi): ai) il coniuge, i discendenti legittimi e naturali, b) gli ascendenti legittimi, i collaterali, c) gli altri parenti, lo Stato.“

³¹⁷ Cf. Alpa 1994, S. 425.

³¹⁸ Vismara 1978, S. 19.

Vor diesem Hintergrund erscheinen Primogenitur und Fideikommiss nicht nur als juristische Instrumente zur Vermögenskonzentration, sondern auch als Mechanismen sozialer Exklusion, die die Testierfreiheit des Erblassers erheblich einschränken und systematisch zulasten der übrigen Erbberechtigten wirken.³¹⁹ Der Erstgeborene wird, oft allein aufgrund einer abstrakten Vorstellung vom „Familieninteresse“, mit Titeln, Gütern und politischer Macht ausgestattet, während andere Nachkommen, insbesondere Frauen und jüngere Söhne, rechtlich und wirtschaftlich benachteiligt bleiben.³²⁰

Die zeitgenössische Kritik richtet sich deshalb nicht nur gegen diese erb- und vermögensrechtlichen Strukturen, sondern auch gegen die autoritären Züge der väterlichen Gewalt, die als willkürlich und ungerecht empfunden werden. Damit wird deutlich, dass es sich nicht nur um eine juristische, sondern um eine grundlegende gesellschaftliche Auseinandersetzung mit Macht, Geschlecht und Generationenordnung handelt.

Dieses System sollte die Zersplitterung von Besitz verhindern und diente der langfristigen sozialen Stabilität der Familie. Frauen hingegen waren vom direkten Erbgang weitgehend ausgeschlossen. Sie erhielten in der Regel bei der Heirat eine Mitgift, die als vorweggenommener Erbanteil galt:

Decidere di esercitare il proprio diritto di fare testamento implica la conoscenza delle norme che regolano la successione da una generazione all'altra, implica, per esempio, che un uomo sappia che se non fa testamento sua moglie potrà ricevere la sua dote, ma niente più, che sappia che è suo dovere trovare dei mariti alle sue figlie e pagar loro la dote.³²¹

Das Testament diente in diesem Zusammenhang nicht nur der individuellen Nachlassregelung, sondern fungierte als zentrales Instrument zur Sicherung der patriarchalen Erbfolge, zur Reproduktion geschlechtsspezifischer Rollenverteilungen und zur Aufrechterhaltung ökonomischer und sozialer Kontinuität über Generationen hinweg. Das Zitat von Bellavitis verweist dabei auf die komplexe Verschränkung von Recht, sozialer Norm und familialer Verantwortung im Kontext frühneuzeitlicher Erbschaftspraxis. Das bewusste Verfassen eines Testaments setzte nicht nur juristische Kenntnisse voraus, sondern auch ein tiefes Verständnis der sozialen Implikationen, die mit der Weitergabe von Besitz und der Wahrung familiärer Ordnung verbunden waren. Insbesondere Männer waren in patriarchal strukturierten Gesellschaften in der Pflicht, durch testamentarische Verfügungen ihre Rolle als Familienoberhaupt auch über den Tod hinaus zu sichern. Sie mussten wissen, dass ohne ein Testament die Ehefrau lediglich Anspruch auf die Rückgabe ihrer eingebrachten Mitgift hatte, nicht aber auf

³¹⁹ Cf. Vismara 1978, S. 4.

³²⁰ Cf. Alpa 1994, S. 585.

³²¹ Bellavitis 2008, S. 27.

weitergehende Vermögensanteile. Gleichzeitig oblag es ihnen, für die standesgemäße Versorgung der Töchter zu sorgen, insbesondere durch die Arrangierung von Ehen und die Zahlung entsprechender Mitgiften. Die Mitgift wurde, wie bereits in Kapitel 6.3. erläutert, dem Ehemann zur Verwaltung überlassen und fiel im Todesfall der Frau oftmals an ihre Herkunftsfamilie zurück, vor allem dann, wenn keine Nachkommen existierten.

Das Testament übernimmt eine bedeutende Funktion jenseits seiner juristischen Aufgabe der Erbregelung: Es wird zu einem Raum persönlicher Offenbarungen und moralischer Reflexion. Oft nutzen Testierende dieses Dokument, um vertrauliche Wahrheiten auszusprechen, familiäre Spannungen aufzulösen oder uneheliche Kinder offiziell anzuerkennen. In diesem Sinne fungiert das Testament nicht nur als rechtliches, sondern auch als existenziell-biografisches Zeugnis, ein symbolischer Akt der Selbstverantwortung und seelischen Reinigung, in dem der Erblasser nicht nur seinen Nachlass, sondern auch sein Gewissen ordnet und vergangene Lebensentscheidungen legitimiert oder korrigiert:

Il testamento è un atto personale, segreto e, come si è detto, secondo la legge veneziana un marito non poteva assistere al testamento della propria moglie (il contrario non è contemplato dalla legge): una forma significativa di protezione della libertà di scelta, che prevedeva un'ammenda per i trasgressori.³²²

Besonders eindrücklich ist dabei der Umgang mit natürlichen (unehelichen) Kindern. Ihre rechtliche Anerkennung im Testament ist nicht nur Voraussetzung für ihre Erbberechtigung, sondern wird zugleich als bewusster Akt der väterlichen Willensentscheidung inszeniert, wie die Formel „mio fio naturai, ch'el sia o non sia mio fio“³²³ andeutet. Diese Formulierung verschiebt den Fokus von der biologischen zur sozialen Vaterschaft und betont den Willensakt, der aus einem unehelichen Kind ein anerkanntes Familienmitglied macht.

Gleichzeitig zeigen Testamente auch geschlechtsspezifische Unterschiede und gesetzliche Regelungen, wie etwa im venezianischen Recht: Ein Mann durfte dem Testament seiner Ehefrau nicht beiwohnen, ein Schutz der individuellen Entscheidungsfreiheit der Frau in einem ansonsten patriarchal geprägten Rechtssystem. Umgekehrt war das weibliche Fernbleiben beim Testament des Mannes gesetzlich nicht vorgesehen, was die bestehende Asymmetrie unterstreicht.³²⁴

³²² Bellavitis 2008, S. 43.

³²³ Bellavitis 2008, S. 43.

³²⁴ Cf. Simona Feci, „Guardare al futuro: il destino dei figli minori nei testamenti patem (Roma, XVII secolo)“, in: Renata Ago (Hrsg.): *Famiglie. Circolazione di beni, circuiti di affetti in età moderna*, Rom: 2008, S. 93.

Trotz dieser strukturellen Benachteiligung belegen zahlreiche testamentarische Quellen, dass Frauen als Testatorinnen auftraten, insbesondere wenn sie verwitwet oder unverheiratet waren. Der Witwenstand verlieh Frauen eine deutlich erweiterte rechtliche Selbstständigkeit:

Nei regno longobardo, non diversamente che nei territori romanici, la famiglia costituisce una unità, che si vuole mantenere in vita anche dopo la morte del padre nell'interesse di tutti i suoi membri oltre che della collettività; perciò la vedova, che rimane nella famiglia come ancilla Dei, viene costituita usufruttuaria con ampi poteri di amministrazione del patrimonio familiare e di direzione della famiglia [...].³²⁵

Bemerkenswert ist dabei die Rolle der Witwe, die, anders als in vielen späteren patriarchalen Systemen, nicht vollständig entrechtet wird, sondern innerhalb der Familie verbleibt und als *ancilla Dei* (Magd Gottes) eine spezifische religiös konnotierte Stellung erhält. Als Nießbrauchberechtigte (*usufruttuaria*) wird ihr nicht nur der Zugang zu den Erträgen des Familienvermögens gewährt, sondern auch ein erheblicher Spielraum in der Verwaltung und Leitung der familiären Angelegenheiten eingeräumt. Diese Regelung zeigt, dass weibliche Handlungsmacht, zumindest im Witwenstand, unter bestimmten Bedingungen durchaus rechtlich abgesichert sein konnte, sofern sie im Rahmen des familiären Gesamtnutzens blieb. Die Funktion der Witwe als Hüterin des familiären Erbes betont zugleich die Vorstellung der Familie als transgenerationale Institution mit spiritueller und ökonomischer Dimension.

Auch Frauen in klösterlichem Leben traten gelegentlich als Testatorinnen auf. Nonnen aus wohlhabenden Familien verfügten über Besitz, der ihnen beim Eintritt in das Kloster als Mitgift übergeben wurde (vgl. Kapitel 6.3.). In Einzelfällen konnten sie darüber, mit Zustimmung der Konventsleitung, testamentarisch verfügen. Die Zuwendungen richteten sich häufig an Mitschwestern, Familienangehörige oder religiöse Einrichtungen, wobei der Fokus oft auf spirituellen Zwecken lag: Finanzierung von Messen, Ausstattung von Altären oder Armenfürsorge. Solche Testamente bezeugen nicht nur die religiöse Orientierung der Verfasserinnen, sondern auch ihre strategische Nutzung des ihnen zustehenden Eigentums.³²⁶

³²⁵ Vismara 1975, S. 10.

³²⁶ Cf. Jutta Gisela Sperling, *Convents and the Body Politic in Late Renaissance Venice*, Chicago: 2000: In *Convents and the Body Politic in Late Renaissance Venice* untersucht Sperling die Rolle weiblicher Klöster in der politischen, sozialen und kulturellen Ordnung Venedigs zwischen dem späten 16. und frühen 18. Jahrhundert. Das Werk verbindet Ansätze der Sozial-, Religions- und Geschlechtergeschichte und bietet eine dichte Analyse der venezianischen Klosterlandschaft als integralen Bestandteil der städtischen Macht- und Familienpolitik. Im Zentrum steht die These, dass Nonnenklöster nicht als abgeschottete religiöse Räume zu verstehen sind, sondern als aktive Akteure im venezianischen „body politic“, also im umfassenderen politischen und gesellschaftlichen Gefüge der Republik. Sperling zeigt, dass Klöster sowohl Instrumente familiärer Strategien als auch Knotenpunkte weiblicher Selbstbehauptung und sozialer Aushandlung waren.

Die testamentarischen Praktiken von Frauen zeigen somit deutlich, dass weibliche Handlungsmacht im 18. Jahrhundert keineswegs vollständig durch rechtliche Einschränkungen aufgehoben war. Vielmehr offenbart sich ein komplexes Wechselspiel zwischen normativer Begrenzung und praktischer Gestaltung. Frauen nutzten die Möglichkeiten, die ihnen innerhalb des patriarchalen Systems offenstanden, um über ihr Eigentum zu verfügen, familiäre Bindungen zu festigen, soziale Verantwortung zu übernehmen und sich selbst im religiösen und sozialen Gedächtnis zu verankern. Das Testament diente ihnen dabei als Medium, um spirituelle Überzeugungen und persönliche Werte zu übermitteln und sich über den Tod hinaus Gehör zu verschaffen.

6.5. Die Eheauflösung

Die Ehe bildete im katholisch geprägten Italien des 18. Jahrhunderts das Zentrum der sozialen Ordnung und war tief verwurzelt in der kirchlichen Lehre, familiären Strategien und gesellschaftlichen Normen. Als Sakrament galt sie nach dem Konzil von Trient (1545–1563) als unauflöslich, eine Vorstellung, die durch das theologische Ideal der lebenslangen ehelichen Bindung untermauert wurde. Dennoch entwickelte sich in der Praxis eine institutionalisierte Form der Trennung, die *separatio a mensa et thoro*, also die Trennung von Tisch und Bett, welche das eheliche Zusammenleben rechtlich beendete, ohne die Ehe selbst aufzulösen³²⁷:

D'altra parte la legislazione civile, pur adottando il principio separatista, si uniformò alla tradizione Cattolica proclamando l'indissolubilità del matrimonio. Anche per il Codice Civile del 1865 infatti, la morte di uno dei coniugi è la sola causa di scioglimento del matrimonio riconosciuta dalla legge dello Stato.³²⁸

Berutti verweist auf die Spannungen zwischen säkularer Gesetzgebung und kirchlicher Tradition im 18. Jahrhundert. Obwohl der *Codice Civile* (das Bürgerliche Gesetzbuch) von 1865 formal einem liberalen, säkularen Rechtsverständnis verpflichtet war und das Prinzip der Trennung von Kirche und Staat anerkannte, übernahm er dennoch das katholische Dogma der Unauflöslichkeit der Ehe. Dass einzig der Tod eines Ehepartners, also „la morte di uno dei coniugi“, als legitime Auflösung galt, zeigt, wie stark kirchliche Normen weiterhin das staatliche Recht prägten. Dies unterstreicht die begrenzte Reichweite säkularer Reformen in Italien nach der Einigung und verweist auf die zentrale Rolle der katholischen Moral in Fragen der Ehe- und Familienordnung.

Besonders deutlich wird dies in Art. 148 des *Codice Civile* von 1865, der festlegt: „Il matrimonio non si scioglie che con la morte di uno dei coniugi; è ammessa però la loro

³²⁷ Cf. Prodi 1992, S. 245-249.

³²⁸ Mario Berutti, *Il matrimonio concordatario*, Florenz:1958, S.20.

separazione personale“.³²⁹ Bemerkenswert ist, dass diese Regelung in den *Codice Civile* von 1942 (Art. 149) unverändert Eingang gefunden hat.³³⁰ Diese rechtliche Kontinuität verweist auf die außerordentliche normative Stabilität konfessionell geprägter Ehekonzepte im italienischen Zivilrecht, trotz fundamentaler politischer und ideologischer Veränderungen vom liberalen Nationalstaat bis hin zum faschistischen Regime. Sie verdeutlicht, dass der italienische Staat in ehe- und familienrechtlichen Fragen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein das katholische Dogma der Unauflöslichkeit der Ehe nicht nur tolerierte, sondern aktiv in seine Gesetzgebung integrierte. Damit blieb das staatliche Recht in einem zentralen Bereich der privaten Lebensführung eng mit der kirchlichen Morallehre verflochten.

Vor diesem Hintergrund ist auch der Tod als gesetzlich anerkannter Auflösungsgrund der Ehe rechtlich und symbolisch aufschlussreich. Zwar endet mit dem Tod eines Ehepartners das Eheband formal, doch die Ehe entfaltet weiterhin juristische und soziale Wirkungen. So ist der verwitwete Ehepartner nicht mit einer unverheirateten Person gleichgestellt: Er hat Anspruch auf Erbanteile, Hinterbliebenenversorgung und unterliegt gegebenenfalls einem Wiederverheiratungsverbot während der Trauerzeit (*lutto vedovile*, Art. 89 c.c.).³³¹ Ebenso blieb das Recht der Witwe bestehen, den Familiennamen des verstorbenen Ehemanns weiterzuführen (Art. 143 c.c.).³³² Diese Regelungen zeigen, dass die Ehe im italienischen Recht weit über ihren biologischen oder formalen Bestand hinaus als dauerhafte soziale und rechtliche Institution gedacht war, ein Konzept, das sowohl auf traditionelle Geschlechterrollen als auch auf katholische Normvorstellungen verweist.

Ab dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts lässt sich eine zunehmende Sensibilisierung kirchlicher Gerichte gegenüber Fällen der Mehrfachehe beobachten. So wurde etwa die Bestrafung eines Mannes, der drei Ehefrauen geheiratet hatte, explizit „ad sui correctionem et aliorum exemplum“³³³, also zur eigenen Besserung und zur Abschreckung anderer, angeordnet. In den Anklageschriften der Anwälte spiegelt sich diese Entwicklung ebenfalls: Der Mehrfacheheschließende wurde nicht nur der Verletzung der Eheordnung beschuldigt, sondern zugleich mit schwerwiegenden Delikten wie „matrimonio plurimo di stupro“³³⁴ (mehratische Ehe aus Vergewaltigung),

³²⁹ Codice Civile del Regno d’Italia, Art. 148, Turin: 1865, S. 38.

³³⁰ Cf. Codice Civile del Regno d’Italia, Art. 149, Rom: 1942, S. 25.

³³¹ Cf. Torrente 2017, S. 1257.

³³² Cf. Torrente 2017, S. 1257.

³³³ Cristellon 2006, 106.

³³⁴ Claudio Povolo, *Il processo Guarnieri*, Koper: 1996, S. 34ff.

adulterio e abuso di sacramento“³³⁵ (Ehebruch und Missbrauch des Sakramentes) gleichgesetzt. Die für Ketzer vorgesehenen erniedrigenden Strafen wurden auch auf ihn angewendet oder zumindest gefordert, was den hohen Grad der moralischen und religiösen Verurteilung unterstreicht. Bemerkenswert ist dabei die doppelte juristische Bewertung des Deliktes: Während sich die Gleichsetzung von Mehrfachehe mit Vergewaltigung und Ehebruch auf die Auslegungstraditionen der *glossatores* (Rechtsgelehrten) und *commentatores* (Kommentatoren) des 14. Jahrhunderts stützt, wurde das Delikt zugleich als eigenständiges Verbrechen und als spezifische Sünde verstanden. Diese differenzierte strafrechtliche Auffassung fand im Bereich der Kriminalistik bereits im 15. Jahrhundert erste Ansätze und beeinflusste die kanonistische Dogmatik maßgeblich in ihrer Weiterentwicklung ab dem späten 16. Jahrhundert.

Diese Entwicklung zeigt, wie moraltheologische, strafrechtliche und kirchenrechtliche Diskurse zunehmend ineinander greifen, um komplexe Verstöße gegen die sakramentale Ordnung der Ehe nicht nur rechtlich zu fassen, sondern auch exemplarisch zu sanktionieren.

Ein ähnliches Zusammenspiel von Recht, Moral und sozialer Kontrolle lässt sich auch im Umgang mit dem Ehebruch beobachten. Dabei stand weniger die Frage im Vordergrund, ob weltliche oder kirchliche Gerichte zuständig waren, sondern vielmehr, in welchen Fällen man sich an welche Instanz wandte. Besonders augenfällig ist die strukturelle Ungleichbehandlung von Männern und Frauen im Rahmen des sogenannten *doppio standard* (zweierlei Maßes): Während der außereheliche Geschlechtsverkehr eines Ehemannes mit einer ledigen Frau kaum juristisch geahndet und allenfalls im Beichtstuhl als einfache Sünde, „fornicazione semplice“³³⁶ behandelt wurde, konnte weiblicher Ehebruch, insbesondere bei verheirateten Frauen mit einem Liebhaber, sowohl öffentlich als auch geheim kirchlich bestraft werden. In besonders schweren Fällen wurde auch das Recht des Ehemannes auf private Vergeltung anerkannt, bis hin zu Formen faktisch geduldeter Ehrengewalt.³³⁷ Diese Praxis verweist auf ein normatives System, das weibliche Sexualität streng regulierte und dabei nicht nur rechtliche, sondern auch moralische und soziale Sanktionen mobilisierte. Sie ist Ausdruck einer tief verankerten patriarchalen Ordnung, die den weiblichen Körper als Träger familiärer Ehre verstand und damit zur Zielscheibe disziplinarischer Maßnahmen machte.

³³⁵ Cristellon 2006, S. 106.

³³⁶ Brambilla 2006, S. 523.

³³⁷ Cf. Brambilla 2006, S. 523.

Ehebruch wurde in den kirchlichen Gerichten ausschließlich im Rahmen von Zivilsachen verhandelt, konkret als Grund für eine „separazion[e] di mensa e di letto“.³³⁸ Diese Verfahren verliefen häufig diskret und waren nicht selten das Ergebnis vorab getroffener Absprachen zwischen den Parteien. Die geschlechtsspezifische Asymmetrie in der rechtlichen Handhabung zeigt sich deutlich: Während der Ehemann bei erwiesener Ehebruch seiner Frau nicht nur die Trennung, sondern auch den Zugriff auf ihre Mitgift erwerken konnte, war die Handlungsmacht der Frau stark eingeschränkt. Sie durfte die Trennung nur in Ausnahmefällen beantragen, etwa wenn der Mann über längere Zeit hinweg eine Konkubine offen im gemeinsamen Haushalt unterhielt.³³⁹ Diese kirchlich legitimierte Ungleichbehandlung unterstreicht die Funktion der Ehegerichtsbarkeit als Instrument zur Aufrechterhaltung männlicher Vorherrschaft im Bereich von Sexualität, Ehre und Besitz.

Diese Trennung konnte von einem der Ehepartner, häufiger von der Frau, beim kirchlichen Gericht beantragt werden, sofern schwerwiegende Gründe wie Ehebruch, physische Gewalt oder gravierende Vernachlässigung vorlagen:

I processi di nullità sono caratterizzati da una prevalente iniziativa femminile. La costruzione giuridica della fragilità sexus", per la quale la donna era considerata per natura più debole e quindi bisognosa di protezione, concorre talora a spiegare l'intraprendenza femminile. Nei processi di nullità per vim et metum, ad esempio, le donne possono avvalersi del fatto che il tribunale consideri il genere e l'intensità della violenza capace di costringere una donna a un matrimonio controvoglia in modo molto più ampio e diversificato di quanto non avvenga per la valutazione del grado di violenza capace di indurre un uomo al matrimonio.³⁴⁰

Cristellon verweist auf ein bemerkenswertes Spannungsverhältnis zwischen geschlechterideologischer Norm und rechtlicher Praxis im kirchlichen Eheverfahren: Die auffallend häufige Initiative von Frauen in *processi di nullità*, also in Annulierungsverfahren, lässt sich unter anderem durch die kirchenrechtlich tradierte Vorstellung der *fragilitas sexus*³⁴¹ (des schwachen Geschlechtes) erklären. Diese Idee, wonach Frauen aufgrund ihrer natürlichen Schwäche besonders schutzbedürftig seien,

³³⁸ Brambilla 2006, S. 524.

³³⁹ Cf. Andrea Marchisello, „«Alieni thori violatio»: l'adulterio come delitto carnale in Prospero Farinacci (1544-1618)“, in: Silvana Seidel Menchi, *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, Bologna: 2006, S. 133-184.

³⁴⁰ Cristellon 2006, S. 107.

³⁴¹ Cf. Patti 2011, S. 19f.: „Il secolo dei Lumi giustificava la subordinazione femminile non tanto sulla scorta di una presunta inferiorità intellettuale, ma richiamandone la concreta debolezza fisica e biologica. Ciò legittimava l'ipotesi che per un ordine di natura, in base al quale le creature meno nobili devono soggiacere a quelle più perfette, la donna era ‘naturalmente’ sottoposta all'uomo.“ Patti verdeutlicht, dass die Unterordnung der Frau im Zeitalter der Aufklärung nicht mehr primär mit intellektueller Minderwertigkeit begründet wurde, sondern mit körperlicher und biologischer Schwäche. Diese Argumentation knüpfte an ein vermeintlich naturgegebenes hierarchisches Ordnungsmodell an, in dem das „weniger Edle“ dem „Perfekteren“ untergeordnet sei, ein Konzept, das die geschlechtsspezifische Ungleichheit als natürlich und unveränderlich legitimierte. Damit blieb trotz neuer rationalistischer Denkweisen die patriarchale Geschlechterordnung fest verankert, nun allerdings mit pseudonaturwissenschaftlicher Begründung.

hatte im kirchlichen Rechtssystem ambivalente Effekte. Einerseits trug sie zur Stabilisierung patriarchaler Strukturen bei, da sie weibliche Subjektivität rechtlich begrenzte und auf Schutz durch männliche Autorität verwies. Andererseits eröffnete sie Frauen erweiterte Möglichkeiten zur Anrufung des Gerichts, insbesondere in Verfahren wegen *vim et metum*, also wegen durch Gewalt oder Furcht erzwungener Ehen.

Gerichte neigten in solchen Fällen dazu, niedrigere Schwellen für die Anerkennung von Zwang bei Frauen anzusetzen als bei Männern. Die geschlechtsspezifische Bewertung von Gewalt führte dazu, dass Frauen eher glaubwürdig darlegen konnten, unter Druck oder Drohung zur Eheschließung bewegt worden zu sein. Damit wurde ein an sich diskriminierender Diskurs über weibliche Schwäche in der konkreten Rechtspraxis zu einem strategisch nutzbaren Handlungsspielraum für Klägerinnen. Diese Entwicklung verweist auf die komplexe Interaktion zwischen rechtlichen Normen, geschlechtsspezifischen Zuschreibungen und individuellen Handlungsmöglichkeiten im kirchlichen Eheprozesswesen der Vormoderne.

Aus diesem Grund „gli uomini non iniziano mai un processo di nullità adducendo assenza di consenso, ma adducono l’impedimento del metus solo in extremis, per difendersi da un preteso matrimonio.“³⁴² Hier wird ein charakteristisches Muster männlicher Verteidigungsstrategien in kirchlichen Ehenichtigkeitsprozessen verdeutlicht: Männer beriefen sich nur in seltenen Ausnahmefällen auf *metus*, also auf Furcht oder Zwang, und dann zumeist nicht aktiv, sondern defensiv, etwa um sich gegen eine behauptete Eheschließung zu verteidigen. Diese Zurückhaltung ist strukturell bedingt: Wer sich als Mann auf *metus* (Furcht) berief, musste zwangsläufig eingestehen, dass eine Eheschließung stattgefunden hatte, was ihn in eine schwierige prozessuale Lage brachte. Denn um das Gericht von der Nichtigkeit der Ehe zu überzeugen, musste glaubhaft gemacht werden, dass nur eine lebensbedrohliche Zwangssituation zur Zustimmung geführt habe, jede Form des Nachgebens oder des aktiven Mitwirkens an der Zeremonie hätte die Argumentation untergraben.

In diesem Kontext fungierte der Verweis auf *metus* weniger als echte Schutzbehauptung, sondern vielmehr als taktisches Instrument, um sich, insbesondere im Fall sexueller Beziehungen, der aus dem Geschlechtsverkehr folgenden sozialen und moralischen Verpflichtung gegenüber der Frau zu entziehen. Die Berufung auf fehlenden Konsens wird hier gezielt genutzt, um die Eheschließung *ex post* zu unterlaufen und damit auch Verantwortung für einvernehmliches, aber gesellschaftlich normverletzendes Verhalten abzuwehren. Diese Praxis verweist auf die

³⁴² Cristellon 2006, S. 107f.

geschlechterspezifische Asymmetrie im Zugriff auf kirchliche Rechtsmittel: Während Frauen *metus* als legitimes Argument zur Anfechtung unerwünschter Ehen einsetzen konnten, diente es Männern primär zur strategischen Distanzierung von sozialen Erwartungen und rechtlichen Bindungen, ein Beispiel für die selektive Instrumentalisierung kirchlicher Normen im Dienste patriarchaler Selbstentlastung.

Die Verfahren fanden in erster Instanz vor dem Diözesangericht statt und konnten bis zur *Rota Romana* (zum obersten Berufungsgericht der katholischen Kirche) in Rom weitergezogen werden. Dabei mussten Klägerinnen und Kläger umfangreiche Beweise vorlegen, um ihre Vorwürfe zu untermauern. Für Frauen bedeutete dies häufig eine doppelte Hürde: Sie mussten nicht nur den Ehebruch oder die Misshandlung glaubhaft belegen, sondern zugleich ihre eigene sittliche Integrität unter Beweis stellen.³⁴³ Nur wenn sie als tugendhaft und moralisch glaubwürdig erschienen, war ihre Aussage vor Gericht tragfähig. Diese Kombination aus Beweispflicht und moralischer Prüfung führte dazu, dass viele Frauen den Weg der formellen Trennung nur unter äußerstem Druck oder mit erheblichem Rückhalt aus ihrem familiären Umfeld beschreiten konnten.³⁴⁴

Cristellon bietet einen aufschlussreichen Einblick in die gerichtliche Behandlung von Verlöbnissen in der vormodernen kanonischen Rechtspraxis und zeigt deutlich die Spannung zwischen dogmatischer Norm und forensischer Realität:

I processi per sponsali, che dibattono cioè circa la legittimità dello scioglimento unilaterale della promessa di matrimonio, cui non sia seguita consumazione, sono generalmente di facile e rapida soluzione; talora non vengono neppure dibattuti. La durata media di questi processi è di 2,4 mesi: si va da una durata massima di 6 mesi fino a una durata minima che coincide con la presentazione dell'istanza al magistrato e con l'immediato scioglimento della promessa. Le sentenze conservate si pronunciano sempre per lo scioglimento degli sponsali, per quanto la dottrina elaborata in seguito alla decretale di Alessandro III, che imponeva il rispetto della promessa di matrimonio giurata, avesse esteso il carattere obbligante anche alla promessa di matrimonio semplice. Solo il dubbio che le parole scambiate fra i contraenti fossero de presenti o che alla promessa de futuro fossero seguiti rapporti sessuali induce il giudice a una indagine più approfondita, poiché in entrambi i casi, nel periodo pretridentino, si sarebbe trattato di un matrimonio a tutti gli effetti.³⁴⁵

Verfahren über die einseitige Auflösung eines Eheversprechens, sofern keine Konsumation stattgefunden hatte, wurden von den Gerichten in der Regel rasch und unkompliziert abgehandelt. Mit einer durchschnittlichen Dauer von 2,4 Monaten und einem Spektrum von wenigen Tagen bis maximal sechs Monaten lässt sich eine deutlich pragmatische Haltung der Gerichtspraxis erkennen, die zumeist ohne umfassende Beweisaufnahme und regelmäßig zugunsten der Auflösung entschied. Dass viele

³⁴³ Cf. Cozzi 1986, S. 58.

³⁴⁴ Cf. Silvia Evangelisti, „Nuns: A History of Convent Life, 1450-1700, Vol. 96, Nr. 2“, in: The Catholic Historical Review, S. 346-348.

³⁴⁵ Cristellon 2006, S. 110f.

Verfahren gar nicht verhandelt wurden, sondern allein auf schriftliche Anträge hin abgeschlossen werden konnten, verdeutlicht den geringen formalen und prozessualen Aufwand, der mit der Lösung eines Eheversprechens einherging.

Diese Praxis steht im Gegensatz zur kanonistischen Doktrin, wie sie insbesondere seit der Dekretale *ex litteris* (aus dem Brief) Papst Alexanders III. etabliert war. Diese Dekretale unterschied zwischen einem *sponsalia de futuro* (Versprechen für eine künftige Ehe) und einem *sponsalia de praesenti* (gegenwärtiger Konsens, der unmittelbar eine Ehe begründete).³⁴⁶ Auch dem *sponsalia de futuro* wurde, besonders im Falle eines feierlichen, unter Eid gegebenen Versprechens, zunehmend bindender Charakter zugeschrieben. Die dogmatische Entwicklung ging somit dahin, auch das einfache Eheversprechen unter bestimmten Voraussetzungen als rechtlich verpflichtend zu interpretieren. Die Gerichte hingegen ließen diese theologische Aufwertung des Verlöbnisses weitgehend unbeachtet, es sei denn, es ergaben sich konkrete Hinweise darauf, dass bereits ein *consensus de praesenti* (eine gegenseitige Zustimmung) vorlag oder dass auf das Eheversprechen sexuelle Beziehungen folgten. In beiden Fällen bestand nach vorkonziliarer Lehre die Möglichkeit, dass bereits ein Eheband im rechtlich vollgültigen Sinne entstanden war. Nur dann sahen sich die Richter zu einer eingehenderen Prüfung veranlasst.³⁴⁷

Diese Diskrepanz zwischen Norm und Praxis zeigt exemplarisch, dass sich kirchliche Gerichte bei der Bewertung von Eheversprechen häufig von pragmatischen und kontextsensiblen Überlegungen leiten ließen. Die Relativierung der Bindungskraft des Verlöbnisses spiegelt auch eine gewisse Flexibilität des kanonischen Rechtssystems wider, das in der Praxis soziale, geschlechtsspezifische und lebensweltliche Faktoren stärker berücksichtigte als die dogmatische Stringenz der kirchlichen Lehre vermuten ließe. Allerdings war eine gewonnene Trennung keineswegs ein sozialer oder ökonomischer Befreiungsschlag. Vielmehr zogen solche Verfahren tiefgreifende gesellschaftliche und wirtschaftliche Konsequenzen nach sich, die Frauen in besonders prekäre Lagen brachten. Gesellschaftlich galt die Ehefrau als Hüterin der häuslichen Ordnung und Verkörperung weiblicher Tugend.³⁴⁸ Eine Frau, die sich öffentlich gegen ihren Ehemann wandte, selbst wenn ihre Vorwürfe berechtigt waren, stellte diese Ordnung in Frage und musste mit moralischer Stigmatisierung rechnen. Getrennte

³⁴⁶ Cf. James A. Brundage, *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, Chicago: 1987, S. 325-414.

³⁴⁷ Cf. Cristellon 2006, S. 110f.

³⁴⁸ Cf. Elena Papagna, „Storie comuni di sposi promessi. I processi della curia arcivescovile di Tani nel tardo Settecento, in: I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)“, a cura di Silvana Seidel Menchi e Diego Quaglioni, Bologna: 2006, S. 459-495.

Frauen galten häufig als „schwierig“, „unweiblich“ oder „verdorben“; ihre gesellschaftliche Stellung war beschädigt, ihre Integrität infrage gestellt.³⁴⁹ Besonders in kleineren Städten oder dörflichen Gemeinschaften war die soziale Kontrolle so stark, dass Frauen nach einer Trennung kaum eine eigenständige soziale Rolle behaupten konnten.

Hinzu kamen die wirtschaftlichen Auswirkungen: Die meisten Frauen waren ökonomisch von der Ehe abhängig, da Erwerbstätigkeit für bürgerliche und noble Frauen nur in sehr eingeschränkter Form möglich war. Selbst wenn die Gerichte eine Alimentenzahlung festlegten, war deren Durchsetzung keineswegs garantiert.³⁵⁰ Viele Ehemänner entzogen sich der Pflicht, indem sie Besitz überschrieben, den Wohnort wechselten oder andere juristische Mittel ausschöpften. Frauen ohne eigene Mitgift, Erbe oder Unterstützung durch ihre Familie waren nach einer Trennung oft auf karitative oder kirchliche Hilfe angewiesen. Nicht selten zogen sie in Klöster, Konservatorien oder Armenhäuser, wo sie jedoch nicht autonom, sondern unter strengen disziplinarischen Auflagen lebten.³⁵¹

Der ökonomische Abstieg war besonders drastisch für Frauen aus einfachen Verhältnissen, deren Arbeitsmöglichkeiten begrenzt waren. Eine Witwe konnte als Haushälterin arbeiten, eine ledige Tochter im Haus der Eltern leben, doch eine getrennte Frau, die aus einer laufenden Ehe ausgeschieden war, passte in keine dieser Rollen und wurde häufig zur sozialen Außenseiterin. Selbst für Frauen aus wohlhabenderen Kreisen war eine Trennung nicht ohne Risiko: Ihre Rückkehr in das Elternhaus bedeutete einen Bruch mit den Erwartungen, die an sie als Ehefrau gestellt wurden, und stellte einen Verlust familiärer Ehre dar. In Adelskreisen konnte eine Trennung politische Allianzen beschädigen, die durch die Ehe geschmiedet worden waren, was wiederum den Handlungsspielraum der betroffenen Frau weiter einschränkte.³⁵²

Die Eheauflösung im Italien des 18. Jahrhunderts erscheint so nicht nur als juristisches Problem, sondern als soziales und ökonomisches Konfliktfeld, in dem Frauen trotz struktureller Ungleichheit Handlungsmöglichkeiten fanden. Ihre juristischen Schritte gegen Ehemänner bedeuteten nicht automatisch Autonomie oder ökonomische Unabhängigkeit, aber sie eröffneten einen diskursiven Raum, in dem Frauen ihre Stimme erheben, Missstände anklagen und Schutz einfordern konnten. Der Weg war mühsam, gefährlich und häufig existenziell riskant, doch gerade in den

³⁴⁹ Cf. Lombardi 2001, S. 143-161.

³⁵⁰ Cf. Patti 2011, S. 7.

³⁵¹ Cf. Patti 2011, S. 9f.

³⁵² Cf. Christiane Klapisch-Zuber, *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago: 1987, S. 94ff.

Quellen solcher Trennungsverfahren wird deutlich, dass Frauen nicht nur als Opfer gesellschaftlicher Strukturen zu betrachten sind, sondern auch als Akteurinnen, die im Rahmen der gegebenen Institutionen ihre Rechte zu verteidigen wussten. Diese Prozesse offenbaren eine Realität weiblicher Selbstbehauptung in einer patriarchal geprägten Gesellschaft, in der die Ehe als unauflöslich galt, eine Realität, in der sich Wandel nicht durch Revolution, sondern durch juristischen und moralischen Widerstand vollzog.

Teil 3: Primärwerke: *La serva amorosa* und *La locandiera*

7. *La serva amorosa* (1752)

Die drei Monate, in denen sich Goldoni in der Hauptstadt der Emilia-Romagna aufhielt, markierten die glücklichsten Tage seines Lebens, wie er in der Widmung an den jungen Marchese Francesco Albergati Capacelli schreibt.³⁵³ Im Theater *Formagliari*³⁵⁴, wo seine Komödie *La serva amorosa* das erste Mal im Mai 1752 uraufgeführt worden ist und später die Eröffnung der Spielzeit 1752/53 in Venedig eingeläutet hat³⁵⁵, beeindruckte diese unter anderem auch Luigi Pirandello: „Sono stato tre volte a sentire la *Serva amorosa* del Goldoni, questo bel mago veneziano, e tornerei volentieri a sentirla per dieci volte ancora.“³⁵⁶ Das Jahr 1752 markiert, so Masi, den Höhepunkt seines Erfolgs³⁵⁷, denn ein Jahr zuvor hatte er seinem venezianischen Publikum sechzehn neue Komödien versprochen für die Spielzeit 1750/51 zugesagt und konnte sein Versprechen auch einlösen.³⁵⁸

Nicht zuletzt ist der große Erfolg der Komödie ferner der Interpretation der Protagonistin Maddalena Marliani zu verdanken. Goldoni gab Marliani die Hauptrolle der Corallina, da sie die Eigenschaften, die für diese zentrale Rolle erforderlich waren, verkörperte. Marliani war bekannt für ihr schauspielerisches Talent, ihre Vielseitigkeit und ihre Fähigkeit, komplexe Charaktere mit Tiefe und Nuancen darzustellen.³⁵⁹ Goldoni hatte ein gutes Gespür für die Talente seiner Schauspieler und schrieb oft Rollen, die auf die Stärken der Darsteller zugeschnitten waren. Die Protagonistin Marliani war besonders für ihre Darstellung von „cleveren Dienerinnen“ bekannt, Figuren, die sowohl scharfsinnig als auch emotional tiefgründig waren.³⁶⁰ Diese Charaktere erforderten eine Mischung aus komödiantischem Gespür und einer gewissen emotionalen Ernsthaftigkeit, Eigenschaften, die Marliani meisterhaft beherrschte.

³⁵³ Cf. Goldoni, „A Sua Eccellenza il Signor Marchese Senatore Francesco Albergati Capacelli“, in Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, Venedig: 2007, S. 67: Marchese Albergati Capacelli admirierte das Theater und hatte die Möglichkeit in seinen Villen in Zola und Medicina Theater für Zuschauer einzurichten. Darüber hinaus war er Gastgeber Goldonis, sofern sich dieser in Bologna aufhielt. Nachzulesen in Carlo Goldoni, „Mémoires de M. Goldoni“, in: Giuseppe Ortolani (Hrsg.), *Tutte le opere. Tomo I*, Verona: 1935, S. 308f.

³⁵⁴ Cf. Tellini 2020, S. 131.

³⁵⁵ Cf. Hösle 1993, S. 154.

³⁵⁶ Luigi Pirandello, *Introduzione a Luigi Pirandello. Lettere da Bonn 1889-1891*, Rom: 1984, S. 20.

³⁵⁷ Cf. Masi, 1878, S.119f.

³⁵⁸ Cf. Luigi Lunari, „Una serva amorosa. Nel mondo borghese del Goldoni“, in: Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, Mailand: 1997, S. 6.

³⁵⁹ Cf. Bonino 2007, S. X.

³⁶⁰ Cf. Bonino 2007, S. XI.

Ne fu protagonista la bravissima, bella e bizzarra prim'attrice della compagnia, la celebre Maddalena Raffi Marliani; la parte le toccava di diritto, trattandosi proprio di Corallina, il personaggio – la Maschera, anzi – che ella aveva interpretato mille volte, con un brio e una maliziosa semplicità che le eran certo spontanei e che davano nuova vita alla figura di servetta ormai stereotipa e un po'convenzionale.³⁶¹

Goldoni war sich der künstlerischen sowie theatralischen Fähigkeiten von Marliani bewusst, denn sie war gleichzeitig humorvoll und besaß zudem auch ein starkes Durchsetzungsvermögen, was für den Erfolg des Stücks entscheidend war. Goldonis Entscheidung, sie für diese Rolle zu wählen, spiegelte auch sein Vertrauen in ihre Fähigkeit wider, die innovative und reformatorische Natur seiner Komödien zu tragen und zu verkörpern.³⁶²

Das Stück illustriert Goldonis Bemühungen, die traditionelle *commedia dell'arte* zu reformieren, indem er den Figuren psychologische Tiefe und die Handlung realistische Dimensionen verleiht³⁶³:

La serva amorosa rappresenta un caso drammaturgico davvero singolare, al bivio fra tradizione e riforma, convenzione e originali fughe in avanti: commedia di transizione sfruttata gli espedienti del vecchio teatro delineando la trama della futura drammaturgia, goldoniana e non.³⁶⁴

Im Zentrum der Handlung steht die Protagonistin Corallina, die durch ihre Intelligenz, Empathie und moralische Integrität zur eigentlichen Trägerin des dramatischen Geschehens wird. Als Dienerin im Haus des Kaufmanns Ottavio de Nero begleitet sie dessen Sohn Florindo, der aufgrund permanenter Spannungen mit Beatrice, der zweiten Frau Ottavios, aus dem Haus vertrieben wird. Corallina, die nicht nur loyal, sondern auch sozial klarsichtig handelt, erkennt früh, dass hinter den familiären Konflikten tiefere strukturelle Machtinteressen stehen: Beatrice versucht, ihren Sohn Lelio aus erster Ehe durch die Ausgrenzung Florindos in Stellung zu bringen und über ein Testament das gesamte Vermögen Ottavios auf ihn zu übertragen.

Corallinas strategisches Handeln wird zum Motor der dramatischen Entwicklung. Über Brighella, den Diener des venezianischen Kaufmanns Pantalone, erfährt sie, dass Rosaura, die Tochter von Pantalone, Florindo Zuneigung entgegenbringt. In dieser potenziellen Verbindung erkennt Corallina die Möglichkeit, Florindos Ruf und soziale Stellung zu rehabilitieren. Gleichzeitig eröffnet sie Pantalone die Aussicht, sich durch eine Heiratsallianz zwischen seiner Tochter und dem enterbten Florindo gegenüber Beatrice zu behaupten und seinen eigenen sozialen Einfluss zu festigen.

³⁶¹ Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, Mailand: 1951, S. 8.

³⁶² Cf. Ferrone 2011, S. 201.

³⁶³ Cf. Goldoni 1951, S. 9.

³⁶⁴ Paola Daniela Giovanelli, „Introduzione”, in: Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, Venedig: 2007, S. 9.

Die Handlung wird durch zahlreiche komödiantische Elemente wie Missverständnisse, Verkleidungen und die Eingriffe von Figuren wie Arlecchino, dem naiven und tölpelhaften Diener Ottavios, weiter verkompliziert. Arlecchino, obwohl unwissend, trägt durch sein Verhalten unbeabsichtigt zur Eskalation bei und bringt Beatrice auf die Spur von Corallinas Plänen. Lelio wiederum, ein eitel-arrogantes Gegenbild zu Florindo, nutzt Pantalones Irrtümer aus, um sich dessen Zustimmung zur Heirat mit Rosaura zu erschleichen. Die Bedrohung für Florindos Zukunft scheint besiegt, als Beatrice den Notar Ser Agapito mit dem Entwurf eines Testaments beauftragt, das ihren Sohn als alleinigen Erben einsetzen soll.

Dennoch gelingt es Corallina, mit List, Beharrlichkeit und moralischem Feingefühl die drohende Ungerechtigkeit abzuwenden. Ihre Handlungen führen nicht nur zur Aufdeckung der Intrigen von Beatrice und Lelio, sondern auch zur Wiederherstellung der familiären und sozialen Ordnung. Das Stück kulminiert in einer klassischen komödiantischen Auflösung: Florindo und Rosaura werden einander versprochen, die väterliche Anerkennung wird wiederhergestellt, und Beatrice sowie Lelio werden aus der Familie ausgeschlossen.

Im Sinne der Komödientradition, insbesondere der *commedia dell'arte*, dient diese finale Harmonie nicht nur dem Unterhaltungswert, sondern trägt auch eine normative Botschaft: Die Wiederherstellung der guten Ordnung erfolgt nicht durch die offiziellen patriarchalen Autoritäten, sondern durch die weise, klug agierende Dienerin. Corallina erfüllt damit die Funktion des *servus callidus*, der listigen Dienerfigur, die moralische wie soziale Umwälzungen herbeiführt, ohne dabei selbst nach Macht zu streben.³⁶⁵ Ihre Rolle bricht zugleich mit der traditionellen sozialen Hierarchie und etabliert eine Ethik der Fürsorge, Vernunft und Gerechtigkeit, die über Standesgrenzen hinausweist.

7.1. Corallinas Soliloquien

Das Soliloquium erfüllt, wie in nahezu jeder Komödie oder dramatischen Gattung, eine zentrale Funktion, da es dem Publikum einen unmittelbaren Einblick in die innere Verfasstheit einer Figur gewährt. Im Fall von Corallina wird es darüber hinaus zu einem strukturellen Mittel der Selbstverortung, ethischen Reflexion und strategischen Handlungssteuerung. Ihre Monologe eröffnen diskursive Räume, in denen sich ihre moralischen Überzeugungen, ihre soziale Intelligenz und ihre emotionalen

³⁶⁵ Cf. Arnaldo Momo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, Venedig: 1992, S. 103f.

Beweggründe auf differenzierte Weise artikulieren.³⁶⁶ Zugleich tragen sie, so Herry, zur Erhellung des Verhaltens des Protagonisten bei, indem sie dessen Handlungen und Beweggründe aus Corallinas Perspektive reflektieren und für das Publikum nachvollziehbar machen.³⁶⁷

Bereits in Szene I.6 zeigt sich in der *Inszenierung des eigenen Selbst* ein fundamentales Moment der Figur: Corallina positioniert sich nicht nur als loyale Dienerin, sondern als aktiv denkendes und moralisch handelndes Subjekt. Das Soliloquium wird hier zur Bühne einer performativen Selbstdarstellung, in der sie ihre Rolle im sozialen Gefüge reflektiert und ihre Eigenständigkeit behauptet.

In Szene I.14 folgt mit der *strategischen Handlungsplanung* eine monologische Szene, die exemplarisch für Corallinas Fähigkeit steht, komplexe soziale Dynamiken zu analysieren und zielgerichtet zu beeinflussen. Der Monolog dient nicht nur der inneren Klärung, sondern stellt auch ein dramaturgisches Instrument zur Vorbereitung zukünftiger Eingriffe in das Handlungsgeschehen dar, ein Merkmal, das Corallina über die klassische *servetta*-Figur hinaushebt.

In Szene II.2 tritt mit der sogenannten *dramaturgischen Atempause* eine neue Funktion der Monologstruktur hervor: Die Szene erlaubt eine temporäre emotionale Entlastung, bietet Raum zur Reflexion und wirkt gleichzeitig affektsteuernd im Gesamtverlauf der Handlung. Corallina wird hier nicht als bloß agierende Figur inszeniert, sondern als emotional mitfühlendes Wesen, das innere Konflikte austrägt.

Der Höhepunkt ihrer charakterlichen Ausgestaltung erfolgt in Szene II.14, wo das Soliloquium zur *Aufopferung als Ausdruck weiblicher Handlungsmacht* wird. Hier zeigt sich Corallinas Bereitschaft, sich selbst zugunsten höherer moralischer Ziele zurückzunehmen, jedoch nicht aus Schwäche, sondern aus einer bewusst gewählten Haltung heraus. Die Aufopferung wird als strategischer Akt moralischer Selbstermächtigung lesbar.

In der Gesamtschau verdeutlichen Corallinas Soliloquien eine bemerkenswerte dramaturgische Funktion: Sie eröffnen innere Handlungsräume, legitimieren äußeres Eingreifen durch innere Reflexion und unterstreichen die Komplexität einer Figur, die sich zwischen sozialer Unterordnung und ethischer Selbstbestimmung bewegt. In einem komischen Gefüge, das sonst häufig auf Typisierung und äußerliche Handlung reduziert ist, setzen diese Monologe ein Zeichen für die Rehabilitation weiblicher Handlungsmacht durch Sprache, Vernunft und Empathie.

³⁶⁶ Cf. Bonino 2007, S: XVII.

³⁶⁷ Cf. Herry 2009, S. 64.

7.1.1. Inszenierung des eigenen Selbst, I.6

Der erste Monolog Corallinas ist dramaturgisch sorgfältig und funktional zentral positioniert. Er steht am Ende der einleitenden Szenenfolge, in der die wesentlichen Konfliktlinien des Stücks, insbesondere die familiäre Spaltung im Hause Ottavio sowie die Intrigen um das Erbe und die Machtverhältnisse, bereits deutlich konturiert wurden.³⁶⁸ In den vorausgehenden Szenen ist es zur dramatischen Eskalation gekommen: Beatrice hat sich durchgesetzt, Florindo wird aus dem väterlichen Haus verstoßen, und Ottavio zeigt sich schwach und unentschlossen gegenüber dem moralischen Unrecht, das seinem Sohn widerfährt. In dieser angespannten Situation, in der das soziale Gefüge sichtbar aus dem Gleichgewicht geraten ist, setzt Corallinas Monolog ein, als erste Szene, in der nicht das dialogische Ringen der Figuren, sondern eine individuelle, reflektierte Innenperspektive im Zentrum steht.

Corallinas Rede ist klar strukturiert. Sie beginnt mit einer moralischen Bestandsaufnahme der Familiensituation, wobei sie die Ungerechtigkeit gegenüber Florindo klar benennt. Ihre Kritik richtet sich nicht gegen Ottavio selbst, sondern gegen Beatrice, deren Machthunger und manipulative Absichten sie durchschaut.

CORALLINA: Anche questa è fatta. Non aveva calzette da mutarmi: manco male che mi è rimasto questo poco di refe donatomi dalla buona memoria della mia padrona. Dove sono andati que' tempi! Ma! Son nell'impegno, conviene starci, e non me ne pento.³⁶⁹

Der Auszug aus Corallinas erstem Soliloquium zeigt auf prägnante Weise die Vielschichtigkeit von Goldonis Figurenzeichnung und verdeutlicht, wie sehr die innere Haltung Corallinas durch ein Spannungsfeld von sozialer Notwendigkeit, persönlicher Erinnerung und moralischer Festigkeit geprägt ist. Zunächst beginnt Corallina mit einem lakonischen Befund der Lage „Anche questa è fatta“, einer Redewendung, die zugleich Resignation und Pragmatismus andeutet. Der anschließende Hinweis auf ihre Armut „Non aveva calzette da mutarmi“, verweist nicht nur auf ihre soziale Stellung als mittellose Dienerin, sondern macht auch ihre Bereitschaft deutlich, persönliche Entbehrung zugunsten ihrer Loyalität gegenüber Florindo in Kauf zu nehmen.³⁷⁰ Dass sie dennoch ein wenig Garn, „questo poco di refe“, besitzt, das ihr von ihrer früheren Herrin überlassen wurde, ist mehr als eine nebенstehliche Bemerkung³⁷¹: Es stellt eine emotional aufgeladene Erinnerung dar, die auf Corallinas lange und ehrliche Dienerinnenlaufbahn verweist und ihre Verbundenheit mit einem familiären Ideal der

³⁶⁸ Cf. Giovanelli 2007, S. 234.

³⁶⁹ Goldoni 2007, I.6, S. 90.

³⁷⁰ Cf. Giuseppina Scognamiglio, *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*, Neapel: 2002, S. 94.

³⁷¹ Cf. Bonino 2007, S. XVII.

Vergangenheit evoziert.³⁷² Bonino hebt treffend hervor, dass Corallinas Monolog in I.6 nicht als bloße Darstellung alltäglicher Not zu verstehen ist, sondern als Ausdruck eines inneren moralischen Idealismus, der weit über die konkrete Handlungsebene hinausweist.³⁷³ Die scheinbar banale Situation, der Umgang mit etwas Garn und einem Paar feiner Strümpfe, wird hier symbolisch aufgeladen: Sie steht für Corallinas Würde im Verzicht, ihre ethisch motivierte Selbstbehauptung trotz materieller Armut. Corallina folgt, so Bonino, einem inneren Moralkodex, der ihre Entscheidungen leitet, unabhängig von ihrer sozialen Stellung.³⁷⁴ Goldoni positioniert sie damit innerhalb eines europaweit verbreiteten dramatischen Diskurses, in dem weibliche Tugend, Rationalität und Handlungsautonomie als Träger bürgerlicher Ethik fungieren. Der Monolog ist somit weniger naturalistisch als vielmehr symbolisch-ethisch motiviert: eine Bühne für das sittliche Selbstverständnis einer Frau, die sich bewusst gegen Unrecht stellt.

Der nostalgische Ausruf „Dove sono andati que' tempi!“ ist dabei als Moment innerer Rückbindung zu verstehen. Corallina blickt auf eine vergangene Ordnung zurück, die durch Stabilität, Fürsorge und moralische Kohärenz gekennzeichnet war, eine Ordnung, die im aktuellen Zustand des Hauses Ottavio vollständig zerstört scheint. Dieser kurze Ausbruch ist nicht sentimental im Sinne passiver Wehmut, sondern dient vielmehr als implizite Kontrastfolie zur gegenwärtigen Situation, in der Egoismus und Ungerechtigkeit dominieren.

Der letzte Satz „Ma! Son nell'impegno, conviene starci, e non me ne pento.“, bringt schließlich die ethische Haltung der Figur auf den Punkt. Corallina erkennt ihre Entscheidung, das Verlassen des Hauses gemeinsam mit Florindo, als bindend an. Das Wort *impegno* (Verpflichtung, Einsatz) verweist dabei sowohl auf einen moralischen Entschluss als auch auf eine soziale Bindung, die sie selbstbestimmt eingeht. Das abschließende „e non me ne pento“ ist Ausdruck einer reflektierten Loyalität, die nicht aus Unterwürfigkeit, sondern aus Überzeugung erwächst. Goldoni verbindet konkrete Alltagsrealien (Armut, Garn, Kleidung) mit abstrakten Werten (Treue, Erinnerung, Verantwortungsbewusstsein) und schafft damit eine bühnenwirksame Synthese aus sozialem Realismus und ethischem Idealismus, ganz im Sinne seiner Reformkomödie, in der die dienenden Figuren zunehmend als Trägerinnen bürgerlicher Tugenden erscheinen.

³⁷² Cf. Manlio Dazzi, *Carlo Goldonie la sua poetica sociale*, Turin: 1957, S. 174.

³⁷³ Cf. Bonino 2007, S. XVII.

³⁷⁴ Cf. Bonino 2007, S. XVII.

Corallina thematisiert sodann das besondere Vertrauensverhältnis, das sie mit Florindo verbindet:

CORALLINA: Povero signor Florindo! Gli voglio bene, come se fosse mio fratello. Ha succhiato del latte che ho succhiato io; lo ha allattato mia madre; siamo stati allevati insieme; e poi son di buon cuore: quando prendo a voler bene ad una persona, mi disfarei, farei di tutto per aiutarla. Poverino! L'hanno cacciato di casa. E perché? Per causa della matrigna. Già tutte le matrigne sogliono perseguitare i figliastri, ma questa poi, che ha un figlio grande, e grosso come un asino, vorrebbe potere scorticar il figliastro oer raddoppiar la pelle al figliuolo. Poverino! L'hanno cacciato di casa con sei scudi il mese. [...] Se non veniva io a star con lui, si dava affatto alla miseria, alla disperazione. Pazienza! Mi contento patire per non vederlo perire; e se congiurano contro di lui una matrigna avara, un padre pazzo, un fratello balordo, lo assiste una vedova onesta, uns serva fedele, e amorosa.³⁷⁵

Dieser zentrale Abschnitt ist nicht nur ein emotionales Bekenntnis zu Florindo, sondern auch eine kunstvoll komponierte Selbstcharakterisierung, in der Goldoni die soziale, moralische und affektive Position seiner Protagonistin nuanciert entfaltet. Der Textausschnitt vereint auf bemerkenswerte Weise biografische Erinnerung, ethisches Empfinden, soziale Diagnose und den Anspruch auf moralische Handlungsmacht. Zunächst etabliert Corallina ihre emotionale Bindung zu Florindo über ein Bild körperlicher Nähe und frühkindlicher Gleichheit: „Ha succhiato del latte che ho succhiato io; lo ha allattato mia madre“. Die gemeinsam erlebte Stillzeit dient hier als rhetorisches Mittel zur Herstellung einer quasifamiliären, „geschwisterlichen“ Beziehung.³⁷⁶ Durch die Berufung auf diese geteilte frühkindliche Herkunft inszeniert sich Corallina als Teil derselben sozialen und affektiven Struktur wie Florindo, eine Konstruktion, die im Widerspruch zur aktuellen hierarchischen Familienordnung steht, in der sie formal „nur“ eine Dienerin ist. Diese strategische Rückbindung an eine „ursprüngliche“ Gemeinschaft fungiert damit als legitimierende Grundlage ihres Engagements: Ihre Fürsorge ist nicht bloß dienstlich, sondern familiär und zutiefst persönlich motiviert.³⁷⁷

In der Formulierung „quando prendo a voler bene ad una persona, mi disfarei [...]“ offenbart sich eine weitere Dimension von Corallinas Selbstverständnis: Sie beschreibt sich selbst als leidensbereit, aufopferungsvoll, ja geradezu bedingungslos loyal. Diese Haltung steht exemplarisch für die bürgerliche Tugendethik des 18. Jahrhunderts, in der selbstlose Hingabe, insbesondere in der weiblichen Figur, nicht als Schwäche, sondern

³⁷⁵ Goldoni 2007, I.6, S.90f.

³⁷⁶ Cf. Giovanelli 2007, 233.

³⁷⁷ Cf. Scognamiglio 2002, S. 37.

als moralische Stärke gilt.³⁷⁸ Corallinas Treue ist aber nicht nur emotional begründet, sondern hat soziale Implikationen: Sie wird zur rettenden Instanz für Florindo, der angesichts familiärer Ausgrenzung („l'hanno cacciato di casa“) und existenzieller Not („miseria, disperazione“) ohne sie dem Untergang geweiht wäre.

Ihr moralischer Kontrast zur restlichen Familie wird scharf konturiert. Die abwertende Beschreibung der Stiefmutter Beatrice als „matrigna avara“ und des Halbbruders Lelio als „grande, e grosso come un asino“ sowie die Bezeichnung Ottavios als „padre pazzo“ reflektieren nicht nur Corallinas Perspektive auf die familiäre Dynamik, sondern fungieren zugleich als komödiantisch zugespitzte Sozialkritik: Die legitime Ordnung, repräsentiert durch Blutlinie, Vernunft und Fürsorge, ist hier pervertiert durch Gier, Unfähigkeit und Autoritätsversagen.³⁷⁹

Die abschließende Aufzählung, „lo assiste una vedova onesta, una serva fedele, e amorosa“, hat eine fast emblematische Qualität. Hier kulminiert der Monolog in einer Selbstvergewisserung weiblicher Handlungsmacht, die nicht aus sozialem Status, sondern aus moralischer Integrität erwächst.³⁸⁰ Corallina präsentiert sich als „serva amorosa“, im doppelten Sinne: einerseits als Figur der Liebe und Hingabe, andererseits als Trägerin eines aufklärerischen Ethos, das Fürsorge, Vernunft und Empathie als Gegengewichte zur korrupten Familienstruktur in Stellung bringt.

In der Gesamtstruktur des Monologs fungiert dieser Abschnitt als ein rhetorisch aufgeladener ethischer Appell und Selbstporträt zugleich: Corallina legitimiert ihr zukünftiges Handeln nicht durch Intrige oder Machtstreben, sondern durch Loyalität, affektive Bindung und eine moralische Selbstverpflichtung, die sie über die sozialen Schranken ihrer Rolle als Dienerin hinaushebt. Damit wird sie zur idealtypischen

³⁷⁸ Wie bereits in Kapitel 4.2 ausgeführt, entfalteten die Ideen Jean-Jacques Rousseaus im Italien des späten 18. Jahrhunderts beträchtliche Wirkung, insbesondere sein pädagogisch-moralphilosophisches Hauptwerk *Émile ou De l'éducation* (1762). Von besonderer Relevanz ist dabei das vierte Buch, in dem Rousseau das Ideal weiblicher Tugend exemplarisch an der Figur der Sophie darstellt. Weiblichkeit wird hier über Eigenschaften wie Tugendhaftigkeit, Selbstlosigkeit, Häuslichkeit und moralische Sensibilität definiert, Merkmale, die nicht als Ausdruck passiver Schwäche, sondern als funktionale Grundlage einer stabilen bürgerlichen Gesellschaftsordnung verstanden werden. In ähnlicher Weise entfalten auch Denis Diderots Werke *Le Fils naturel* (1757) und die begleitenden *Entretiens sur le Fils naturel* (1758) zentrale Konzepte eines bürgerlichen Tugenddiskurses. Im Rahmen seiner Theorie des *drame bourgeois*, eines Genres, das die sittliche Läuterung im familialen Kontext ins Zentrum rückt, wird die weibliche Figur nicht über soziale Macht, sondern über emotionale Authentizität, moralische Integrität und innere Standhaftigkeit konstituiert. Die Bereitschaft zur Selbstaufopferung erscheint dabei nicht als tragischer Verzicht, sondern als Ausdruck eines sittlich fundierten Handlungsideals, das zur Sinnstiftung innerhalb des familialen und sozialen Gefüges beiträgt.

³⁷⁹ Cf. Giovanelli 2007, S. 234.

³⁸⁰ Cf. Giovanelli 2007, S. 236.

Vertreterin der von Goldoni reformierten *servetta*, einer weiblichen Figur, deren Stimme Gewicht hat, weil sie auf Gerechtigkeit und Menschlichkeit basiert.³⁸¹

Die Figur der Corallina unterscheidet sich damit fundamental von der traditionellen *servetta* der *commedia dell'arte*, deren Handlungsmotive meist durch Launenhaftigkeit, erotische Verstrickungen oder simple Gewitztheit geprägt sind. Goldoni bricht bewusst mit diesem Typus und schafft mit Corallina eine Figur psychologischer Tiefe und sozialer Reflexivität.³⁸² In der literatur- und theaterwissenschaftlichen Forschung wird diese Entwicklung als Teil von Goldonis Reform der Komik verstanden, die die alte Typenkomödie durch Figuren mit individuellen Charakteren, bürgerlichen Werten und nachvollziehbaren Motivationen ersetzt.

Corallina reflektiert im Monolog nicht nur über das Unrecht, das Florindo widerfährt, sondern kündigt zugleich indirekt ihre aktive Beteiligung an der Wiederherstellung der Gerechtigkeit an. Ihr Handeln gründet in einem ethischen Imperativ, der stark an das Ideal der bürgerlichen Tugendethik erinnert. Sie wird so zur Figur, die das korrumptierte Familiensystem von innen heraus reformiert, nicht durch Widerstand, sondern durch vernunftgeleitetes Eingreifen.

Der Monolog dient auch der Etablierung Corallinas als moralisches Gegenbild zu Beatrice. Während Letztere ihre Handlungsmacht aus patriarchaler Anbindung (als Ehefrau Ottavios) bezieht und für ihren Sohn Lelio ein ungerechtes Erbe beanspruchen will, operiert Corallina aus einer Position der Unterordnung heraus. Dennoch besitzt sie überlegene Einsicht, sprachliche Präzision und die Fähigkeit zur strategischen Planung, Qualitäten, die sie im weiteren Verlauf gezielt einsetzen wird.³⁸³

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Corallinas Monolog in Szene I.6 ist nicht nur ein klassisches Moment der psychologischen Charakterisierung, sondern zugleich Ausdruck eines neuen Frauenbildes auf der Bühne des 18. Jahrhunderts. Die Figur nutzt die Form des Soliloquiums, um sich als moralisches Subjekt zu etablieren, das unabhängig von Stand, Geschlecht oder familiärer Anbindung urteilt und handelt. Goldoni macht die Dienerin zur Trägerin einer ethisch fundierten Handlungsmacht, und öffnet damit den komischen Diskurs für eine neue Form weiblicher Vernunftfigur. Dieser Monolog steht exemplarisch für die aufklärerische Dimension von Goldonis Theater, das nicht nur unterhalten, sondern auch erziehen, reformieren und soziale Modelle neu denken will.

³⁸¹ Cf. Momo 1992, S. 101.

³⁸² Cf. Manlio Dazzi, *La serva amorosa. Con un saggio sull'arte del Goldoni*, Mailand: 1936, S. 3.

³⁸³ Cf. Giovanelli 2007, S. 234f.

7.1.2. Strategische Handlungsplanung, I.14

Der zweite Monolog Corallinas in Szene I.14 gehört zu den zentralen Passagen der Komödie. Er offenbart nicht nur das taktische Geschick der Protagonistin, sondern veranschaulicht zugleich die moralisch ambivalente, aber sympathisch gezeichnete Motivlage einer Frau, die in einer patriarchalen Gesellschaftsordnung handelt und wirkt.³⁸⁴ Goldoni bricht in dieser Szene mit den Konventionen der *commedia dell'arte*, indem er seiner Dienerin eine reflektierte, strategisch durchdachte Stimme verleiht, die weit über das klischeehafte Schemata der listigen Zanni hinausgeht:

CORALLINA: Così a caso, mi è riuscita piantare una bella macchina. Se la cosa va bene, spero far la fortuna del mio padrone. Egli è di buona nascita, è figlio di padre ricco, è di buoni costumi, onde non può essere che un buon partito per la signora Rosaura. Resta a superare la disgrazia che egli ha con suo padre per causa della matrigna. e questo è quello che mi fa lavorar col cervello. S'io potessi arrivare a parlare col signor Ottavio, forse forse mi comprometterei assaiissimo. Egli mi voleva gran bene e mi ascoltava, prima che si pigliasse codesto diavolo in casa. Basta, chi sa?³⁸⁵

Corallina spricht hier direkt zum Publikum, ein dramaturgischer Kunstgriff, der ihre Handlungsmotivation in den Vordergrund rückt und sie zugleich als Ich-Erzählerin ihrer eigenen Geschichte etabliert. Sie beginnt mit der Feststellung, „Così a caso, mi è riuscita piantare una bella macchina“, eine ironisch eingeführte Bemerkung, die sowohl ihr kühles Kalkül als auch das teatrale Moment ihrer Intrige betont. Die Metapher der *macchina* (Intrige) verweist auf das Theater selbst, das in Goldonis Werk nicht nur Spielraum für Illusion, sondern auch für Manipulation bietet.³⁸⁶

Qui, nella parola „macchina“, vive proprio l'idea di un intervento costruttivo, intenzionale e progettuale su un dato di partenza aleatorio, che occorre sfruttare con furbizia e intelligenza. La battuta può forse intendersi anche in chiave metateatrale, considerando il fatto che attraverso i monologhi è lo stesso Goldoni a parlare al pubblico.³⁸⁷

Giovanelli trifft mit ihrer Aussage einen wesentlichen Kern von Goldonis dramatischer Technik und verweist auf die zentrale Funktion von Sprache, Handlung und Theaterreflexion. Die im Begriff *macchina* enthaltene Bedeutung geht über eine bloße mechanische oder zufällige Intrige hinaus: Corallina deutet damit auf einen bewussten,

³⁸⁴ Cf. Herry 2009, S. 373: „[...] Corallina che capirà soltanto alla fine del primo atto l'urgente necessità di reagire.“ Erst am Ende des ersten Aktes erkennt Corallina die Dringlichkeit ihres Eingreifens, was nicht nur der Spannungssteigerung dient, sondern auch ihre Transformation von der passiven Beobachterin zur aktiven Handlungsträgerin markiert. Dieser Moment der Erkenntnis fungiert als Katalysator für ihre spätere Rolle als moralisch handelnde Vermittlerin im Dienste des sozialen Gleichgewichts.

³⁸⁵ Goldoni 2007, I.14, S. 108.

³⁸⁶ Cf. Aldo Spranzi, *La Locandiera di Carlo Goldoni. Una magnifica denigrazione della femminilità*, Mailand: 2010, S. 129.

³⁸⁷ Giovanelli 2007, S. 254.

geplanten und zielgerichteten Eingriff in eine unklare oder chaotische Ausgangslage hin. Ihre *macchina* ist Ausdruck eines intelligenten, vorausschauenden und moralisch motivierten Handelns. Das Konzept erinnert an die bürgerlichen Tugenden der Aufklärung, insbesondere an Rationalität, Planung und Wirksamkeit individueller Initiative im sozialen Gefüge.³⁸⁸ Corallinas Vorgehen wird damit zu einem Symbol bürgerlicher *progettualità* (Planungsfähigkeit), einem Handeln, das sich nicht passiv dem Schicksal beugt, sondern aktiv Strukturen verändert. Dies steht in deutlichem Gegensatz zu den oft stereotypen und rein komödienhaften Intrigen der *commedia dell'arte*, aus deren Tradition Goldoni bewusst heraustritt. Der Begriff *macchina* verweist so nicht nur auf eine Bühnenhandlung, sondern auf eine ethisch aufgeladene Strategie, durch die eine Frau, und zwar eine soziale Außenseiterin, mit List, Verstand und Moral Einfluss auf ihr Umfeld nimmt.³⁸⁹ Dies verweist auf die Aufwertung der weiblichen Handlungsfähigkeit bei Goldoni, die sich nicht zuletzt vor dem Hintergrund der rechtlich und gesellschaftlich marginalisierten Stellung der Frau im 18. Jahrhundert lesen lässt.

In seinen Memoiren erläutert er an entsprechender Stelle seine Arbeitsmethode mit den Worten:

[...] car les idées se succèdent; une scène produit l'autre; un mot trouvé par hasard fournit une pensée nouvelle; et je suis parvenu au bout de quelque tems à réduire les quatre opérations à une seule; ayant le plan et les trois divisions dans ma tête, je commence tout de suite. *Acte premier, Scène première*; je vais jusqu'à la fin, toujours d'après la maxime que toutes les lignes doivent aboutir au point fixé; c'est dire, au dénouement de l'action, qui est la partie principale pour laquelle il semble que toutes les machines soient préparées.³⁹⁰

Goldoni beschreibt in diesem Abschnitt seiner Memoiren ein Schreiben, das sich zwar aus einem spontanen Fluss der Gedanken speist („les idées se succèdent“), jedoch auf einem innerlich geordneten, klar strukturierten Prinzip beruht. Die Szenen entwickeln sich wechselseitig, ein zufällig gefundenes Wort erzeugt eine neue Idee, und doch führt dieser kreative Prozess zielgerichtet auf ein Ende hin: das *dénouement* (die Auflösung). Besonders zentral ist dabei Goldonis Aussage, alle „lignes doivent aboutir au point fixé“, also auf ein zuvor festgelegtes dramaturgisches Ziel zulaufen müssen. Das verdeutlicht eine teleologische Struktur des Dramas, die der Autor als rational planendes Subjekt vorgibt. Im letzten Teil der Passage gewinnt diese Struktur eine

³⁸⁸ Cf. hierzu: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: 1990. Habermas rekonstruiert die Herausbildung eines bürgerlichen Selbstverständnisses im 18. Jahrhundert, das sich durch Rationalität, individuelle Verantwortungsbereitschaft und moralische Selbstregulierung auszeichnet – fundamentale Leitwerte der aufklärerischen Sozialordnung.

³⁸⁹ Cf. Hösle 1993, S. 148.

³⁹⁰ Goldoni 1935, S. 415f.

mechanische Metaphorik, wenn Goldoni schreibt, der *dénouement* sei „la partie principale pour laquelle il semble que toutes les machines soient préparées“. Hier erscheinen die dramatischen Mittel, Szenen, Dialoge, Figurenkonstellationen, wie Theatralmaschinen, die auf einen einzigen Zweck hin konstruiert sind: den Ausgang der Handlung.³⁹¹ Der Begriff *machines* verweist nicht nur auf Bühnentechnik im engeren Sinne, sondern metaphorisch auf ein funktional abgestimmtes dramaturgisches Gefüge. Alles im Stück ist, ganz im Geist der Aufklärung, einem übergeordneten, vernünftig geplanten Ziel untergeordnet. Goldonis Theater wird damit zu einem rational organisierten Mechanismus, dessen Teile präzise ineinandergreifen, um ein kohärentes Ganzes hervorzubringen, eine Denkweise, die sowohl mit aufklärerischem Vernunftdenken als auch mit klassizistischen Vorstellungen dramatischer Ökonomie korrespondiert.

Besonders aufschlussreich ist die vorgeschlagene metatheatrale Deutung. Goldoni nutzt den Monolog nicht nur zur Charakterentfaltung, sondern auch als ein Mittel der Selbstkommentierung.³⁹² Wenn Corallina im Monolog ihre Gedanken und Absichten offenlegt, spricht nicht nur die Figur zur Bühne, sondern auch der Autor zum Zuschauer.³⁹³ Die Bühne wird dabei zu einem Raum doppelter Kommunikation: Die Handlungsebene bleibt fiktiv, aber die Reflexionen, die moralischen Urteile und gesellschaftlichen Kommentare durchbrechen die vierte Wand. Goldoni nutzt diesen Moment, um über gesellschaftliche Ungleichheiten, über Genderrollen und über die Möglichkeiten moralischen Handelns zu reflektieren. Corallina wird somit zu einer Vermittlungsfigur zwischen Text und Publikum, zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen weiblichem Handlungsspielraum und patriarchaler Struktur. In der Zusammenschau verbindet sich in der Metapher der *macchina* das Wesentliche von Goldonis Theaterreform³⁹⁴: ein Abschied von der bloßen Komik zugunsten eines kritischen Realismus, ein Plädoyer für weibliche Klugheit und Selbstermächtigung sowie ein theatrale Raum, in dem das Publikum zur Reflexion über Moral, Gesellschaft und Geschlechterverhältnisse eingeladen wird.³⁹⁵ Corallinas Monolog ist dabei nicht nur rhetorisches Mittel der Aufklärung, sondern Ausdruck einer weiblichen Autonomie, die im Widerspruch zur geltenden Rechtslage steht, sich aber durch theatrale Klugheit Geltung verschafft.³⁹⁶

³⁹¹ Cf. Giovanelli 2007, I.14, S. 254.

³⁹² Cf. Hösle 1993, S. 159.

³⁹³ Cf. Dazzi 1936, S. XXIX.

³⁹⁴ Cf. Herry 2009, S. 374.

³⁹⁵ Cf. Goldoni 1935, S. 303ff.

³⁹⁶ Cf. Tellini 2020, S. 142.

Diese Autonomie wird unmittelbar handlungswirksam: Mit strategischem Kalkül und emotionaler Intelligenz verfolgt Corallina das Ziel, die *fortuna* (Glück) ihres Herrn Florindo zu sichern, indem sie ein Hindernis überwindet, das auf einer familiären und sozialen Konfliktstruktur beruht: dem Zerwürfnis zwischen Florindo und seinem Vater Ottavio, das durch die *matrigna*, also die Stiefmutter Beatrice, verursacht wurde. In Corallinas Analyse der Lage wird ein sozialer Scharfsinn sichtbar, der sowohl dynastische Interessen als auch moralische Integrität zu wahren sucht. Ihre Loyalität zu Florindo basiert nicht auf blinder Unterordnung, sondern auf einer klaren Abwägung des moralischen Werts seines Charakters: „è di buona nascita [...] di buoni costumi“³⁹⁷. Sie argumentiert mit Tugenden, nicht mit Status allein.³⁹⁸

CORALLINA: Intanto vo tenendo il signor Florindo in riputazione, e per ciò fare, mi sforzo di dire qualche bugia. Ne diciamo tante per far del male; non saprei: mi farò lecito dirne quattro per far del bene. Oh, se mi riesce il colpo, la signora Beatrice vuol restar brutta! Niuno vorrà credere ch'io ami tanto il signor Florindo, e lo ami senza interesse; poiché le donne sono presso degli uomini in mal concetto. Ma io farò vedere che anche noi sappiamo essere amorose e disinteressate, e che il mio cuore è di una pasta sì dolce, che chi ne assaggia una volta, non se ne scorda mai più. (parte)³⁹⁹

Interessant ist ihr Bewusstsein für die Risiken, denen sie sich aussetzt. Sie weiß, dass ein Gespräch mit Ottavio eine *compromissione* (Beeinträchtigung) darstellen könnte, also einen sozialen oder moralischen Verlust bedeuten kann. Dennoch erwägt sie diesen Schritt. Ihre strategische Intelligenz wird besonders deutlich, wenn sie ihre Bereitschaft zur Lüge offenbart: „mi sforzo di dire qualche bugia“. Corallina rechtfertigt ihr strategisches Handeln ausdrücklich mit einem utilitaristischen Moralkonzept: „Ne diciamo tante per far del male; [...] dirne quattro per far del bene.“ Diese Aussage verweist auf einen pragmatischen Umgang mit Wahrheit und Täuschung, bei dem das moralische Gewicht nicht an der Handlung selbst, sondern an ihrem Nutzen gemessen wird.⁴⁰⁰ Damit stellt Corallina eine bewusst zweckrationale Ethik über konventionelle Begriffe von Tugendhaftigkeit, insbesondere jene, die Frauen traditionell an Wahrhaftigkeit, Zurückhaltung und moralische Integrität binden.

In dieser Hinsicht zeigt sich eine deutliche Parallelität zu Mirandolina in *La locandiera*, die ebenfalls über ein ausgeprägtes situatives und strategisches

³⁹⁷ Goldoni 2007, I.14, S. 108.

³⁹⁸ Cf. Giovanelli 2007, S. 254.

³⁹⁹ Goldoni 2007, I.14, S. 108.

⁴⁰⁰ Cf. Giovanelli 2007, S. 253.

Moralverständnis verfügt.⁴⁰¹ Beide Figuren bedienen sich konventioneller Rollenerwartungen, um ihre eigenen Ziele durchzusetzen, jedoch nicht aus Zynismus, sondern aus einer Mischung von Selbstbehauptung, sozialer Intelligenz und utilitaristisch motivierter Fürsorge. Der moralische Pragmatismus beider Figuren stellt somit eine subtile Unterwanderung patriarchaler Tugendideale dar: Die Frau erscheint nicht als passives moralisches Ideal, sondern als aktive, denkende und handelnde Instanz im sozialen Gefüge, ganz im Geiste aufklärerischer Selbstbestimmung und Nützlichkeitsethik.⁴⁰²

Zudem thematisiert Corallina ein zentrales Motiv der Geschlechteranthropologie des 18. Jahrhunderts: das Misstrauen gegenüber weiblicher Aufrichtigkeit. Ihre Aussage „poiché le donne sono presso degli uomini in mal concetto“ verweist auf den strukturellen Sexismus ihrer Zeit, den sie nicht nur erkennt, sondern unterläuft, indem sie ein weibliches Gegenbild konstruiert: „che anche noi sappiamo essere amorose e disinteressate“. Dieses Gegenbild ist ein performativer Akt. Corallina handelt nicht nur für Florindo, sondern für eine symbolische Rehabilitierung des weiblichen Charakters insgesamt.⁴⁰³

Die Bedeutung dieses Monologs erschließt sich auch vor dem Hintergrund der rechtlichen und sozialen Stellung der Frau im 18. Jahrhundert. In weiten Teilen Europas, insbesondere in den italienischen Stadtstaaten, war Frauen der Zugang zu Eigentum, Bildung und öffentlicher Partizipation strukturell eingeschränkt, ein Befund, der in Teil 2 dieser Dissertation bereits eingehend analysiert und kontextualisiert wurde. Ehefrauen unterlagen dem *patria potestas*-Prinzip (der väterlichen Gewalt), das ihnen kaum Autonomie gegenüber Vater oder Ehemann einräumte. Als unverheiratete Frau und Dienerin steht Corallina am Rand der sozialen Hierarchie, doch durch Intelligenz, Initiative und moralischen Eigensinn schafft sie es, diese Marginalisierung zu unterlaufen. Ihre Handlungsmacht ist nicht institutionell legitimiert, sondern performativ erwirkt.

Goldonis Darstellung weist damit über die theatrale Fiktion hinaus: Corallina wird zur Repräsentantin einer weiblichen *Agency*, die in der zeitgenössischen Gesellschaft kaum rechtliche Anerkennung fand, jedoch im literarischen Diskurs zunehmend als legitim und moralisch fundiert erschien.⁴⁰⁴ Die Lügen zum Guten, die sie ausspricht,

⁴⁰¹ Im vierten Teil dieser Dissertation erfolgt eine vergleichende Analyse der Protagonistinnen Corallina und Mirandolina im Hinblick auf ihre jeweiligen Handlungsstrategien und moralischen Konzepte.

⁴⁰² Cf. Tellini 2020, S. 136.

⁴⁰³ Cf. Scognamiglio 2002, S. 88.

⁴⁰⁴ Cf. Juliana Schiesari, *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca: 1992, S. 124ff.

sind Ausdruck einer Ethik, die sich an Ergebnissen und Intentionen orientiert, nicht an dogmatischen Tugendkatalogen, ein Konzept, das in der Aufklärung zunehmend diskutiert wurde.

Goldoni entwirft in dieser Szene das Bild einer Frau, die sich in einer männerdominierten Welt zu behaupten weiß, ohne sich zu unterwerfen oder zu moralisieren. Corallinas Monolog wird damit zu einer Schaltstelle von Theater, Moral, rechtlicher Kritik und sozialer Reflexion. Ihre Selbstbeschreibung als jemand, „di una pasta sì dolce, che chi ne assaggia una volta, non se ne scorda mai più“, ist mehr als Ausdruck koketter Eitelkeit: Vielmehr artikuliert sich darin die implizite Forderung, Frauen in ihrer Handlungsfähigkeit, Rechtswürdigkeit und Gefühlstiefe ernst zu nehmen. Diese Aussage Corallinas lässt sich als paradigmatisch für die ambivalente Inszenierung weiblicher Subjektivität im goldonischen Theater deuten. Auf der oberflächlichen Ebene formuliert sie eine affirmative Bezugnahme auf das zeitgenössische Ideal weiblicher Tugendhaftigkeit: die Fähigkeit zur Liebe und Selbstlosigkeit (*amorose e disinteressate*). Damit greift Corallina zentrale Topoi bürgerlicher Moralkonzeptionen des 18. Jahrhunderts auf, die Frauen eine spezifisch affektive Kompetenz zuschreiben, jedoch zumeist unter Ausschluss politischer und ökonomischer Handlungsspielräume.⁴⁰⁵

Die Aussage, Goldonis Haltung sei darauf ausgerichtet, die moralischen und intellektuellen Qualitäten des „schwachen Geschlechts“ hervorzuheben: „L’atteggiamento di Goldoni, volto a mettere in luce i pregi e le qualità morali ed intellettuali del sesso debole, è perfettamente in linea con la tendenza settecentesca alla rivalutazione della figura femminile [...]“⁴⁰⁶ verweist auf eine zentrale Tendenz des 18. Jahrhunderts: die beginnende rhetorische und diskursive Aufwertung der Frau innerhalb der bürgerlichen Aufklärungskultur. Goldonis Werke stehen exemplarisch für jene literarischen und dramatischen Bemühungen, weibliche Figuren nicht mehr ausschließlich als Projektionsflächen männlicher Begehrungen oder moralischer Normen zu entwerfen, sondern als komplexe Subjekte mit eigenem moralischen und kognitiven Profil.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Cf. Scognamiglio 2002, S. 89.

⁴⁰⁶ Scognamiglio 2002, S. 89.

⁴⁰⁷ Cf. hierzu: Luciano Guerci, *La discussione sulla donna nell’Italia del Settecento. Aspetti e problemi*, Turin: 1987. Guerci analysiert zentrale Diskurse über die Rolle der Frau im Italien des 18. Jahrhunderts und untersucht dabei insbesondere die Spannungsfelder zwischen aufklärerischer Aufwertung weiblicher Tugenden und der gleichzeitigen Persistenz tradiertes Geschlechterhierarchien.

Der Verweis auf die *rivalutazione della figura femminile* (Aufwertung der weiblichen Figur) ist jedoch differenziert zu betrachten. Zwar ist Goldonis Dramaturgie eindeutig Teil jener aufklärerischen Strömung, die Frauen stärker als vernunftbegabte und sozial handlungsfähige Wesen anerkennt, zugleich bleibt diese Aufwertung jedoch ambivalent: Die Anerkennung weiblicher Qualitäten erfolgt oft innerhalb bestehender Geschlechterhierarchien und ist an bestimmte bürgerliche Tugenden, wie Maß, Anstand, Empfindsamkeit und soziale Klugheit, gebunden. Goldoni verleiht weiblichen Figuren wie Corallina oder Mirandolina eine neue Sichtbarkeit und moralische Autorität, ohne jedoch die strukturellen Machtasymmetrien vollständig in Frage zu stellen. Seine Komödien reflektieren damit nicht nur eine gesellschaftliche Umbruchphase, sondern auch die Begrenzungen aufklärerischer Emanzipationsdiskurse, die Frauen zwar idealisieren und individualisieren, sie jedoch weiterhin funktional im sozialen Gefüge verorten.⁴⁰⁸

Vor diesem Hintergrund gewinnt Corallinas Selbstbeschreibung eine zusätzliche Dimension: Bei näherer Betrachtung offenbart sich die strategische Anlage ihrer Aussage. Die Metapher vom Herzen aus süßem Teig (*una pasta sì dolce*) verweist nicht nur auf tradierte Weiblichkeitsschreibungen wie Milde und Sanftmut, sondern impliziert zugleich Formbarkeit und bewusste Inszenierbarkeit. Der abschließende Satz „chi ne assaggia una volta, non se ne scorda mai più“, transformiert diese Emotionalität in ein Mittel sozialer Wirksamkeit und Erinnerungssteuerung. Damit zeigt sich, dass Corallina weibliche Tugenden nicht affirmativ übernimmt, sondern sie gezielt als Ressource innerhalb eines pragmatischen Handlungskalküls einsetzt, ein Ansatz, der die scheinbar natürliche Weiblichkeit performativ bricht und strategisch neu kodiert.⁴⁰⁹

Diese strategische Umcodierung affektiver Selbstbeschreibung lässt sich im Rahmen aufklärerischer Rollendiskurse als Ausdruck einer funktionalen Affektpolitik verstehen, in der traditionelle Normen nicht negiert, sondern taktisch adaptiert werden. In diesem Sinne fungiert Corallina nicht nur als theatrale Figur, sondern als Modell einer weiblichen Handlungsmacht, die sich innerhalb der strukturellen Begrenzungen des Geschlechterdiskurses behauptet. Goldoni entwirft hier eine Form von Subjektivität, die nicht auf normativer Weiblichkeit basiert, sondern auf der reflektierten, bewussten Verfügung über die eigene Rolle.⁴¹⁰ Die Aussage markiert somit einen Schlüsselmoment im Spannungsfeld zwischen Inszenierung, Emotionalität und sozialer Wirksamkeit weiblicher Figuren in der bürgerlichen Komödie des 18. Jahrhunderts.

⁴⁰⁸ Cf. Hösle 1993, S. 270.

⁴⁰⁹ Cf. Giovanelli 2007, S. 255.

⁴¹⁰ Cf. Dazzi 1957, S. 175.

Dieser Monolog macht deutlich, wie Goldoni weibliche Stimmen nicht nur als narrative Trägerinnen, sondern als moralische, rechtlich benachteiligte und zugleich politisch wirkmächtige Subjekte inszeniert. Corallina bleibt dabei nicht im Bereich der bühnenhaften Listigkeit, sondern entwickelt sich zur Protagonistin eines neuen, bürgerlich geprägten Frauenbildes, das Rationalität, Empathie und Autonomie miteinander vereint.

7.1.3. Dramaturgische Atmenpause, II.2

Goldoni gestaltet die Figur der Corallina als zentrale Instanz weiblicher Handlungskompetenz, deren Monologe nicht allein der psychologischen Vertiefung dienen, sondern zugleich komplexe moralische und soziale Dynamiken artikulieren. Besonders aufschlussreich ist ihr dritter Monolog im zweiten Akt, der trotz seiner Kürze eine bemerkenswerte Dichte an gesellschaftlicher Aussagekraft entfaltet.

Giovanelli merkt kritisch an, dass dieser Monolog in dramaturgischer Hinsicht kaum als eigenständiger Kommentar gelten könne, da er, gemessen an Umfang und Tiefe, primär einer praktischen Funktion innerhalb des Bühnengeschehens diene: Er ermögliche eine kurze Zäsur, in der Florindo die Szene verlassen kann, bevor Corallina in einen neuen Dialog mit Pantalone eintritt.⁴¹¹ Diese Einschätzung ist formal nachvollziehbar, doch unterschätzt sie die rhetorische und inhaltliche Verdichtung des Monologs, die trotz seiner Kürze eine zentrale Thematik der Komödie auf den Punkt bringt: das Spannungsverhältnis zwischen emotionalem Begehen und materieller Notwendigkeit. Corallinas Worte verknüpfen präzise Beobachtung mit pragmatischer Urteilskraft und bringen so eine aufklärerisch geprägte, weibliche Perspektive auf das Verhältnis von Gefühl, Armut und Handlungsmöglichkeit zum Ausdruck:

CORALLINA: Io credo benissimo ch'egli sia innamorato un poco della signora Rosaura; lo vedo spesso alla finestra, ma il povero giovine si avvilisce, e non ha coraggio nemmeno di parlare. L'amore è una gran passione; ma la fame la supera.⁴¹²

Diese Aussage Corallinas bringt in bemerkenswerter Klarheit das Spannungsverhältnis zwischen emotionalem Begehen und sozialer Realität zum Ausdruck, ein Spannungsfeld, das im Zentrum zahlreicher Komödien Goldonis steht. Die Szene zeigt eine weibliche Stimme, die sowohl empathisch als auch analytisch argumentiert, und dabei eine geradezu aufklärerisch-nüchterne Bewertung der menschlichen Leidenschaften vornimmt.

⁴¹¹ Cf. Giovanelli 2007, S. 257.

⁴¹² Goldoni 2007, II.2, S. 112.

Corallinas Beobachtung, dass der junge Florindo zwar verliebt sei, aber durch seine ökonomische Lage entmutigt („si avvilisce“) werde und nicht zu handeln vermag, mündet in die prägnante Feststellung: „L'amore è una gran passione; ma la fame la supera“. Der Satz artikuliert eine implizite Infragestellung der im 18. Jahrhundert insbesondere im bürgerlichen Drama vorherrschenden Tendenz, Liebe als moralisch überhöhtes und von sozialen Realitäten abgelöstes Ideal zu inszenieren. Während in der zeitgenössischen Literatur und Philosophie die Liebe häufig als Ausdruck von Authentizität, Innerlichkeit und sozial verbindender Kraft galt⁴¹³, relativiert Corallina diese Vorstellung durch den Hinweis auf die soziale Realität, insbesondere jene der ökonomisch Abhängigen.

In ihrer Rolle als Dienerin verkörpert Corallina nicht nur eine klassische Figur der Komödie, sondern auch eine weibliche Beobachterposition, die durch soziale Marginalität zugleich scharfe Einsicht in gesellschaftliche Strukturen erlaubt. Ihre Bemerkung über Florindo ist nicht zynisch, sondern reflektiert eine pragmatische Perspektive, die Gefühle nicht negiert, sondern deren Funktionalität innerhalb sozialer Hierarchien offenlegt. Der Hunger, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, setzt dem idealistischen Diskurs der Liebe eine materielle Grenze. Zugleich zeigt sich in dieser Äußerung Corallinas eine Form von weiblicher Urteilskraft, die sich im Sinne aufklärerischer Rationalität artikuliert. Corallina ist weder bloßes Sprachrohr traditioneller Moral noch eine passive Zuschauerin, sondern tritt als handelnde, deutende und wertende Instanz auf. Damit unterläuft sie nicht nur das gängige Rollenmodell der Frau im 18. Jahrhundert, das diese meist als emotional, sittsam und dem Mann untergeordnet stilisierte⁴¹⁴, sondern formuliert ein eigenständiges Verhältnis zu zentralen Lebensfragen: Liebe, Armut, Würde, Handlungsfähigkeit.

- CORALLINA: Andate subito a ritrovar ser Agapito. Procurate condurlo a casa nostra, senza ch'egli sappia il perché; indi lasciate operare a me.
- FLORINDO: Vado subito... Ma qual felice nuova dovevate voi darmi?
- CORALLINA: Ne parleremo. Or non c'è tempo.
- FLORINDO: Datemene un picciol cenno.
- CORALLINA: Vi voglio ammogliare.
- FLORINDO: Oh Dio? Con chi?
- CORALLINA: Con una che vi piacerà.

⁴¹³ Cf. Hans Felten, „Settecento“, in: Volker Kapp (Hrsg.), *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart: 2007, S. 209-226.

⁴¹⁴ Cf. hierzu die Ausführungen in Kapitel 4 und 5 der vorliegenden Dissertation.

FLORINDO: Così miserabile?

CORALLINA: Non importa: lasciate fare a me.

FLORINDO: Corallina...

CORALLINA: Andate, prima che il notaio si porti da vostro padre.

FLORINDO: Ah, se avessi da maritarmi... Se fossi in istato..

CORALLINA: Chi prendereste?

FLORINDO: Non voglio dirvelo.

CORALLINA: Via, non perdiamo tempo.

FLORINDO: (Se non fossi sì misero, vorrei sposar Corallina). (*da sé*)

CORALLINA: Presto, camminate.

FLORINDO: (La sua bontà lo merita: la mia gratitudine lo vorrebbe). (*da sé, parte*)⁴¹⁵

Bereits in der vorangehenden Szene (II.1) offenbart sich Corallina in paradigmatischer Weise als Beispiel für die Darstellung weiblicher Figuren im goldonischen Theater, die nicht nur als handlungsleitende Instanzen fungieren, sondern zugleich als Trägerinnen pragmatischer Vernunft und sozial wirksamer Moralität erscheinen. In ihrem Dialog mit Florindo tritt Corallina dabei nicht als bloße Nebenfigur auf, sondern übernimmt sichtbar die Kontrolle über den Fortgang des dramatischen Geschehens. Ihre Handlungsanweisungen, „Andate subito a ritrovar ser Agapito... lasciate operare a me“, machen deutlich, dass sie sowohl über einen Plan verfügt als auch die Mittel kennt, ihn umzusetzen. Dabei wird sie zur treibenden Kraft der Handlung, obwohl sie sich formal in einer gesellschaftlich untergeordneten Position befindet. Goldoni verleiht ihr damit eine Form von Handlungsmacht, die sich nicht durch Autorität, sondern durch soziale Intelligenz und strategische Klugheit legitimiert.⁴¹⁶

Im Zentrum des Dialogs steht die Frage nach Liebe und Heirat, zentrale Topoi des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert. Florindos Reaktion auf Corallinas überraschende Ankündigung, ihn verheiraten zu wollen, ist geprägt von Unsicherheit und ökonomischer Selbstabwertung: „Così miserabile?“ Seine Armut macht ihn aus seiner Sicht unfähig, zu lieben oder eine Partnerschaft einzugehen. Diese Selbsteinschränkung verweist auf das Spannungsverhältnis zwischen Gefühl und sozialer Lage, das Goldoni hier in doppelter Brechung zeigt: Einerseits thematisiert er die Relevanz ökonomischer Voraussetzungen für individuelle Handlungsfreiheit,

⁴¹⁵ Goldoni 2007, II.1, S.111f.

⁴¹⁶ Cf. Dazzi 1936, S. 3.

andererseits inszeniert er Corallina als Figur, die sich über diese Schranken hinwegzusetzen weiß, nicht aus Übermut, sondern durch pragmatisches Handeln und ein tiefes Verständnis sozialer Dynamiken.

Florindos innerer Monolog („Se non fossi sì misero, vorrei sposar Corallina“) offenbart dabei ein Moment emotionaler Aufrichtigkeit, das jedoch nicht in Handlung übergeht. Diese Passivität kontrastiert deutlich mit Corallinas Tatkraft. Sie verkörpert damit eine Umkehrung tradierter Geschlechterrollen: Während der Mann zögert und zweifelt, plant und handelt die Frau. Diese Dynamik steht im Einklang mit Goldonis aufklärerer Dramenpoetik, die weibliche Figuren nicht als sentimentale Ideale, sondern als vernunftbegabte, sozial handlungsfähige Subjekte zeichnet.⁴¹⁷

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die wiederholte Bezugnahme auf Corallinas *bontà* (Güte).⁴¹⁸ Dieser Begriff ist bei Goldoni mehr als eine moralische Qualität im traditionellen Sinn; er verweist auf eine Form weiblicher Tugend, die mit sozialer Wirksamkeit verknüpft ist. Corallinas Güte zeigt sich nicht in selbstloser Unterwerfung, sondern in ihrem entschlossenen Eintreten für Gerechtigkeit, Fürsorge und Ordnung im sozialen Gefüge. Ihre *bontà* ist deshalb keine Schwäche, sondern Ausdruck einer aufgeklärten, moralisch fundierten Handlungslogik. Dass Florindo diesen Charakterzug bewundert („La sua bontà lo merita: la mia gratitudine lo vorrebbe“) und dennoch an sozialen Schranken scheitert, verdeutlicht die Ambivalenz bürgerlicher Gefühls- und Standeskonzepte im 18. Jahrhundert.

Die Szene veranschaulicht somit Goldonis zentrales dramaturgisches Prinzip: Die Handlung wird nicht durch heroische Gesten oder idealisierte Gefühle vorangetrieben, sondern durch das kluge, realitätsnahe Agieren einer Figur, die sich durch Erfahrung, Urteilskraft und Initiative auszeichnet. Corallina steht damit exemplarisch für eine neue Form weiblicher Subjektivität, die innerhalb der Begrenzungen der gesellschaftlichen Ordnung Handlungsspielräume erkennt und nutzt. Ihre Position als Dienerin verleiht ihr nicht nur narrative Flexibilität, sondern auch eine besondere Beobachtungs- und Interventionsfähigkeit, sie sieht, versteht und handelt, während andere noch zaudern.

Ihre Fähigkeit, Gefühle zu erkennen, einzuordnen und in Bezug zur sozialen Lage zu setzen, verweist auf eine Form weiblicher Vernunftkompetenz, die sich in Goldonis Figuren häufig gegen gesellschaftliche Widerstände behauptet. Wie auch andere weibliche Charaktere in Goldonis Theater, etwa Mirandolina in *La locandiera*, steht

⁴¹⁷ Cf. Dazzi 1957, S. 202.

⁴¹⁸ Cf. Norbert Jonard, *Introduzione a Goldoni*, Rom: 1990, S. 88.

Corallina für ein neues Bild der Frau: nicht als museales Tugendideal, sondern als sozial reflektierte, strategisch agierende und moralisch eigenständige Persönlichkeit.⁴¹⁹

Dass diese Figur ausgerechnet eine Dienerin ist, verweist auf ein weiteres zentrales Moment goldonischer Dramaturgie: Soziale Einsicht erweist sich in Goldonis Werk als nicht an gesellschaftlichen Stand oder Geschlecht gebunden, sondern vielmehr als Ergebnis individueller Erfahrung, ausgeprägter Beobachtungsgabe und kognitiver Reflexionsfähigkeit. Corallinas Satz über Liebe und Hunger ist daher mehr als ein pointierter Kommentar zur Handlung und fungiert als sensibler Indikator gesellschaftlicher Verhältnisse.

7.1.4. Aufopferung als Ausdruck weiblicher Handlungsmacht, II.14

Im vierten Monolog der Protagonistin Corallina verdichtet sich die ethisch-moralische und soziale Dimension ihrer Figur zu einem programmatischen Selbstbekenntnis. Die Szene II.14 markiert einen dramaturgischen Höhepunkt, da Corallina hier nicht nur ihr eigenes Handeln rechtfertigt, sondern auch einen Gegenentwurf zu zeitgenössischen Weiblichkeitsbildern und rechtlichen Rollenzuschreibungen präsentiert. Die Szene markiert das erste direkte Aufeinandertreffen zwischen Rosaura und Florindo, wodurch die zuvor distanzierte Beziehung, geprägt von heimlichen Blicken und symbolischer Kommunikation durch Fenster, in eine offene, dialogische Interaktion überführt wird. In diesem Kontext übernimmt Corallina eine vermittelnde und zugleich strukturierende Funktion: Sie agiert nicht nur als Beobachterin und Kommentatorin des Geschehens, sondern steuert es aktiv, indem sie kommunikative Brücken schlägt und situativ eingreift. Ihre Rolle lässt sich damit als die einer dramatischen Moderatorin fassen, die sowohl narrative Übergänge ermöglicht als auch die affektive Dynamik der Szene kontrolliert.⁴²⁰ Der Monolog am Ende der Szene II.14 fungiert als Ausdruck weiblicher Selbstermächtigung innerhalb eines von patriarchalen Normen dominierten Systems und steht exemplarisch für Goldonis Theater der Aufklärung.

CORALLINA: Ed io ho piacere che si vadano a genio. Spero che in breve saranno consolati, se il mio disegno non va fallito. Se alcuno mi avesse in tal incontro veduta, mi avrebbe onorato del titolo di mezzana; ma tali si direbbono egualmente tutti quelli che trattano e che procurano un lecito matrimonio. Alfine si saprà dal mondo chi sono. Si saprà che ho avuto cuore di rinunziare uno sposo civile, un'occasione invidiabile, una grandissima fortuna, per delicatezza d'onore, per zelo di fedeltà, per impegno di vera onestà e disinteressata amicizia.⁴²¹

⁴¹⁹ Cf. Spranzi 2010, S. 73.

⁴²⁰ Cf. Giovanelli 2007, S: 282.

⁴²¹ Goldoni 2007, II.14, S. 145.

Corallina beginnt mit einem Rückblick auf ihr erfolgreiches Wirken als Vermittlerin zwischen Rosaura und Florindo⁴²²: „Ed io ho piacere che si vadano a genio. Spero che in breve saranno consolati, se il mio disegno non va fallito.“ Diese Äußerung macht deutlich, dass sie ihre Rolle aktiv geplant und bewusst umgesetzt hat⁴²³, ein Motiv, das sich durch die gesamte Handlung zieht. Bereits hier zeigt sich ihre Position als handelndes Subjekt, das selbst Verantwortung übernimmt und nicht passiv auf Entwicklungen reagiert. Damit durchbricht sie das tradierte Bild der abhängigen und schweigsamen Dienerin, das in der *commedia dell'arte* vielfach reproduziert wurde.

Die darauf folgende ironische Selbstzuschreibung als *mezzana*, also als Kupplerin, ist von besonderer Relevanz: „Se alcuno mi avesse in tal incontro veduta, mi avrebbe onorato del titolo di mezzana; ma tali si direbbono egualmente tutti quelli che trattano e che procurano un lecito matrimonio.“ Hier greift Corallina einen gesellschaftlich negativ konnotierten Begriff auf, um ihn rhetorisch zu wenden. In der frühneuzeitlichen italienischen Gesellschaft war der Begriff der *mezzana* (Kupplerin) eng mit weiblicher Sexualität und sozialer Grenzüberschreitung verbunden.⁴²⁴ Die Tätigkeit als Heiratsvermittlerin, insbesondere ohne kirchliche oder familiäre Legitimation, konnte mit einem moralischen Makel behaftet sein und in manchen Regionen sogar rechtliche Konsequenzen nach sich ziehen. Corallina verteidigt ihre Handlung jedoch als moralisch einwandfrei und gesellschaftlich nützlich, da sie auf ein *lecito matrimonio* zielt, also auf eine rechtlich und religiös legitimierte Ehe. Damit konstruiert sie sich selbst als eine Frau, die nicht im Verborgenen handelt, sondern offen und mit ehrbaren Motiven.⁴²⁵ Ihre Vermittlung erscheint somit nicht als Eingriff in die Ordnung, sondern als deren Wiederherstellung.

In Corallina rivive il tipo della balia della commedia erudita, che il Goldoni riabilita, non senza, direi, cadere nell'estremo opposto. Di mezzana ch'era nel teatro del 500 egli ne fa un esempio d'abnegazione in una buona causa. È vero che il sacrificio di Corallina perde di merito, perché, aliena com'è da terrestri passioni, non è punto innamorata del padrone.⁴²⁶

Goldonis Darstellung Corallinas lässt sich im Kontext einer bewussten literarischen Rehabilitierung traditioneller weiblicher Nebenfiguren der *commedia erudita* lesen. Wie Maddalena treffend formuliert: „In Corallina rivive il tipo della balia della commedia erudita, che il Goldoni riabilita, non senza, direi, cadere nell'estremo opposto.“

⁴²² Cf. Herry 2009, S. 374.

⁴²³ Cf. Herry 2009, S. 373.

⁴²⁴ Cf. Lombardi 2001, S. 197.

⁴²⁵ Cf. Gastone Geron, *Carlo Goldoni. La serva amorosa. La cameriera brillante. La donna di governo*, Mailand: 1994, S. 9.

⁴²⁶ Edgardo Maddalena, „La serva amorosa del Goldoni“, in: *Rivista Dalmatica*, anno I, fasc. 5, Florenz: 1900, S. 150-165.

Tatsächlich lässt sich eine Transformation des Typus der *mezzana*, im frühneuzeitlichen Theater oft als zwielichtige Kupplerin oder intriganter Vermittlerin gezeichnet, in eine moralisch aufgewertete, aufopferungsvolle Figur erkennen. Goldoni konvertiert das Bild der verdächtigen Heiratsstifterin in das einer uneigennützigen, rational handelnden Frau, die in den Dienst eines „guten Zwecks“ gestellt wird.⁴²⁷ Dieser Wandel entspricht dem aufklärerischen Bestreben, stereotypisierte Rollenbilder durch komplexere, psychologisch und ethisch motivierte Charaktere zu ersetzen.

Doch bleibt diese Umwertung nicht ohne Ambivalenzen. Der zitierte Vorwurf, Goldoni falle dabei ins andere Extrem, verweist auf die Tendenz, Corallina nahezu idealtypisch zu überhöhen. Ihre Aufopferung erscheint vollkommen frei von persönlichen Leidenschaften oder erotischem Begehr, sie sei, wie es heißt, „*aliena com’è da terrestri passioni*“, nicht in den eigenen Herrn verliebt, was ihren Verzicht um ein entscheidendes Moment der Tragik oder inneren Spannung beraube.⁴²⁸ Der moralische Wert ihrer Tat, die Ablehnung einer vorteilhaften Heirat, wird dadurch insofern relativiert, als kein persönlicher Verlust emotionaler Bindung damit einhergeht:

CORALLINA: Se fossi una di quelle che ambiscono, accetterei il partito. Mi sposerebbe ora per gratitudine, ma poi, dopo qualche tempo, se ne pentirebbe e in vece di ringraziarmi di quel che ho fatto per lui, maledirebbe la mia pietà interessata.⁴²⁹

Die Aussage stellt einen zentralen Moment in Corallinas moralischer Selbstverortung dar und offenbart zugleich ihre psychologische Differenziertheit. In dieser Passage reflektiert sie die Möglichkeit, durch ihr Engagement für Florindo eine Heirat mit ihm zu einzugehen oder zumindest zu legitimieren, weist diesen Gedanken jedoch entschieden zurück. Bereits die konditionale Struktur der Einleitung „Se fossi una di quelle che ambiscono“, fungiert als Mittel der Abgrenzung gegenüber einem Weiblichkeitssymbol, das durch Berechnung und Aufstiegsstreben geprägt ist. Der Begriff *ambiscono* (unbedingt erreichen wollen) evoziert die zeitgenössisch negativ konnotierte Figur der ehrgeizigen Frau, die ihr soziales Fortkommen über Heirat und emotionale Manipulation anstrebt. Corallina stellt sich bewusst außerhalb dieses Rollenmodells und verleiht ihrem Verzicht auf einen möglichen sozialen Aufstieg moralisches Gewicht.⁴³⁰

Ihre Einschätzung der hypothetischen Ehe mit Florindo ist dabei bemerkenswert realistisch: Sie erkennt, dass ein auf Dankbarkeit gegründetes Heiratsverhältnis keine tragfähige Basis für langfristige Zuneigung oder Respekt wäre. „Mi sposerebbe ora per

⁴²⁷ Cf. Jonard 1990, S. 88.

⁴²⁸ Cf. Giovanelli 2007, S. 280.

⁴²⁹ Goldoni 2007, II.3, S. 138.

⁴³⁰ Cf. Scognamiglio 2002, S. 143.

gratitudine, ma poi, dopo qualche tempo, se ne pentirebbe...“, diese Prognose zeigt, dass Corallina nicht nur in der Lage ist, soziale Dynamiken zu durchschauen, sondern auch emotionale Entwicklungen vorauszudenken. Sie erkennt das prekäre Gleichgewicht zwischen Dank und Schuld, zwischen moralischem Einsatz und persönlichem Interesse, das insbesondere für Frauen in abhängiger sozialer Position schnell kippen kann.⁴³¹

Besonders eindrucksvoll ist in diesem Zusammenhang die Wendung „la mia pietà interessata“. Hier bringt Corallina ein Bewusstsein dafür zum Ausdruck, wie leicht selbst aufrichtige Hilfe als eigennützig interpretiert werden kann, insbesondere, wenn sie von einer Frau gegenüber einem männlichen Schützling geleistet wird. Ihre Furcht, dass ihre Fürsorge im Nachhinein nicht als Ausdruck edler Gesinnung, sondern als taktisches Mittel zur Eheschließung gewertet werden könnte, verweist auf die prekäre Stellung von weiblicher Handlungsmacht im Kontext patriarchaler Zuschreibungen: Was bei Männern als Loyalität und Verdienst gilt, erscheint bei Frauen schnell als Manipulation oder Berechnung.⁴³²

In dieser Passage kulminiert damit ein zentrales Spannungsfeld der Figur Corallina: Sie handelt mit hoher moralischer Integrität, doch bleibt sie sich der potenziellen gesellschaftlichen Fehlinterpretation ihres Tuns stets bewusst. Ihre Entscheidung, auf eine mögliche Verbindung mit Florindo zu verzichten, ist daher nicht Ausdruck von Selbstverleugnung, sondern bewusster Ausdruck einer ethisch fundierten Autonomie. Zugleich ist sie ein Akt der Selbstbehauptung: Corallina entscheidet, wie sie gesehen werden will, nicht als *mezzana* mit versteckter Agenda, sondern als Frau, deren Handeln von Loyalität, Klugheit und Aufrichtigkeit geleitet ist. Diese Reflexion steht paradigmatisch für Goldonis Dramaturgie der aufgeklärten Charakterentwicklung: Corallina ist keine stereotype Dienerin mehr, sondern ein sittlich handelndes Subjekt, das in komplexen sozialen Gefügen moralische Entscheidungen trifft, bewusst, reflektiert und jenseits tradierten Rollenverhaltens.

Tatsächlich liegt in dieser Asexualisierung der Figur ein ideologischer Zug, der Goldonis bürgerliche Moralvorstellungen spiegelt: Die ideale Frau handelt nicht aus Begehrten, sondern aus Tugend.⁴³³ Corallinas Treue gilt nicht einer privaten Liebe, sondern einer abstrakten Ethik, Ehre, Freundschaft und Gerechtigkeit. Diese Konstruktion weiblicher Moralität lässt sich kritisch als Sublimierung und zugleich Entkörperlichung weiblicher Handlungsmacht lesen: Corallina gewinnt Autonomie, indem sie sich von weiblicher Sinnlichkeit distanziert.

⁴³¹ Cf. Giovanelli 2007, S. 280.

⁴³² Cf. Cozzi 1986, S. 15.

⁴³³ Cf. Dazzi 1936, S. XXX sowie Tellini 2020, S. 142.

Auf die multiplen dramaturgischen und sozialen Funktionen, die Goldoni in der Figur der Corallina aktualisiert und zugleich transformiert verweist das folgende Zitat von Momo: „L'amorosa serva reinveste allora tre delle funzioni tradizionali della Servetta affezionata ai padroni giovani: quelle di mezzana, di macchinista, [ma anche quella d'avvocato]“.⁴³⁴ Sie wird dabei zur modernen Variante der traditionellen *servetta*, einer Figur.

Als *mezzana* nimmt Corallina klassischerweise und wie bereits erwähnt, die Rolle der Liebesvermittlerin ein, eine Position, die sie auch in Goldonis Stück bekleidet, allerdings nicht im Sinne heimlicher Intrige, sondern als moralisch legitimierte Förderin einer standesgemäßen und affektiv begründeten Verbindung zwischen Rosaura und Florindo. Dabei wird die ursprünglich ambivalente Figur der *mezzana*, oft mit Sexualität und Täuschung assoziiert, bei Goldoni zu einer Vertreterin gesellschaftlicher Ordnung und emotionaler Aufrichtigkeit umgedeutet.

Die Funktion der *macchinista*, also der lenkenden Dramaturgin des Geschehens, betont Corallinas strategisches Geschick. Sie behält stets den Überblick über die sozialen Konstellationen und interveniert gezielt, um Konflikte zu entschärfen oder Missverständnisse aufzulösen. In dieser Rolle überschreitet sie deutlich die passive Stellung der Dienerin und avanciert zur zentralen Handlungsträgerin, die narrative Fäden miteinander verknüpft und dramaturgische Übergänge gestaltet.⁴³⁵

Besonders bemerkenswert ist schließlich die dritte Rolle, die Herry ergänzt: jene des *avvocato* (Anwalts).⁴³⁶ Corallina tritt wiederholt als Verteidigerin, Fürsprecherin und moralische Instanz auf, nicht nur im Interesse des jungen Paars, sondern auch gegen die Härte und Engstirnigkeit der patriarchalen Autorität, die in Pantalone verkörpert ist. Ihre Argumentationen zielen dabei nicht auf persönliche Vorteile, sondern auf Gerechtigkeit, Loyalität und menschliche Vernunft. Damit erhält die *serva amorosa* eine argumentative und ethische Autorität, die weit über die traditionelle Funktion der Dienerin hinausgeht.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Goldoni mit Corallina eine komplexe Frauenfigur schafft, die tief in der Theatertradition verwurzelt ist, diese jedoch zugleich modernisiert und moralisch aufwertet. Die drei genannten Rollen, *mezzana*, *macchinista*

⁴³⁴ Momo 1992, S. 103 weist auf die Wiederaufnahme traditioneller Funktionen der *servetta* in der Figur der Corallina hin. Ginette Herry erweitert diese Beobachtung in Band III ihrer Studie *Carlo Goldoni. Biografia ragionata* (2009, S. 375) um die zusätzliche Kategorie der *avvocato*-Funktion, wodurch er Corallinas Rolle nicht nur als dramaturgische Vermittlerin (*mezzana*) und strategische Akteurin (*macchinista*), sondern auch als argumentativ handelnde Fürsprecherin mit quasi-juristischer Autorität profiliert.

⁴³⁵ Cf. Goldoni 2007, S. 69ff.

⁴³⁶ Cf. Herry 2009, S. 375.

(lenkende Dramaturgin) und *avvocato*, werden nicht bloß formal aktualisiert, sondern inhaltlich mit den Idealen der Aufklärung angereichert: Handlungsfähigkeit, Vernunft, Integrität. Corallina verkörpert damit eine neue dramatische Weiblichkeit, die innerhalb der Konventionen des bürgerlichen Theaters des 18. Jahrhunderts eine emanzipatorische Stimme erhält.

Ihre Figur bietet zudem ein emanzipatorisches Potenzial: Gerade durch die Ablehnung einer erotischen Abhängigkeit tritt Corallina als souveräne Instanz auf, die moralisch handelt, ohne auf die Liebe zum Herrn als Rechtfertigung angewiesen zu sein. In einem dramatischen Feld, das weibliche Figuren häufig über ihre Liebesbeziehungen definiert, markiert Corallinas rationale und freundschaftlich motivierte Haltung eine bemerkenswerte Ausnahme. Sie wird zum Symbol einer weiblichen Handlungsmacht, die nicht durch Liebe, sondern durch sittliche Überzeugung legitimiert ist.⁴³⁷

Die gesellschaftliche Brisanz dieser Selbstbehauptung wird besonders deutlich, wenn man sie vor dem Hintergrund der rechtlichen Stellung der Frau im 18. Jahrhundert liest. Frauen hatten im *Ancien Régime* nur eingeschränkte Rechtsfähigkeit. Sie standen unter der Vormundschaft des Vaters oder Ehemannes und konnten über Besitz, Beruf oder Ehe nicht autonom verfügen.⁴³⁸ Heiraten waren zumeist von familiären und ökonomischen Interessen bestimmt, die Mitgift war dabei ein zentrales Instrument zur Kontrolle weiblicher Lebenswege. Entscheidungen über Ehepartner lagen in der Regel nicht bei den betroffenen Frauen selbst, sondern wurden im Rahmen familialer Aushandlungen getroffen, oft unter männlicher Aufsicht. Unverheiratete Frauen galten häufig als gesellschaftlich unvollständig oder ökonomisch gefährdet. In diesem Kontext stellt Corallinas bewusste Ablehnung einer *grandissima fortuna* (eines großen Glückes), einer vorteilhaften Heirat, einen radikalen Akt der Selbstbestimmung dar.

„Si saprà che ho avuto cuore di rinunziare uno sposo civile, un’occasione invidiabile, una grandissima fortuna, per delicatezza d’onore, per zelo di fedeltà, per impegno di vera onestà e disinteressata amicizia.“⁴³⁹ Diese Passage stellt den moralischen Kern des Monologs dar. Corallina begründet ihre Entscheidung nicht mit äußeren Zwängen, sondern mit innerer Überzeugung: Ehre, Treue, Aufrichtigkeit und uneigennützige Freundschaft. Gerade das Moment der *disinteressata amicizia*, uneigennützigen Freundschaft, bildet einen Kontrast zur ökonomisierten Ehepolitik des 18. Jahrhunderts.

⁴³⁷ Cf. Geron 1994, S. 9.

⁴³⁸ Cf. Vismara 1978, S.45.

⁴³⁹ Goldoni 2007, II.14, S. 145.

Indem Corallina auf materielle Vorteile verzichtet, stellt sie ein ethisches Prinzip über die sozialen Erwartungen ihrer Zeit.

Zugleich artikuliert sie ein Bedürfnis nach öffentlicher Anerkennung: „Alfine si saprà dal mondo chi sono.“ Diese Wendung betont die Spannung zwischen privater Moral und öffentlicher Reputation. In einer Gesellschaft, in der weibliche Ehre stark an Sichtbarkeit und Fremdzuschreibung gebunden war, versucht Corallina, ihre Integrität selbst zu definieren und dem Urteil der Gesellschaft eine eigene Erzählung entgegenzusetzen. Sie beansprucht einen moralischen Raum, in dem eine Frau nicht durch Geburt oder Stand, sondern durch ihr Handeln definiert wird.

FLORINDO: Potrò assicurarmi della vostra fede?

ROSAURA: Sì signore.

FLORINDO: Datemene una caparra colla vostra mano.

CORALLINA: Oh, basta così. Le cirimonie vanno troppo avanti. Premeva sapere, se il vostro genio è d'accordo; ora che ne siete assicurati, s'hanno a far le cose a dovere, e l'ha da sapere il signor Pantalone, prima che vi tocchiate la mano. Sono una donna onesta, e non permetterò che così di nascosto...⁴⁴⁰

Diese Szene stellt einen bedeutenden Moment im Spannungsfeld zwischen individueller Emotion, gesellschaftlicher Norm und weiblicher Handlungsmacht dar. Florindo und Rosaura stehen kurz vor einem symbolischen Akt der gegenseitigen Bindung, dem Handschlag als Zeichen der Verlobung oder zumindest der gegenseitigen Absichtserklärung. Florindos Bitte „Datemene una caparra colla vostra mano“ evoziert in seiner Formulierung den ökonomischen Begriff der *caparra* (Anzahlung, Pfand)⁴⁴¹ und überträgt ihn auf den zwischenmenschlichen Bereich: Die Geste der Berührung wird zur Garantie, zur körperlich performativen Sicherstellung von Treue und Einverständnis.⁴⁴²

An dieser Stelle greift Corallina ein, nicht nur als Figur im Dienste der Ordnung, sondern als moralisch legitimierte Instanz mit klaren gesellschaftlichen Maßstäben. Ihr Einspruch „Oh, basta così. Le cirimonie vanno troppo avanti“ relativiert die emotionale Dynamik der Szene und ruft die gesellschaftliche Realität ins Gedächtnis: Eine körperliche Annäherung, selbst eine scheinbar harmlose wie das Berühren der Hand,

⁴⁴⁰ Goldoni 2007, II.14, S. 145.

⁴⁴¹ Cf. Giovanelli 2007, S. 283.

⁴⁴² Cf. Lombardi 2001, S. 197ff.

kann im bürgerlichen Kontext des 18. Jahrhunderts als vorweggenommene Intimität gelten, die ohne familiäre Billigung als unschicklich, ja unehrenhaft gewertet wird.⁴⁴³

Corallinas Haltung ist dabei doppelt codiert: Einerseits schützt sie Rosaura vor einem moralischen Fehlritt, der ihren Ruf und ihre Heiratsfähigkeit gefährden könnte, andererseits unterstreicht sie ihre eigene Position als *donna onesta*, als Frau, die sich nicht nur um die äußere Ordnung bemüht, sondern auch um die Wahrung weiblicher Ehre. Gerade in einer Gesellschaft, in der die Ehre einer Frau wesentlich über ihre Sexualmoral und öffentliche Zurückhaltung definiert wurde, erhält diese Intervention großes Gewicht. Der Satz „non permetterò che così di nascosto...“ zeigt zudem, dass Corallina Wert auf formale Legitimation und Transparenz legt, nicht Heimlichkeit, sondern die Zustimmung des Vaters („l'ha da sapere il signor Pantalone“) soll Grundlage des weiteren Handelns sein.

Dieser Eingriff ist nicht bloß ein konservativer Reflex, sondern Ausdruck einer bewussten sozialen Verantwortung. Corallina handelt als Vermittlerin zwischen Emotion und Konvention, zwischen individueller Freiheit und sozialer Bindung. In ihrer Ablehnung der heimlichen Handberührung verkörpert sie eine weibliche Instanz, die sowohl über moralische Autorität als auch über situatives Machtbewusstsein verfügt, ein bemerkenswerter Rollenanspruch angesichts der rechtlich und sozial eingeschränkten Stellung von Frauen im 18. Jahrhundert.

Aus literatur- und gesellschaftshistorischer Perspektive fungiert dieser Monolog als exemplarisches Zeugnis der aufklärerischen Idee weiblicher Autonomie, wie sie Goldoni im Rahmen seiner Theaterreform verfolgt. Corallina ist keine passiv leidende Frauengestalt, sondern eine selbstreflexive, handlungsfähige Protagonistin, die sich mit den Mitteln der Sprache einen Ort in der moralischen Öffentlichkeit schafft. Ihr Monolog dient nicht nur der Charakterisierung, sondern auch der pädagogischen Kommunikation mit dem Publikum, im Sinne einer moralischen Aufklärung über weibliche Handlungsfähigkeit, soziale Gerechtigkeit und die ethische Kraft des Verzichts.⁴⁴⁴

7.2. Schlüsselszene II.3

[È] questa la scena portante della commedia, nel corso della quale Corallina, dopo i due dialoghi di "collaudò" con Brighella (I.9) e con Rosaura (I.11), affronta la sua più difficile prova dialettica. Abilità retorica, talento seduttivo e la sempre attiva prontezza di spirito le permetteranno non solo si "se-durre" Pantalone, ma anche di ratificare una sorta di alleanza

⁴⁴³ Cf. Lombardi 2001, S. 198.

⁴⁴⁴ Cf. Giovanelli 2007, S. 284.

complice fra due che- se pensiamo alla successiva scena II.12 nella quale Corallina esprime tutta la sua pulsione materna nei confronti di Florindo- possono considerarsi una sorta di ideale coppia genitoriale.⁴⁴⁵

Nach Giovanelli markiert die betreffende Szene einen entscheidenden dramaturgischen Wendepunkt und unterstreicht zugleich die zentrale Stellung Corallinas innerhalb der dramatischen Struktur des Stücks. Nach zwei vorbereitenden Dialogen, dem taktischen Gespräch mit Brighella (I.9) und der sensiblen Annäherung an Rosaura (I.11), tritt Corallina in eine rhetorisch anspruchsvolle Konfrontation mit Pantalone, die als ihre bedeutendste *prova dialettica* (argumentativer Beweis) gewertet werden kann. Diese Szene dient nicht nur der narrative Verdichtung, sondern fungiert auch als Prüfstein für Corallinas rhetorische und soziale Kompetenz. Ihre Argumentationsweise vereint dabei drei entscheidende Qualitäten: rhetorische Gewandtheit, subtile Überzeugungskraft (*talento seduttivo*) und eine stets wache *prontezza di spirito*, also die Fähigkeit, spontan auf situative Anforderungen zu reagieren. In der Auseinandersetzung mit Pantalone gelingt es ihr nicht nur, dessen Misstrauen zu entkräften und seine Haltung zu beeinflussen, sondern darüber hinaus eine emotionale Verbindung aufzubauen, die über das reine Herr-Dienerin-Verhältnis hinausgeht. Ihre Fähigkeit zur *se-duzione* fungiert als sprechendes Wortspiel und verweist zugleich auf ein subtiles Verständnis interpersonaler Dynamiken sowie der Mechanismen sozialer Rollenverteilung.

Bemerkenswert ist zudem die Interpretation der Szene als symbolische Etablierung eines komplementären Bündnisses zwischen Corallina und Pantalone, das auf gegenseitiger Anerkennung und implizitem Vertrauen beruht. Die spätere Szene (II.12), in der Corallina eine ausgeprägte, beinahe mütterliche Fürsorge für Florindo zeigt, unterstützt diese Lesart: Gemeinsam verkörpern Corallina und Pantalone eine Art *ideale coppia genitoriale*, ein elterliches Modell, das jenseits biologischer Verwandtschaft auf Fürsorge, Autorität und moralischer Verantwortung basiert. Damit überführt Goldoni das klassische Dienerin-Herr-Schema in eine neue, sozial aufgeladene Beziehungsebene, die den normativen Rahmen des 18. Jahrhunderts reflektiert und gleichzeitig infrage stellt.

PANTALONE: Ve digo ben, che in casa mia me farè servizio a no ghe vegnir.

CORALLINA: Perché, signor Pantalone? Ho commesso qualche mala creanza?

PANTALONE: No ve n'abbie per mal. In casa mia no gh'ho gusto che ghe vegnì.

CORALLINA: Benissimo: sarà servito. Ella è padrone di casa sua. Può ricever chi vuole; può cacciar via chi comanda: è un signore tutto prudenza, non è

⁴⁴⁵ Giovanelli 2007, S. 258.

capace di operar senza fondamento, non è capace di lasciarsi acciecare dalla passione; avrà i suoi giusti motivi, le sue giuste ragioni. Non mi vuole in casa sua? Pazienza, non ne son degna, e non ci verrò mai più. Non lo disgusterei per tutto l'oro del mondo. Il signor Pantalone de' Bisognosi, che con tanto amore, con tanta carità, s'è interessato a favore del mio padrone, disgustarlo? Il cielo me ne guardi! No, signor Pantalone, non dubiti, l'assicuro: in casa sua non ci verrò mai più.⁴⁴⁶

Die Szene zwischen Corallina und Pantalone markiert einen zentralen Moment der sozialen Auseinandersetzung. Pantalones kategorische Zurückweisung „In casa mia no gh'ho gusto che ghe vegni“, ist Ausdruck der autoritären Verfügungsmacht des Hausherrn, wie sie im 18. Jahrhundert sowohl sozial als auch rechtlich unhinterfragt einem männlichen Oberhaupt zustand.⁴⁴⁷ In dieser Konstellation trifft die Figur Corallina als weibliche Dienerin doppelt auf strukturelle Unterordnung: sowohl durch Geschlecht als auch durch Stand.

Bemerkenswert ist daher, wie Corallina auf diese Zurückweisung reagiert, nicht durch offene Konfrontation, sondern durch eine rhetorisch hochdifferenzierte Strategie, die sich äußerlich der patriarchalen Ordnung unterordnet, diese jedoch durch performative Ironie und moralische Spiegelung untergräbt. Ihr scheinbar bescheidenes Nachfragen, „Perché, signor Pantalone? Ho commesso qualche mala creanza?“, evoziert zunächst das Muster weiblicher Demut und Selbstverantwortung, wie es dem Ideal der *donna onesta* im 18. Jahrhundert entsprach: tugendhaft, zurückhaltend, respektvoll gegenüber männlicher Autorität.⁴⁴⁸

Doch Corallina nutzt genau dieses kulturelle Rollenbild, um die moralische Inkonsistenz Pantalones zu entlarven. Indem sie ihn in überhöhter Sprache als vernünftigen, gerechten und besonnenen Mann beschreibt, „un signore tutto prudenza, non è capace di operar senza fondamento“, hält sie ihm indirekt einen Spiegel vor, der seine aktuelle Handlung als impulsiv, ungerecht und unvereinbar mit seinem Selbstbild erscheinen lässt. Diese Form der indirekten Kritik ist gerade im historischen Kontext bedeutsam: Frauen verfügten im 18. Jahrhundert weder über öffentliches Rederecht noch über politische Stimme; sie mussten ihre Position über subtile kommunikative Mittel vertreten, die gesellschaftlich akzeptabel blieben. Corallina beherrscht dieses Spiel virtuos. Ihre Rede erreicht ihren Höhepunkt in einer pathetischen Loyalitätsbekundung: „Non lo disgusterei per tutto l'oro del mondo.“ Diese Formulierung dient nicht allein der Selbstverteidigung, sondern betont Corallinas

⁴⁴⁶ Goldoni 2007, II.3, S. 113.

⁴⁴⁷ Cf. Pertile 1966, S. 2.

⁴⁴⁸ Cf. Francesco Brandileone, *Saggi sulla storia della celebrazione del matrimonio in Italia*, Mailand: 1906, S. 383.

Bereitschaft zur Selbstaufgabe im Namen moralischer Ordnung, ein Motiv, das gerade im bürgerlichen Diskurs des 18. Jahrhunderts Frauen vorbehalten war. Doch Corallina affirms dieses Opfer nicht passiv, sondern inszeniert es bewusst als Mittel, um moralische Autorität zurückzugewinnen. Indem sie sich scheinbar unterordnet, überhöht sie ihre eigene Position: nicht als gehorsame Magd, sondern als tugendhafte Frau, die ihre Ehre wahrt und zugleich ethisch handelt.

Schließlich führt sie Pantalones früheres wohlwollendes Verhalten an, „che con tanto amore, con tanta carità, s’è interessato a favore del mio padrone“, um eine Kontinuität von Menschlichkeit und Fürsorge zu beschwören, die sein jetziges Verhalten als Abweichung erscheinen lässt.⁴⁴⁹ Diese Strategie wirkt zugleich auf emotionaler wie auf moralischer Ebene: Sie appelliert nicht an Pantalones Macht, sondern an sein Gewissen.

Im Kontext des 18. Jahrhunderts, in dem Frauen weder über Eigentum noch über juristische oder politische Souveränität verfügten und als rechtlich abhängige Wesen galten (unter der Vormundschaft von Vater oder Ehemann)⁴⁵⁰, ist Corallinas Verhalten als ein Akt subtiler Emanzipation zu lesen. Ohne die gesellschaftliche Ordnung frontal zu hinterfragen, nutzt sie ihre sprachliche Kompetenz, emotionale Intelligenz und moralische Integrität, um sich innerhalb des bestehenden Systems Gehör, Respekt und Handlungsmacht zu verschaffen. Goldoni stellt mit ihr eine weibliche Figur vor, die innerhalb der engen Grenzen ihrer Zeit eine bemerkenswerte Form sozialer Autonomie entwickelt, ein Beispiel für die Aufwertung weiblicher Rollen im Rahmen des bürgerlichen Aufklärungstheaters.

CORALLINA: Vorrei che per finezza, per grazia, mi dicesse il motivo, perché non vuole ch’io venga nella sua casa.

PANTALONE: Ve lo dirò liberamente. Ho avuto tanto poco gusto, tanta mala fortuna per aver parlà a favor de sior Florindo, che no voggio più intrigarmene né poco, né assae; e no vòi aver da far co nissun, che dependa da quella casa.

CORALLINA: Benissimo; son persuasa; lodo la sua condotta, e non ho motivo di lamentarmi. Dubitava quasi ch’ella avesse mal concetto di me.

PANTALONE: Oh no, fia.

CORALLINA: Ella saprà benissimo, ch’io sono una donna onorata.

PANTALONE: No digo al contrario...

CORALLINA: Che in casa del signor Ottavio, dove sono nata, cresciuta, maritata e rimasta vedova, non ho mai dato motivo di mormorare de’ fatti miei.

⁴⁴⁹ Cf. Giovanelli 2007, S. 258.

⁴⁵⁰ Cf. Kapitel 6.

PANTALONE: Xe verissimo...

CORALLINA: E se sono venuta a stare col signor Florindo, l'ho fatto per amicizia, per compassione, per carità.

PANTALONE: Qua mo, qua mo tutti no crede che la sia cussì.

CORALLINA: E che credono? Ch'io sia una sfacciata, una donna scorretta, una poco di buono? So che il signor Pantalone non lo crede, so che un uomo onesto, un galantuomo, non è capace di pensar male degli altri. Ma giuro al cielo, se vi fosse persona che ardisse macchiar in un picciol neo la mia reputazione, benché sia donna, avrei coraggio di saltargli alla vita, graffiargli il viso, strappargli la lingua, cavargli il cuore.⁴⁵¹

Die Konfrontation mit Pantalone bringt nicht nur Corallinas persönliche Verletzlichkeit zum Ausdruck, sondern auch ihr Bewusstsein für die prekäre Lage einer Frau, die sich dem Urteil und den Gerüchten der Gesellschaft ausgesetzt sieht, besonders als alleinstehende, verwitwete Frau im 18. Jahrhundert ohne männlichen Schutz.

Corallina beginnt zunächst kontrolliert und höflich, „Vorrei che per finezza, per grazia, mi dicesse il motivo“, und setzt auf die sozialen Codes von Anstand und Dialogbereitschaft. Sie fordert Respekt durch formale Höflichkeit ein, noch ohne Widerspruch. Pantalones Antwort verweist jedoch nicht auf persönliches Fehlverhalten ihrerseits, sondern auf eine allgemeine Distanzierung von Florindos Umfeld: „No vòi aver da far co nissun, che dependa da quella casa.“ Hier zeigt sich die strukturelle Problematik weiblicher Abhängigkeit im 18. Jahrhundert: Corallinas Ansehen wird über ihre Verbindung zu einem Mann definiert. Ihre individuelle Integrität zählt weniger als die Haushaltsgesellschaft, ein Muster, das rechtlichen und sozialen Normen jener Zeit entspricht, in denen Frauen stets als Teil eines männlich kontrollierten Systems galten.⁴⁵² Corallina erkennt diese Dynamik sofort, stellt sich ihr jedoch selbstbewusst entgegen. Ihre Wiederholung der eigenen Ehrenhaftigkeit, „Ella saprà benissimo, ch'io sono una donna onorata“, ist dabei nicht bloß eine defensive Geste, sondern ein Akt aktiver Selbstvergewisserung.⁴⁵³ Sie beruft sich auf ihre Herkunft und Lebensstationen, „nata, cresciuta, maritata e rimasta vedova“, und konstruiert so eine Biografie, die auf moralischer Beständigkeit basiert. Gerade für verwitwete Frauen war es im 18. Jahrhundert entscheidend, als sittsam und zurückgezogen zu gelten, um ihren Ruf zu wahren.⁴⁵⁴ Corallina nimmt diese Erwartung auf, um ihre Integrität zu unterstreichen, „non ho mai dato motivo di mormorare de' fatti miei“.

⁴⁵¹ Goldoni 2007, II.3, S.113f.

⁴⁵² Cf. Alpa1994, S. 353.

⁴⁵³ Cf. Giovanelli 2007, S. 260.

⁴⁵⁴ Cf. Pertile 1966, S. 234f.

In einem dramatischen Umschlag erfolgt dann ihre heftigste Replik: „Giuro al cielo...“. Der leidenschaftliche Ausbruch, in dem Corallina Gewaltphantasien gegen jeden äußert, der ihre Ehre in Frage stellt, „graffiargli il viso, strappargli la lingua, cavargli il cuore“, bricht mit dem Bild der gemäßigten, kontrollierten Frau, wie es die Gesellschaft der Zeit verlangt. Doch gerade in dieser emotionalen Explosion offenbart sich eine Form weiblicher Selbstermächtigung. Corallina ist sich bewusst, dass ihre soziale Existenz maßgeblich von ihrer *reputazione* (ihrem Ruf) abhängt, einem fragilen Gut, das insbesondere bei Frauen leicht zerstört werden konnte, sei es durch Gerüchte, sexuelle Unterstellungen oder gesellschaftliche Abwertung.⁴⁵⁵ Ihre aggressive Sprache ist Ausdruck dieser existenziellen Bedrohung und zugleich ein Akt der Verteidigung einer von Männern dominierten Ehrvorstellung mit den Mitteln der Sprache, aber auch mit der Imagination körperlicher Gegenwehr.

Diese Szene ist daher nicht nur ein persönliches Plädoyer für moralische Unschuld, sondern ein dramatischer Kommentar zur weiblichen Situation im 18. Jahrhundert. Goldoni führt mit Corallina eine Figur vor, die sich nicht mit dem ihr zugesetzten Platz am Rand der Gesellschaft zufriedengibt, sondern ihre Stimme erhebt, wortwörtlich und symbolisch, gegen ein System, das sie auf bloße Abhängigkeit reduziert.⁴⁵⁶ Ihre Wut, ihr Stolz und ihre leidenschaftliche Verteidigung ihrer Ehre sprengen die normativen Rollenerwartungen, ohne jedoch den gesellschaftlichen Rahmen zu sprengen, denn auch in ihrer Empörung wahrt Corallina rhetorische Kontrolle und moralische Stringenz.

In Goldonis bürgerlichem Reformtheater wird Corallina so zur Stellvertreterin eines neuen Frauentypus: einer Frau, die innerhalb der bestehenden Ordnung Selbstachtung, Rederecht und moralische Autorität beansprucht, in einer Zeit, in der Frauen rechtlich entrichtet und sozial marginalisiert waren.

Im weiteren Verlauf des Dialogs zwischen Corallina und Pantalone entfaltet sich deutlich Corallinas Überzeugungskraft und argumentative Überlegenheit. In einem gesellschaftlichen System, das Frauen formal kaum Handlungsspielräume einräumt, gelingt es ihr durch geschickte Rhetorik und strategische Emphase, Pantalone allmählich zum Umdenken zu bewegen.

CORALLINA: Anzi, mi perdoni, signor Pantalone ella è un uomo di virtù, di prudenza, ma questa volta s'inganna. Una vendetta onesta è lodabile qualche volta. Per rifarsi delle impertinenze della signora Beatrice, dovrebbe anzi assistere e favorire il povero signor Florindo. In questa maniera farebbe un'opera di pietà; e quest'opera di pietà tornerebbe in profitto dell'innocente, in danno della matrigna, e in gloria del signor Pantalone,

⁴⁵⁵ Cf. Momo 1992, S. 100.

⁴⁵⁶ Cf. Dazzi 1936, S. 3.

il quale sendo uomo di mente e di cuore, avrebbe ritrovata la maniera di vendicarsi da uomo grande, da uomo celebre, da par suo.

PANTALONE: Vu disè ben, e me piase la massima, e gh'aveva pensà anca mi. Ma cossa possio far per sto putto? Mi no son so parente, mi no gh'ho titolo de agir per ello. Lu el gh'ha poco spirito, quella donna xe un diavolo; no ghe trovo remedio.

CORALLINA: Eh! ve lo troverei ben io il rimedio, s'io fossi ne' piedi del signor Pantalone.

PANTALONE: Via mo, come?

CORALLINA: È un dar acqua al mare, voler dar consigli ad un uomo della sua qualità.

PANTALONE: Parlè, che me fe servizio.

CORALLINA: Per obbedirla, dirò: vuol ella acquistare un titolo sopra il signor Florindo, e potere a faccia scoperta operar per lui, e far che stieno a dovere il padre, la matrigna, il fratellastro, e tutti li suoi nemici?

PANTALONE: Via mo, come?

CORALLINA: Lo prenda in casa, gli dia per moglie la signora Rosaura...

PANTALONE: Mo adasio, adasio. No la xe miga una bagattella...

CORALLINA: Sa ella che il signor Florindo è figlio unico? Che ha suo padre quattro o cinque mila scudi d'entrata? Che se non casca il mondo, hanno ad essere tutti suoi?

PANTALONE: Xe vero; ma...

CORALLINA: Non vede che il signor Ottavio è vecchio, indisposto, imperfetto; che poco può vivere, e che presto il figlio sarà padrone?⁴⁵⁷

Corallina agiert hier nicht als Dienerin im klassischen Sinn, sondern als politisch denkende Akteurin, die Moral, Emotion und Eigennutz zu einem überzeugenden Argumentationsstrang verbindet.⁴⁵⁸ Ihre Strategie ist zunächst schmeichelnd und indirekt: „Mi perdoni, signor Pantalone, ella è un uomo di virtù, di prudenza, ma questa volta s'inganna.“ Mit dieser rhetorischen Einleitung wahrt sie den Respekt gegenüber der männlichen Autorität, untergräbt sie aber zugleich, indem sie Pantalones Einschätzung als Irrtum deklariert. In einer Gesellschaft, in der Frauen als vernunftunfähig oder emotional geleitet galten, ist es bemerkenswert, dass Corallina hier in die Rolle einer Beraterin tritt, die die moralische und politische Tragweite von Entscheidungen erörtert.

Besonders interessant ist ihre Begründung: „Una vendetta onesta è lodabile qualche volta.“ Die Formel wirkt provokant, da sie einen moralisch negativ konnotierten Begriff

⁴⁵⁷ Goldoni 2007, II.3, S.115f.

⁴⁵⁸ Cf. Herry 2009, S. 275.

(„Rache“) in einen positiven Kontext rückt. Corallina gibt sich nicht als Idealistin, sondern als Realistin, sie kennt die Spielregeln männlicher Ehre, der sie sich rhetorisch bedient, um Pantalones Handlungsbereitschaft zu wecken.⁴⁵⁹ Dabei verbindet sie pietistische Werte („un’opera di pietà“) mit einem Appell an Pantalones gesellschaftliches Prestige („in gloria del signor Pantalone“). Sie entwirft ein Szenario, in dem bürgerliche Wohltätigkeit, familiäre Ordnung und persönliche Ehre kongruent erscheinen, eine Argumentationsweise, die im 18. Jahrhundert hohe Überzeugungskraft hatte, gerade im Hinblick auf männliche Rollenideale als *virtuoso* (tugedhaft) und *pater familias* (Familienvater).

Zugleich offenbart diese Szene die strukturelle Beschränkung weiblicher Handlungsmacht: Corallina selbst könnte den *rimedio* (Abhilfe) liefern, wäre sie an Pantalones Stelle. Doch weil sie als Frau und Dienerin formal keine Entscheidungsgewalt besitzt, muss sie ihre Lösung vorschlagen, nicht durchsetzen. Ihre Formulierung, „Eh! ve lo trovarei ben io il rimedio, s’io fossi ne’ piedi del signor Pantalone“, ist insofern doppeldeutig: Sie demonstriert sowohl ihre Kompetenz als auch ihre soziale Ohnmacht. Gleichzeitig aber instrumentalisiert sie Pantalones Status, um über ihn indirekt Einfluss zu nehmen. Das ist ein typisches Handlungsmuster für Frauen im 18. Jahrhundert, die innerhalb patriarchaler Strukturen über sekundäre Machtformen verfügten, durch Sprache, Vermittlung, Einflussnahme.

Die eigentliche Pointe ihrer Argumentation liegt in der Konstruktion einer Allianz: Pantalone soll Florindo aufnehmen und ihm Rosaura zur Frau geben. Damit entwirft Corallina nicht nur eine praktische Lösung für Florindos soziale Marginalisierung, sondern auch eine Ehestiftung, die auf ökonomischer Vernunft basiert. Sie argumentiert mit dem potenziellen Erbe, „quattro o cinque mila scudi d’entrata“, und verweist auf die Schwäche des Vaters („indisposto, imperfetto“) als Hinweis auf Florindos baldige Erbschaft. Dieses Kalkül ist typisch für den ökonomischen Ehemarkt des 18. Jahrhunderts, in dem Heiraten nicht primär aus Liebe, sondern aus Vermögens-, Standes- und Versorgungsinteressen geschlossen wurden.⁴⁶⁰ Corallina bewegt sich hier mit erstaunlicher Leichtigkeit in diesem System: Sie kennt die Regeln, denkt ökonomisch und strategisch, und gebraucht diese Logik, um das Schicksal ihres Schützlings zu wenden.

Im weiteren Dialog mit Pantalone gelingt es Corallina, eine komplexe Argumentation zu entfalten, die ökonomische, moralische und affektive Überlegungen

⁴⁵⁹ Cf. Giovanelli 2007, S. 260f.

⁴⁶⁰ Eine vertiefte Analyse hierzu findet sich in den Kapiteln 6.1 und 6.2.

verknüpft, um eine für ihren Herrn vorteilhafte Heirat mit Rosaura zu fördern. Dabei bleibt sie stets innerhalb der Grenzen des akzeptierten weiblichen Rollenverhaltens, und nutzt genau diese Konventionen strategisch für ihre Zwecke.

CORALLINA: Favorisca. Già facciamo così per discorrere, per passare il tempo. Se il signor Florindo fosse in casa, fosse erede, fosse come dovrebbe essere, avrebbe difficoltà di dargli la sua figliuola?

PANTALONE: Mi no. La casa xe bona, el putto me piase.

CORALLINA: Orsù; vede vossignoria questa donnetta? Quanto vale, che non passa domani che il signor Florindo è in casa, è padrone, e la signora Beatrice colle trombe nel sacco batte la ritirata?

PANTALONE: Magari! Gh'averave gusto da galantomo.

CORALLINA: Allora gliela darebbe la signora Rosaura?

PANTALONE: Ve digo de sì.

CORALLINA: Chi sa poi allora, se il signor Florindo fosse di tal opinione. Per questo voleva io che il signor Pantalone avesse merito nel suo accomodamento, acciò ad occhi chiusi il mio padrone prendesse per moglie la signora Rosaura.

PANTALONE: Mo perché gh'aveu sta premura? Che interesse gh'aveu per mi, e per Rosaura mia fia?

CORALLINA: Confesso il vero: mi levo la maschera. Tutto faccio per il mio padrone. Conosco la signora Rosaura, so ch'è una buona figlia, so che per lui sarebbe un partito d'oro. Ho paura, se entra in grandezza, che gli amici, che i parenti lo tirino a qualche matrimonio avvantaggioso in apparenza, e pregiudiciale in sostanza. Che gli tocchi qualche vanerella, qualche civettuola di quelle del tempo d'oggidì; essendovi troppo gran carestia di fanciulle savie, morigerate, come la vostra, che il cielo ve la benedica. E per questo la vorrei assicurare per il signor Florindo, e gliene ho parlato, e sarebbe contento ed ella forse forse non direbbe di no, e sarebbe un matrimonio che farebbe crepar d'invidia mezza città, e mezza giubilerebbe dal contento. Ma vossignoria ha i suoi riguardi, non vuole, non le pare. Non so che dire. Se il signor Florindo torna in casa, sarà attorniato, sarà sedotto, non mi ascolterà forse più. Me ne dispiace, ma non c'è rimedio.⁴⁶¹

Zunächst beginnt Corallina scheinbar beiläufig und ironisch distanziert: „Già facciamo così per discorrere, per passare il tempo“. Diese rhetorische Einleitung minimiert vordergründig die Relevanz des Themas, was es ihr erlaubt, eine heikle Angelegenheit, die Anbahnung einer Ehe, ohne soziale Grenzüberschreitung zur Sprache zu bringen. In einer Zeit, in der Frauen keine rechtliche Verfügungsgewalt über Heiratsentscheidungen hatten und selbst nicht frei über Ehepartner entscheiden konnten, stellt es eine subtile Form weiblicher Handlungsmacht dar, diese Thematik überhaupt zu artikulieren.

⁴⁶¹ Goldoni 2007, II.3, S. 116-118.

In der Folge gelingt es Corallina, Pantalone Schritt für Schritt in ein hypothetisches Gedankenspiel zu verwickeln: „Se il signor Florindo fosse in casa, fosse erede [...] avrebbe difficoltà di dargli la sua figliuola?“, sie bringt ihn dazu, die Heirat mit Florindo selbst zu bejahen, ohne dass ein direkter Antrag oder ein gesellschaftlich unangemessener Vorstoß erfolgt. Diese Gesprächsführung ist Ausdruck ihrer hohen sozialen Intelligenz und zeigt, wie sie innerhalb des vorgegebenen Rahmens weiblicher Zurückhaltung dennoch zielgerichtet Einfluss nimmt.

Bemerkenswert ist auch, wie Corallina ihre eigene Motivation offenlegt, ein für weibliche Figuren des 18. Jahrhunderts ungewöhnlich expliziter Moment: „Mi levo la maschera. Tutto faccio per il mio padrone.“⁴⁶² In der dramatischen Selbstentblößung erkennt sie zwar ihre Position als Dienstmagd an, behauptet jedoch eine moralisch überlegene Haltung, die nicht aus Eigennutz, sondern aus Sorge um Florindos Zukunft gespeist ist. Dabei unterläuft sie implizit das gesellschaftliche Bild der Frau als emotional oder irrational handelndes Wesen: Corallina kalkuliert klug und vorausschauend, zeigt Besorgnis über mögliche politische oder ökonomisch motivierte Ehen („qualche matrimonio avvantaggioso in apparenza, e pregiudiciale in sostanza“) und denkt über familiäre Loyalitäten hinaus.

Ein zentrales Motiv in dieser Szene ist Corallinas Kritik am zeitgenössischen Heiratsmarkt und den damit verbundenen weiblichen Rollenbildern. Ihre Angst, Florindo könne einer „vanerella, qualche civettuola“ verfallen, verweist auf ein gesellschaftliches Missverhältnis: Es gibt, so Corallina, eine „gran carestia di fanciulle savie, morigerate“. In diesem Satz kulminiert nicht nur ihre Einschätzung des weiblichen Verhaltensideals, sondern auch eine implizite Selbstpositionierung als moralische Instanz, die nicht aus Begehren, sondern aus Fürsorge und Tugend argumentiert.⁴⁶³ Diese Haltung entspricht dem zeitgenössischen Idealbild der aufgeklärten Frau im bürgerlichen Diskurs, einer Frau, die durch Mäßigung, Klugheit und moralische Festigkeit überzeugt, ohne öffentlich oder rechtlich in Erscheinung zu treten.⁴⁶⁴

⁴⁶² Hösle 1993, S. 325.

⁴⁶³ Cf. Dazzi 1936, S. 46.

⁴⁶⁴ Siehe hierzu: Gisela Bock, *Frauen in der europäischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München: 2000. Bock bietet eine epochenübergreifende Analyse der politischen, rechtlichen und sozialen Stellung von Frauen in Europa und zeigt, wie sich Geschlechterverhältnisse unter dem Einfluss historischer, kultureller und institutioneller Faktoren entwickelten. Besonderes Augenmerk gilt dabei der strukturellen Benachteiligung von Frauen sowie der Herausbildung geschlechtsspezifischer Rollenzuweisungen, insbesondere in der bürgerlichen Gesellschaft seit der Frühen Neuzeit.

Der Ausschnitt endet mit einem resignativen Ausblick: „Se il signor Florindo torna in casa, sarà attorniato, sarà sedotto, non mi ascolterà forse più.“ Hier spricht Corallina die Grenzen ihrer Einflussnahme offen an. Ihre strategische Wirksamkeit ist an ihre momentane Nähe zu Florindo und an ihre Rolle als Vertraute gebunden, sollte sich das soziale Machtgefüge verschieben, verliert sie möglicherweise ihren Handlungsspielraum. Diese Unsicherheit verweist auf die strukturelle Instabilität weiblicher Macht im 18. Jahrhundert: Sie bleibt situativ, abhängig von Kontexten und Beziehungen, nie rechtlich abgesichert oder institutionell verankert.

Besonders deutlich tritt die Ambivalenz zwischen sozialer Abhängigkeit und moralischer Selbstbehauptung in Corallinas abschließender Rede hervor. Ihre Worte an Pantalone offenbaren nicht nur die strukturellen Begrenzungen weiblicher Existenz im 18. Jahrhundert, sondern zugleich eine bemerkenswerte ethische Selbstvergewisserung, die weit über ihre gesellschaftlich zugeschriebene Rolle hinausreicht.

- PANTALONE: E po, co cerchè de maridar sior Florindo, xe segno che con lu no gh'è gnente.
- CORALLINA: E cerco di maritarmi ancor io.
- PANTALONE: No faressi mal: sè zovene.
- CORALLINA: Non vi è altro, che non ho dote.
- PANTALONE: Vu sè pur stada maridada un'altra volta. Cossa aveu fatto della vostra dota?
- CORALLINA: La dote ch'io aveva allora, è andata.
- PANTALONE: Col vostro spirito no ve mancherà un bon partìo.
- CORALLINA: Eh signor Pantalone, ci vuol altro che spirito!
- PANTALONE: Sè una bona donna, el cielo ve provederà.
- CORALLINA: Sentite: io vi parlo schietto. Faccio tanto per il signor Florindo: spero che anch'egli qualche cosa farà per me. Se va bene per lui, per me pure mi lusingo che non anderà male; e se sarà padrone del suo, son certa che un po' di dote me la darà. Conosco il suo buon cuore, so ch'è un figliuolo grato ed onesto; ma quando ancora mi dovesse ingannare, e meco dovesse essere ingrato, non mi pentirò mai di quello che per lui ho fatto, essendo certa e sicura, che il bene è sempre bene; e che tutto il bene, che da noi si fa, viene ricompensato dal cielo; signor sì, dal cielo, che conosce il cuore delle persone, e premia e rimunera le buone opere e le buone intenzioni. Signor Pantalone la riverisco divotamente. (parte)⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Goldoni 2007, II.3, S. 118f.

In dem abschließenden Dialog zwischen Pantalone und Corallina wird deutlich, wie sehr die Heirats- und Mitgift-Thematik als zentrales Regulativ weiblicher Lebensentwürfe fungierte, und wie eine Frau ohne ökonomische Absicherung auf strategische Loyalität und moralische Integrität als symbolisches Kapital angewiesen war.

Corallina thematisiert offen ihre prekäre Heiratsfähigkeit: „Non vi è altro, che non ho dote.“ In der frühneuzeitlichen und aufklärerischen Gesellschaft war die Mitgift ein entscheidendes Kriterium für Eheschließungen, nicht nur als finanzielle Grundlage, sondern auch als Ausdruck familialer Ehre und sozialer Absicherung.⁴⁶⁶ Eine Frau ohne *dote* war nahezu unvermittelbar und ökonomisch verwundbar. Corallina beschreibt ihre Mitgift aus der vorherigen Ehe mit den Worten „è andata“ – ein Ausdruck, der subtil auf deren Verlust verweist und zugleich ihre ökonomische Irrelevanz im Rahmen des zeitgenössischen Heiratsmarktes markiert. Damit wird deutlich, dass sie sich als verwitwete Frau in einer gesellschaftlich wie ökonomisch marginalisierten Position befindet.⁴⁶⁷

Pantalones paternalistischer Trost, „Col vostro spirito no ve mancherà un bon partìo“, verweist auf ein häufiges Motiv der Aufklärung: das Ideal der *virtuosa donna*, die durch Verstand und Tugend auch ohne materielle Mittel Anerkennung finden könne. Doch Corallinas lakonischer Einwurf, „Eh signor Pantalone, ci vuol altro che spirito!\”, entlarvt diese Idealisierung als realitätsfremd. Hier artikuliert sich ein selten offenes weibliches Bewusstsein für die strukturelle Benachteiligung, der Frauen im 18. Jahrhundert unterlagen: Intelligenz oder Tugend allein reichten nicht aus, um gesellschaftliche Teilhabe zu sichern, wenn sie nicht durch Besitz oder männliche Protektion ergänzt wurden.

Im letzten Teil des Dialogs offenbart Corallina schließlich ihre Hoffnung auf zukünftige Entlohnung durch Florindo, „spero che anch’egli qualche cosa farà per me“, verknüpft diese Erwartung aber mit einer bedingungslosen Haltung moralischer Selbstverantwortung: „ma quando ancora mi dovessi ingannare [...] non mi pentirò mai di quello che per lui ho fatto.“ Diese Aussage hebt sich deutlich vom ökonomischen Kalkül ab, das sonst den Heiratsdiskurs im Stück bestimmt. Corallina begründet ihr Handeln nicht durch Nutzenmaximierung, sondern durch eine innere Ethik des *bene*, des Guten um des Guten willen, das im christlich-aufklärerischen Sinn auf überweltliche Gerechtigkeit vertraut: „tutto il bene [...] viene ricompensato dal cielo.“

⁴⁶⁶ Siehe hierzu die vertiefenden Ausführungen in Kapitel 6.3.

⁴⁶⁷ Cf. Scognamiglio 2002, S. 95.

Diese Argumentation verbindet auf eindrucksvolle Weise zwei Aspekte weiblicher Existenz im 18. Jahrhundert: Einerseits ist Corallina vollständig den materiellen Strukturen eines patriarchalen Systems unterworfen, in dem Ehe, Besitz und Schutz über das Leben einer Frau entscheiden; andererseits entwirft sie sich als moralisch souveränes Subjekt, das in der Lage ist, unabhängig von äußerer Anerkennung und materieller Gegenleistung an seiner ethischen Haltung festzuhalten.

Gerade in dieser Spannung zwischen äußerer Unterordnung und innerer Unabhängigkeit entfaltet sich der dramatische Kern in der Szene II.12: Goldoni inszeniert keine konventionelle Liebeserklärung, sondern eine rational begründete, ethisch reflektierte Zurückweisung eines Heiratsangebots, und dies durch eine weibliche Dienstfigur, die nicht nur die sozialen Normen ihrer Zeit anerkennt, sondern sie zugleich kritisch durchdenkt und in ihrer Argumentation bewusst unterläuft:

CORALLINA: In fatti, se dovessi rimaritarmi, Brighella sarebbe per me un buon partito. È uomo di garbo, ha qualche cosa del suo... Ma chi sa come andranno le cose del signor Florindo? Spero bene, ma possono anche andar male. Questa novità sconcerta, e bisogna sollecitare il rimedio. [...]

FLORINDO: [...] Corallina mia, se vorrà il cielo che mi sia fatta giustizia, se andrò al possesso de' beni miei, sarà giusto ch'io mi mariti, ma sarà giusto altresì, che premiando il merito dell'amor vostro, scelga voi per mia sposa.

CORALLINA: Me, signore, per vostra sposa? [...] Se mi premiaste col matrimonio, comparirebbe troppo interessato l'innocente amor mio, e direbbesi che fu scorretta la nostra amicizia, e che per tirarvi io nella rete, avessi contribuito a distaccarvi dal padre. A me preme l'onor mio sopra tutto, e a voi deve premere il vostro. Figlio unico di casa ricca e civile, vorreste avvilirvi collo sposare una serva? Ah, signor Florindo, non ci pensate nemmeno. Se mi amate, ascoltatemci; se avete stima di me, arrendetevi ai miei consigli e se volete essermi grato, siatelo per ora col rassegnarvi. Se il cielo vi renderà più felice, sarete in grado di rendermi ben per bene, amor per amore. Una piccola dote, che per me estrar vogliate da' vostri beni, sarà bastevole ricompensa ai servigi che vi ho prestati; e godendomi, senza rimorsi al cuore, una fortuna che a me convenga, vi sarò sempre amica, vi sarò sempre serva, sarò sempre la vostra amorosissima Corallina.⁴⁶⁸

Zunächst wird deutlich, dass Corallina in ihrer anfänglichen Überlegung, Brighella könne ein „buon partito“ sein, die Konventionen des bürgerlichen Heiratsmarkts kennt und realistisch einschätzt: Der Wert eines Ehemannes bemisst sich an „garbo“ (Anstand), „qualche cosa del suo“ (Eigentum), an Status und Besitz. Ihre Überlegung wird jedoch sofort relativiert durch den Hinweis auf Florindos unklare Lage: Ihre eigene Heiratsfähigkeit hängt direkt von seiner sozialen und ökonomischen Rehabilitierung ab.

⁴⁶⁸ Goldoni 2007, II.12, S.135ff.

Dies verweist auf die strukturelle Abhängigkeit von Frauen im 18. Jahrhundert: Sie sind rechtlich nicht autonom, ökonomisch selten abgesichert und auf die Entscheidungen oder das Wohlwollen männlicher Figuren angewiesen.⁴⁶⁹

Florindos Vorschlag, Corallina zur Ehefrau zu nehmen, wäre in diesem Kontext ein Akt der sozialen Grenzüberschreitung: Die Ehe zwischen einem bürgerlichen Erben und einer Dienerin wäre für damalige Verhältnisse nicht nur unkonventionell, sondern gesellschaftlich riskant.⁴⁷⁰ Dennoch erscheint sie ihm gerecht: „premiando il merito dell'amor vostro“. Corallinas Reaktion darauf ist bemerkenswert: Sie lehnt die Ehe nicht aus Unterwürfigkeit, sondern aus rationaler, moralisch fundierter Selbstachtung ab. Sie erkennt die Gefahren, die eine solche Verbindung nach außen hin mit sich brächte: Ihr aufopferungsvoller Einsatz würde im Nachhinein als strategisch und eigennützig gedeutet werden. Die Freundschaft und Loyalität, auf die sie ihr Selbstverständnis gegründet hat, stünde im Verdacht der Berechnung: „comparirebbe troppo interessato l'innocente amor mio.“

Hier artikuliert Corallina ein zentrales Dilemma für Frauen im 18. Jahrhundert: Selbstlosigkeit und Tugend wurden gefordert und idealisiert, doch sobald sie sichtbar belohnt wurden (etwa durch Heirat), drohten sie durch soziale Zuschreibung entwertet zu werden. Corallina stellt dem eine andere Logik entgegen: den Vorrang der Ehre („A me preme l'onor mio sopra tutto“), ein Begriff, der in der damaligen Geschlechterordnung vor allem auf weibliche Sexualmoral, Zurückhaltung und Standesbewusstsein bezogen war. Sie verteidigt jedoch nicht nur ihre persönliche Ehre, sondern auch Florindos Stand: „vorreste avvilarvi collo sposare una serva?“ Damit übernimmt sie Verantwortung für seine gesellschaftliche Position, eine Haltung, die weit über ihre Rolle als Magd hinausgeht und sie zur moralisch überlegenen Figur macht.

Die abschließende Passage stellt ein bemerkenswertes Alternativmodell zu den normativen Eheverhältnissen des 18. Jahrhunderts dar. Corallina formuliert ein ethisch fundiertes Konzept von Dankbarkeit und Gegenseitigkeit, das auf Maß, Angemessenheit und moralischer Klarheit beruht: „Una piccola dote [...] sarà bastevole ricompensa ai servigi che vi ho prestati.“ Sie verlangt keine romantische Verschmelzung, sondern eine gerechte Anerkennung, nicht in Form sozialer Transgression, sondern in Form gesicherter Existenz.⁴⁷¹ Ihre Loyalität ist dabei nicht an

⁴⁶⁹ Siehe hierzu ausführlich die Kapitel 6.1, 6.2 und 6.3 dieser Dissertation.

⁴⁷⁰ Cf. Scognamiglio 2002, S. 95f.

⁴⁷¹ Cf. Herry 2009, S. 379.

einen Ehestatus gebunden, sondern an eine lebenslange Haltung: „vi sarò sempre amica, [...] serva, [...] amorosissima Corallina.“

In einer Zeit, in der Frauen kaum über Besitz verfügen, nicht wählen oder öffentlich sprechen dürfen, aber moralisch umso stärker beurteilt werden, entwirft Goldoni mit Corallina das Bild einer Frau, die inmitten struktureller Ohnmacht über sich selbst bestimmt, durch Tugend, Klugheit, und ein tiefes Gespür für gesellschaftliche Mechanismen. Ihre Selbstverweigerung gegenüber der angebotenen Ehe ist kein Ausdruck von Demut, sondern ein Akt selbstbestimmter Wahrung von Integrität und sozialer Intelligenz. Sie ist, im Sinne der Aufklärung, ein denkendes Subjekt, das nicht emotional überrollt, sondern ethisch überzeugt.

Corallina wird zur Verkörperung eines neuen weiblichen Selbstverständnisses: einer Frau, die ihre untergeordnete Position erkennt, sie realistisch benennt und doch eine moralische Würde behauptet, die über gesellschaftliche Zuschreibungen hinausweist. Goldoni inszeniert hier keine sentimentale Opferfigur, sondern ein aufgeklärtes Frauenbild, das sich im Spannungsfeld von materieller Ohnmacht und sittlicher Autonomie behauptet. Gerade durch diesen Kontrast zwischen äußerer Abhängigkeit und innerer Standhaftigkeit gewinnt Corallinas Figur eine exemplarische Funktion im aufklärerischen Theater: Sie zeigt, wie Handlungsmacht auch ohne rechtliche Gleichstellung möglich sein kann – durch Sprache, Moral, Klugheit und Loyalität.

„La Corallina di *La serva amorosa* è un concentrato di virtù e proprio per questo motivo si attira anche non poche riserve, da parte di chi non si aspetta da una servetta un agire tanto sagace e di tale “fina condotta”.⁴⁷² Die Beobachtung, dass Corallina als „concentrato di virtù“ sowohl Bewunderung als auch Skepsis auf sich zieht, verweist auf ein zentrales Spannungsfeld in der Rezeption weiblicher Figuren des 18. Jahrhunderts, insbesondere, wenn sie wie hier aus einem dienenden sozialen Milieu stammen. In der Tat unterläuft Corallinas kluges, moralisch gefestigtes Handeln die traditionellen Rollenerwartungen an eine *servetta*, deren Funktion im klassischen Theater oft auf Komik, List oder erotische Vermittlung beschränkt blieb.

Gerade die Formulierung „fina condotta“ verweist auf eine weibliche Tugendhaftigkeit, die in dieser sozialen Position unerwartet erscheint und daher ambivalent wahrgenommen wird. Corallinas Haltung ist zu differenziert, zu rational und zu kontrolliert, um sich nahtlos in das stereotype Bild der treuen, aber einfältigen Magd einzufügen. In ihr verbindet sich emotionale Intelligenz mit sozialem Kalkül und ethischer Überzeugung, eine Kombination, die im aufklärerischen Theater Goldonis

⁴⁷² Tellini 2020, S. 131.

eine neue, bürgerlich geprägte Frauenfigur etabliert, zugleich aber in Spannung zu den Erwartungen eines nach wie vor stark patriarchal geprägten Publikums tritt.

Diese Ambivalenz verweist auf ein tiefer liegendes kulturelles Problem: Die Tugend der Frau wird im 18. Jahrhundert idealisiert, ist aber an bestimmte Standesnormen gebunden. Eine Magd, die tugendhaft handelt und argumentativ über ihren Stand hinauswächst, wird nicht als selbstverständlich legitim empfunden, sondern läuft Gefahr, als überzogen idealisiert oder latent unpassend wahrgenommen zu werden. Corallinas Figur illustriert daher exemplarisch die Gratwanderung zwischen moralischer Aufwertung und sozialer Irritation, wie sie in der bürgerlichen Theaterreform Goldonis häufig angelegt ist.

7.3. Die Subversion von Machtstrukturen in Szene III.5

Die Szene III.5 stellt einen dramaturgisch zentralen Moment dar, in dem nicht nur die Dynamik zwischen den sozialen Schichten offengelegt, sondern auch eine tiefgreifende Infragestellung tradierter Machtverhältnisse inszeniert wird. Corallina, die kluge und sprachgewandte Dienerin, tritt dem Kaufmann Ottavio mit bemerkenswerter Selbstsicherheit gegenüber, um Florindos Rechte und Erbansprüche zu verteidigen. Dabei entfaltet sie ihre Argumentation mit scharfsinnigem Verstand und moralischer Überzeugungskraft, wodurch sich die soziale Überlegenheit zugunsten der Dienerin verschiebt.

Zugleich fungiert diese Szene als Schlüsselmoment für die narrative Auflösung der Komödie: Es handelt sich um ein intensiv geführtes Duett, in dessen Verlauf Corallina, nachdem sie sich dem alten Herrn als treue ehemalige Dienerin zu erkennen gegeben hat, in einem kunstvoll gesteigerten rhetorischen Klimax Ottavios verschüttetes Gewissen anspricht und ihn damit zu einem grundlegenden Sinneswandel bewegt.⁴⁷³ In dieser Konstellation verbindet sich persönliche Loyalität mit sozialer Intelligenz und moralischer Integrität, ein charakteristisches Merkmal von Goldonis humanistischem Theaterverständnis.

In diesem zentralen Duett zwischen der Dienerin Corallina und dem alten Kaufmann Ottavio kristallisiert sich nicht nur die narrative Wendung der Komödie hin zur Auflösung der Verwicklungen, sondern auch eine grundlegende Infragestellung tradierter gesellschaftlicher Ordnungen und Geschlechterrollen.

⁴⁷³ Cf. Giovanelli 2007, S. 290.

OTTAVIO: Avete una fisionomia, che non mi par nuova ai miei occhi, ma non mi ricordo chi siate.

CORALLINA: Guardatemi meglio, e mi conoscerete.

OTTAVIO: Anche questa voce mi par di conoscerla... [...]

CORALLINA: (*S'alza e va chiuder l'uscio per dove è andata Beatrice*) (Ci vuol coraggio. Ora son nell'impegno). (*da sé; torna a sedere*)

OTTAVIO: E così, ditemi: chi siete? [...]

CORALLINA: Non sentite la voce femminile?

OTTAVIO: Compatitemi... Siete musicista?

CORALLINA: Non signore, sono musicista.

OTTAVIO: Come! donna? [...]

CORALLINA: Ho nome Corallina.

OTTAVIO: Che?... Oh diamine!... Corallina?... (*con gli occhiali*)

CORALLINA: Si vede che vi siete affatto dimenticato di me.

OTTAVIO: Ih! io era lontano da voi mille miglia. In quest'abito, a quest'ora, chi se lo poteva sognare? E poi, sapete che ci vedo poco. Come qui? Qual motivo?

CORALLINA: Eccomi qui, in pericolo di perder anche la vita per amor vostro.

OTTAVIO: Oimè! Che è stato?

CORALLINA: Signor padrone, siete assassinato.

OTTAVIO: Da chi?

CORALLINA: Da vostra moglie.

OTTAVIO: Oh via! Siete qui colle vostre solite canzonette. Tutti contro quella povera donna. [...]

CORALLINA: Chetatevi, signor padrone; per amor del cielo, non vi alterate. Sono venuta per desiderio di vedervi, dopo tanto tempo che sono priva della vostra cara presenza. Questi preziosi momenti non li voglio perdere in cose odiose. Siete uomo prudente, non avete bisogno de' miei consigli. Parliamo d'altro. State bene? Siete sano? Vi ricordate più della vostra Corallina? Caro signor padrone, io vi amo teneramente. Lasciate che vi baci la mano.⁴⁷⁴

Die Begegnung ist zunächst durch das klassische Motiv der Wiedererkennung (*anagnorisis*) strukturiert, wie es aus der aristotelischen Dramaturgie bekannt ist.⁴⁷⁵ Ottavio erkennt in Corallina nicht sofort seine ehemalige Dienerin; ihr verändertes

⁴⁷⁴ Goldoni 2007, III.5, S. 153f.

⁴⁷⁵ Cf. Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart: 2012.

Äußeres, ihr Auftreten in maskuliner Kleidung sowie der unerwartete Kontext lösen in ihm zunächst Unsicherheit und Verwirrung aus.⁴⁷⁶ Seine Reaktion („Siete musico?“) verweist nicht nur auf eine visuelle Desorientierung, sondern offenbart tief verankerte geschlechtsspezifische Stereotype: Eine Figur, die in dieser Weise spricht, klug agiert und sich aktiv einmischt, wird zunächst männlich konnotiert.⁴⁷⁷ Corallinas Antwort, „Non signore, sono musica“, ist rhetorisch doppeldeutig und bemerkenswert subversiv. Sie deutet zum einen ironisch auf die Zuschreibung einer männlichen Rolle durch Ottavio, zum anderen behauptet sie ihre eigene Stimme und Präsenz als etwas Unverkennbares, „Musik“ im Sinne von Harmonie, Ausdrucks Kraft und Wirkung. Goldoni inszeniert hier ein Moment weiblicher Selbstdefinition, das sich über sprachliche Präzision und performative Kraft entfaltet.

Im weiteren Verlauf der Szene offenbart sich Corallinas Ziel: Sie ist nicht aus persönlicher Neugier oder nostalgischer Sentimentalität erschienen, sondern um Ottavio vor dem Verrat seiner Ehefrau zu warnen und zugleich die Rechte Florindos, also Ottavios Sohn, zu verteidigen. In der Aussage „Signor padrone, siete assassinato – da vostra moglie“ kulminiert ihre Anklage und ihre Funktion als moralische Instanz. Dabei wird ein zentrales Spannungsfeld des 18. Jahrhunderts angesprochen: Die Auflösung tradierten Rollenbildern innerhalb der Familie. Die Frau, die im patriarchalen Ideal als moralisch integrer, emotional feinfühliger Teil der häuslichen Ordnung gilt, erscheint hier als Bedrohung⁴⁷⁸; die Dienerin hingegen, traditionell Objekt männlicher Kontrolle, wird zur Trägerin von Vernunft, Loyalität und Gerechtigkeit.

Corallinas Auftritt ist dabei nicht nur mutig, sondern auch strategisch klug⁴⁷⁹: Bevor sie zur Konfrontation schreitet, sichert sie die Szene durch das Verschließen der Tür (Regieanweisung: „Ci vuol coraggio. Ora son nell’impegno“), eine Geste, die auf den Ernst der Situation verweist und zugleich ihre Autonomie unterstreicht. Ihre Sprache oszilliert im Folgenden zwischen affektiver Zuwendung und rhetorischer Kontrolle. Sie beschwichtigt Ottavios aufbrausende Reaktionen („Chetatevi, signor padrone; per amor

⁴⁷⁶ In der unmittelbar vorausgehenden Szene III.4 erscheint Corallina bereits in einer männlichen Verkleidung, indem sie die Rolle eines Notars annimmt, ein Berufsstand, der Frauen im 18. Jahrhundert selbstverständlich unzugänglich war. Ihre maskuline Erscheinung stellt nicht nur eine theatrale Täuschung dar, sondern wirkt auch subversiv gegenüber den restriktiven Geschlechternormen der Zeit, zumal es Frauen im gesellschaftlichen Kontext des *Ancien Régime* untersagt war, sich ohne männliche Begleitung, meist in Form eines *cicisbeo*, frei im öffentlichen Raum zu bewegen. Corallinas Auftritt als autonom handelnde Frau, die sich zudem aktiv in juristische und politische Belange einmischt, bricht somit bewusst mit der herrschenden Geschlechterordnung und reflektiert ein emanzipatorisches Rollenverständnis, wie es Goldonis Komödien zunehmend vermitteln.

⁴⁷⁷ Cf. Dazzi 1936, S. 83.

⁴⁷⁸ Cf. hierzu ausführlich Kapitel 6.1. und 6.2. dieser Dissertation.

⁴⁷⁹ Cf. Anita Pagliari, „La donna nella vita e nella commedia di Carlo Goldoni, in: *Vita femminile italiana*, Rom: 1907, S. 402.

del cielo, non vi alterate“) und lenkt das Gespräch mit psychologischer Sensibilität auf eine Ebene persönlicher Erinnerung und emotionaler Nähe: „Vi ricordate più della vostra Corallina? Caro signor padrone, io vi amo teneramente.“ Diese Mischung aus sanfter Emotionalität und rationaler Argumentation ist kein Ausdruck weiblicher Unterordnung, sondern vielmehr eine performative Strategie, mit der Corallina Ottavios verschüttetes Gewissen anspricht und letztlich reaktiviert. Der Dialog entwickelt sich so zu einem rhetorisch gesteuerten Prozess der Gewissensbildung, der in einer moralischen Umkehr des Adligen münden soll.

In diesem Zusammenhang ist Corallina nicht nur Figur, sondern auch Agentin eines aufklärerischen Diskurses. Sie steht exemplarisch für eine neue weibliche Figur im Theater des 18. Jahrhunderts: nicht mehr stummes Objekt patriarchaler Macht, sondern ein sprechendes, denkendes und handelndes Subjekt mit moralischer und sozialer Autorität. Indem sie sich selbst als *musica* bezeichnet, formuliert sie ihre Präsenz nicht als bloße Funktion im System, sondern als harmonisierende Kraft im sozialen Gefüge. Ihr Eingreifen ist notwendig, um die Ordnung wiederherzustellen, eine Ordnung, die nicht mehr auf ständischen oder geschlechtlichen Privilegien beruht, sondern auf Einsicht, Gerechtigkeit und persönlicher Integrität.

Die folgende Passage ist durch eine doppelte dramatische Dynamik gekennzeichnet: Einerseits wird die existentielle Notlage des jungen Florindo thematisiert, andererseits tritt Corallina als sprachlich souveräne und strategisch agierende Dienerfigur hervor, die nicht nur berichtet, sondern aktiv Einfluss auf die moralische und emotionale Entwicklung Ottavios nimmt:

- OTTAVIO: Che fa colui?
- CORALLINA: Poverino! Ve lo potete immaginare.
- OTTAVIO: Suo danno. Doveva essere meno altiero.
- CORALLINA: Ma! In sua gioventù gli tocca a soffrire delle gran cose!
- OTTAVIO: Che cosa soffre?
- CORALLINA: Scarsità di pane, necessità di tutto, il rossore di vedersi fuori di casa sua, e soprattutto piange amaramente la privazione della vista del suo caro padre...
- OTTAVIO: Oh via! non mi venite a rattristare. In questa età non ho bisogno di piangere. (*alterato*)
- CORALLINA: È vero, sono una bestia. Compatitemi, e parliamo di cose allegre. Signor padrone, io mi vorrei rimaritare.

OTTAVIO: Sarà ben fatto. Sei ancor giovine; e per dirtela, a star con Florindo non fai buona figura.

CORALLINA: È vero; lo diceva ancor io; mi preme la mia riputazione, e non ci voglio star più. Finalmente non è niente del mio. Vada lacero, vada pezzente, consumi in un giorno quello che gli date voi per un mese, che cosa ha da premere a me? Faccia delle male pratiche, a me che cosa deve importare? Io non sono sua madre; finora ho procurato di assisterlo, di governarlo, di soccorrerlo colle mie fatiche, coi miei lavori. Sono stanca di farlo, voglio pensare a me. Vada in rovina, vada in precipizio. Suo danno. Signor padrone, parliamo di cose allegre.

OTTAVIO: Ma! Perché ha d'andare in rovina? Non gli bastano sei scudi il mese? Non gli bastano per mangiare due paoli il giorno?

CORALLINA: Sì, gli basteranno. E poi, che s'ingegni. Per vestirsi ci pensi da sé. Che vada a giocare, che faccia quello che fanno tanti altri disperati suoi pari.⁴⁸⁰

Zunächst thematisiert Ottavio nüchtern und distanziert das Verhalten seines Sohnes: „Che fa colui?“ Corallina antwortet vage mit „Poverino! Ve lo potete immaginare“, doch schon dieser erste verbale Austausch verdeutlicht die ungleiche emotionale Verteilung im Dialog. Während Ottavio sein Urteil über Florindo aus einer Haltung distanzierter Moral fällt („Suo danno. Doveva essere meno altiero“), antwortet Corallina mit Empathie und einem Appell an das Mitgefühl. In der Folge entfaltet sie in einer deutlich affektiv aufgeladenen Sprache die konkreten Leiden Florindos: „Scarsezza di pane, necessità di tutto, il rossore di vedersi fuori di casa sua, e soprattutto piange amaramente la privazione della vista del suo caro padre...“. Die Aufzählung (*enumeratio*) ist eine klassische rhetorische Strategie, die Mitleid erzeugen soll; sie endet in einer emotionalen Kulmination, dem Verlust der Vaterfigur, der den moralischen Kern von Ottavios Verantwortung berührt.⁴⁸¹

Ottavios Reaktion jedoch ist abwehrend und verweist auf eine affektive Abspaltung: „Oh via! non mi venite a rattristare. In questa età non ho bisogno di piangere.“ Der patriarchale Gestus wird hier deutlich, Emotionen gelten als unangebracht oder gar gefährlich für die männliche Selbstbehauptung im Alter.⁴⁸² Corallina wiederum reagiert mit einer kalkulierten Selbstabwertung: „È vero, sono una bestia. Compatitemi, e parliamo di cose allegre.“ Diese Wendung dient ihr jedoch nicht als Abbruch der Thematik, sondern als gezielter Strategiewechsel.⁴⁸³ In einem scheinbaren

⁴⁸⁰ Goldoni 2007, III.5, S. 155f.

⁴⁸¹ Cf. Dazzi 1957, S. 174.

⁴⁸² Cf. Giovanni Levi, *Das immaterielle Erbe. Eine bäuerliche Welt an der Schwelle zur Moderne*, Frankfurt am Main: 1986, S. 105ff.

⁴⁸³ Cf. Giovanelli 2007, S. 292, die in Corallinas wiederholten Appellen „parliamo di cose allegre“ an Ottavios Mitgefühl und moralische Verantwortung ein leitmotivisches Element erkennt, das gezielt dem „risveglio della coscienza di Ottavio“ dient.

Themenwechsel kündigt sie an, sich wieder verheiraten zu wollen, eine Aussage, die zunächst harmlos erscheint, in Wahrheit aber eine raffiniert inszenierte Provokation darstellt.

Ottavio reagiert auf diesen Vorschlag überraschend positiv („Sarà ben fatto. Sei ancor giovine...“), äußert aber zugleich einen moralischen Vorbehalt gegenüber Corallinas Nähe zu Florindo („... a star con Florindo non fai buona figura“). Dieser Moment ist aufschlussreich: Er offenbart das patriarchale Bedürfnis, über die weibliche Ehre und soziale Rolle zu wachen, selbst dann, wenn die Frau in keiner familiären oder ehelichen Bindung steht. Corallina nutzt genau dieses Spannungsfeld, um im Anschluss einen monologisch strukturierten Diskurs über ihre vermeintliche Entscheidung zu führen, sich künftig nicht mehr um Florindo kümmern zu wollen. Sie erklärt, sie sei es leid, ihre Arbeitskraft, ihre Zeit und ihre Sorge für einen jungen Mann zu opfern, der ihr formal nichts schuldet: „Sono stanca di farlo, voglio pensare a me. Vada in rovina, vada in precipizio. Suo danno.“ Diese Worte wirken auf den ersten Blick wie eine radikale Abkehr von der bis dahin gezeigten Fürsorge. Doch sie sind als performative Rhetorik zu lesen, als bewusst überzogene, beinahe zynische Inszenierung des Desinteresses, die letztlich Ottavio zur Reflexion zwingen soll.⁴⁸⁴ Die Sprache ist übersteigert, voller Wiederholungen („vada...“), mit einer fast resignativen Ironie durchsetzt. In Wahrheit ist dieser Monolog ein Spiegel, in dem Ottavio sein eigenes Verhalten reflektiert sehen soll. Corallina vollzieht in ihrer Rolle eine Umkehrung der moralischen Perspektive: Indem sie Ottavios Gleichgültigkeit imitiert, legt sie deren Konsequenzen schonungslos offen. In dieser Hinsicht tritt Corallina nicht nur als moralischer Gegenpol zu Ottavio auf, sondern auch als handelndes weibliches Subjekt, das einen ethischen Appell artikuliert und dessen Wirksamkeit gezielt inszeniert. Ihre Handlungsweise steht exemplarisch für eine neue Konzeption weiblicher Subjektivität, wie sie in Goldonis Theater immer wieder zur Geltung kommt.⁴⁸⁵ Die Figur der Corallina durchbricht das traditionelle Bild der schweigsamen, dienenden Frau, die sich selbstlos dem Schicksal unterordnet. Stattdessen erscheint sie als reflektiertes, sprachmächtiges Subjekt, das seine eigene Lage ebenso durchschaut wie die gesellschaftlichen Strukturen, in denen es sich bewegt.

Dabei verweist Goldoni auch auf die prekäre rechtliche und soziale Stellung von Frauen im 18. Jahrhundert. Corallina ist ökonomisch abhängig, ihr gesellschaftlicher Status ist niedrig, und dennoch gelingt es ihr, allein durch rhetorisches Geschick und

⁴⁸⁴ Cf. Gentile 1951, S. 47.

⁴⁸⁵ Cf. Goldoni 2007, *L'autore a chi legge*.

psychologische Klugheit Einfluss auf das Handlungsgefüge zu nehmen. Ihre temporäre Distanzierung von Florindo ist nicht als Abwendung zu deuten, sondern als eine strategisch eingesetzte Simulation, ein Spiel mit der Rhetorik der Selbstbezogenheit, das patriarchale Gleichgültigkeit konfrontiert. Besonders deutlich wird dies in der abschließenden Zuspitzung: „Che vada a giuocare, che faccia quello che fanno tanti altri disperati suoi pari.“ Der Sarkasmus dieses Satzes untergräbt die soziale Normalität, in der junge Männer sich selbst überlassen werden, eine implizite Kritik an der aristokratischen Verantwortungslosigkeit Ottavios.

In dieser Sequenz entlädt sich die bis dahin schrittweise aufgebaute Spannung in einem offenen ethischen Appell, der sowohl die väterliche Verantwortung Ottavios als auch die sozialen und psychologischen Implikationen seines Handelns zur Sprache bringt. Dabei tritt Corallina nicht nur als Überbringerin kritischer Informationen, sondern als reflektiertes, sprachmächtiges und moralisch legitimiertes weibliches Subjekt in Erscheinung.

- CORALLINA: Sentite: un giovine ozioso, fuori di casa sua, con pochi assegnamenti, e bisognoso di tutto, non può fare a meno di non gettarsi alla mala vita. Io sinora l'ho tenuto in freno. Ma sono stanca di farlo; voglio maritarmi, signor padrone, voglio godere il mondo, voglio stare allegra, non voglio pensar a' guai. Voglio far come fate voi. Allegamente, allegramente.
- OTTAVIO: Voi mi dite delle gran cose di questo mio figliuolo.
- CORALLINA: Oh bella! Procuro divertirvi, e voi badate a rattristarvi. Io non ne ho colpa. Parliamo di cose allegre.
- OTTAVIO: Non so che cosa sia questa smania che mi sento di dentro. Le vostre parole mi hanno rattristato.
- CORALLINA: Eh signor padrone, non sono state le mie parole, che vi hanno sconcertato.
- OTTAVIO: Ma che dunque?
- CORALLINA: La vostra coscienza.
- OTTAVIO: Che male ho fatto io? In che ho mancato?
- CORALLINA: Vi par poco eh, aver rovinato un figlio per secondare l'avarizia della matrigna? Non sapete che l'innocenza oppressa del povero signor Florindo grida vendetta al cielo contro lei, contro voi? Se egli si getterà per disperazione alla vita trista, chi sarà causa del suo precipizio? Chi sarà colpevole de' suoi vizi? Chi meriterà la pena delle sue colpe? Voi, signor padrone, voi. E dopo essere vissuto per tanti anni uomo onorato, uomo savio e dabbene, per causa di vostra moglie morirete pieno di

rimorsi, pieno di rossore e di pentimento. Ma non voglio più affliggervi; parliamo di cose allegra.⁴⁸⁶

Corallina eröffnet ihre Argumentation mit einer sachlich-pragmatischen Einschätzung von Florindos prekären Lebensumständen, indem sie nüchtern konstatiert, dass ein junger, mittelloser und entwurzelter Mann „non può fare a meno di non gettarsi alla mala vita.“ Hier verwendet sie eine kausale Argumentation, die auf strukturelle Bedingungen verweist: Armut, soziale Isolierung und Perspektivlosigkeit führen nahezu zwangsläufig zur moralischen und gesellschaftlichen Degradierung des Betroffenen. Es handelt sich um eine implizite Sozialkritik, die die individuelle Verantwortung relativiert und zugleich einen systemischen Zusammenhang aufzeigt, bemerkenswert für eine Figur, die innerhalb der dramatischen Ordnung formal den Status einer Dienerin innehat.⁴⁸⁷

Im Anschluss an diese Feststellung vollzieht Corallina eine rhetorisch auffällige Wendung: Sie erklärt, dass sie nicht mehr bereit sei, die Verantwortung für Florindo zu übernehmen, sondern vielmehr ihr eigenes Leben genießen wolle: „Voglio maritarmi, signor padrone, voglio goder il mondo, voglio stare allegra, non voglio pensar a’ guai.“ Diese Aussage ist bewusst überzeichnet; die wiederholte Verwendung der ersten Person Singular und der Ausdruck einer hedonistischen Selbstbestimmung („goder il mondo“, „stare allegra“) kontrastieren auffällig mit dem zuvor geäußerten sozialen Engagement. Tatsächlich handelt es sich hier weniger um eine authentische Abkehr von ihrer Fürsorgepflicht als vielmehr um eine performative Strategie: Corallina inszeniert ihr eigenes vermeintliches Desinteresse, um Ottavio mit den Konsequenzen seiner Gleichgültigkeit zu konfrontieren.⁴⁸⁸ Ihre Worte sind nicht Ausdruck tatsächlicher Resignation, sondern rhetorisches Mittel zur Erzeugung moralischer Dringlichkeit.

Ottavios erste Reaktion („Voi mi dite delle gran cose di questo mio figliuolo“) wirkt defensiv und vermeidet eine klare Positionierung. Auch seine anschließende Klage über ein inneres Unwohlsein („Non so che cosa sia questa smania che mi sento di dentro“) deutet auf eine emotionale Erschütterung hin, die jedoch nicht durch rationale Einsicht ausgelöst wird, sondern durch eine tiefer liegende, bislang unterdrückte Schuldempfindung. Corallina erkennt diesen inneren Konflikt und benennt ihn explizit: „Non sono state le mie parole, che vi hanno sconcertato... la vostra coscienza.“ Mit dieser Aussage wird die Szene zu einem exemplarischen Moment aufklärerischer Dramaturgie: Die Figur der Dienerin tritt als moralische Instanz auf, die das Gewissen

⁴⁸⁶ Goldoni 2007, III.5, S. 156f.

⁴⁸⁷ Cf. Giovanelli 2007, S. 292.

⁴⁸⁸ Cf. Herry 2009, S. 378.

des patriarchalen Familienoberhaupts herausfordert, und zwar nicht durch soziale Autorität, sondern durch rhetorische Wirksamkeit und moralische Kohärenz.⁴⁸⁹

Der darauffolgende Monolog Corallinas stellt eine direkte Anklage dar, die nicht nur Ottavios individuelles Verhalten, sondern auch die strukturellen Geschlechter- und Familienverhältnisse kritisiert. Sie wirft ihm vor, seinen Sohn der Willkür einer habgierigen Stiefmutter geopfert zu haben: „Vi par poco eh, aver rovinato un figlio per secondare l’avarizia della matrigna?“ Die Metapher der *rovina* (des Verderbens) verweist sowohl auf Florindos gesellschaftlichen Abstieg als auch auf Ottavios moralisches Versagen. Besonders bemerkenswert ist hierbei, dass die Figur der Stiefmutter, ein typisiertes dramatisches Motiv, nicht als alleinige Schuldige dargestellt wird; vielmehr richtet sich Corallinas Anklage primär gegen Ottavio selbst. Diese Verschiebung der Schuldverhältnisse ist entscheidend: Nicht die Frau als verführerische Bedrohung, sondern der Mann, der seiner Verantwortung nicht gerecht wird, wird zur zentralen negativen Figur des moralischen Diskurses.⁴⁹⁰

Corallina steigert ihre Anklage zu einem rhetorisch wie emotional intensiven Höhepunkt, indem sie Ottavio vor Augen führt, welche langfristigen Konsequenzen sein Verhalten nach sich ziehen wird: Sollte Florindo sich aus Verzweiflung „alla vita trista“ hingeben, werde allein Ottavio die Schuld an dessen Verfehlungen tragen, nicht nur juristisch oder sozial, sondern auch vor dem moralischen Tribunal seines eigenen Gewissens: „Morirete pieno di rimorsi, pieno di rossore e di pentimento.“ Die dreifache Wiederholung von „pieno di“ unterstreicht die emotionale Wucht der Aussage und verweist auf eine Schuld, die nicht mehr externalisierbar ist. Corallinas Sprache nähert sich in diesem Moment einem religiös konnotierten Vokabular an, *rimorso* (Gewissensbiss), *rossore* körperliche Schamreaktion(Erröten)), *pentimento* (Buße), und verbindet somit aufklärerische Ethik mit tradierten Formen katholischer Gewissensbildung.⁴⁹¹

Abschließend wiederholt Corallina mit gespielter Leichtigkeit: „Ma non voglio più affliggervi; parliamo di cose allegre.“ Diese Rückkehr zur Ironie dient weniger der Beruhigung als vielmehr der emotionalen Rahmung des zuvor Gesagten: Die

⁴⁸⁹ Cf. Momo 1992, S. 101f.

⁴⁹⁰ Cf. Herry 2009, S. 381.

⁴⁹¹ Cf. hierzu Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, London: 1992, S. 138–145. Burke untersucht in seiner Studie die gezielte Inszenierung und mediale Konstruktion der königlichen Autorität Ludwigs XIV. unter besonderer Berücksichtigung der Rolle von Kunst, Ritual, Bildsprache und Sprache. Im analysierten Abschnitt zeigt er auf, wie religiös konnotierte Begriffe wie „Buße“ (*pentimento*) oder „Reue“ (*rimorso*) im Dienste einer politisch motivierten Symbolik funktionalisiert und semantisch umgedeutet wurden – ein Phänomen, das auch für den Übergang vom religiösen zum aufklärerisch-moralischen Diskurs im 18. Jahrhundert von Bedeutung ist.

Affektspannung bleibt bestehen, doch wird sie sprachlich in das dramaturgische Muster des Komödiengenres eingebettet. Goldoni gelingt hier eine feine Balance zwischen moralischer Ernsthaftigkeit und komischer Form.

Der Dialog zwischen Ottavio und Corallina kulminiert in einer moralischen Erschütterung, die nicht nur den individuellen Gewissenskonflikt des alten Kaufmanns sichtbar macht, sondern zugleich tiefgreifende Einsichten in die sozialen, familiären und geschlechterbezogenen Konstellationen des 18. Jahrhunderts vermittelt.

- OTTAVIO: Eh! ora non cerco allegria. Cara Corallina, sento una spina al cuore. Son vecchio, son vicino alla morte. Oimè! Tremo. Illuminatevi per carità.
- CORALLINA: Conoscete voi la signora Beatrice?
- OTTAVIO: La conosco.
- CORALLINA: Quanto vale, che non la conoscete?
- OTTAVIO: È mia moglie, la conosco.
- CORALLINA: Quant'è che è vostra moglie?
- OTTAVIO: Non lo sai? Un anno.
- CORALLINA: A conoscere una donna non bastano dieci anni. Voi non la conoscete.
- OTTAVIO: Ma perché?
- CORALLINA: Perché, se la conoscete, non vi lascereste da lei menar per il naso.
- OTTAVIO: Oh via: sapete che le voglio bene, son contento di lei, non m'inquietate.
- CORALLINA: Avete ragione. Parliamo di cose allegre. Finalmente io non ci devo entrare. È vero che sono nata in casa vostra, che vi ho amato e vi amo come padre; ma finalmente sono una povera serva. Che ha da importare a me, che il mio padrone si lasci ingannare da una donna finta? Ch'ella gli faccia le belline sul viso, e lo maledica dietro le spalle? Che mostri d'amarlo, e non veda l'ora ch'ei crepi? Che gli faccia scacciare il proprio figliuolo, per arricchire il figliastro? Che gli voglia far far testamento, per assicurare la sua fortuna, e dopo accelerar la morte del povero vecchio benefattore? Finalmente queste cose a me non faranno né male, né bene; non ci voglio pensare, non ne voglio discorrere. Signor padrone, parliamo di cose allegre.
- OTTAVIO: Ah Corallina... Non più cose allegre; cose tette, cose miserabili... Come! Si vuol ch'io faccia testamento per farmi poscia morire?
- CORALLINA: Pur troppo è la verità. Ma non voglio infastidirvi. Mutiamo discorso. [...] che torto fate voi alla signora Beatrice, a dubitar di lei per un poco?
- OTTAVIO: Niente affatto.
- CORALLINA: Dunque fate così. Dubitate di lei per un'ora, ed io m'impegno di farvi toccar con mano la verità. O sarà ella una buona donna, e voi fate tutto a suo modo; o sarà una finta, una bugiarda, e voi farete quello che più vi

tornerà a conto. [...] (Voglia il cielo ch'io possa condurre a fine il disegno).⁴⁹²

Der Wendepunkt der Szene liegt in der von Ottavio geäußerten existenziellen Unruhe: „Eh! ora non cerco allegria. Cara Corallina, sento una spina al cuore. Son vecchio, son vicino alla morte. Oimè! Tremo. Illuminatevi per carità.“ Mit dieser Äußerung vollzieht Ottavio einen Bruch mit seiner bisherigen Haltung, die von emotionaler Zurückhaltung, patriarchaler Autorität und rationaler Distanzierung geprägt war. Nun zeigt er Reue, Unsicherheit und Angst, Affekte, die im Männlichkeitsideal des 18. Jahrhunderts in der Regel unterdrückt oder als Schwäche abgewertet wurden.⁴⁹³ In der Selbstbeschreibung als „vecchio“ und „vicino alla morte“ offenbart sich ein Moment der Selbstrelativierung, das die Bühne für eine moralische Öffnung bereitet. Besonders bedeutungsvoll ist sein Appell an Corallina, ihn zu „illuminare“, eine Formulierung, die sowohl religiöse als auch aufklärerische Konnotationen trägt und Corallina symbolisch in die Rolle der erleuchtenden Instanz rückt.

Diese Umkehrung des tradierten Machtverhältnisses zwischen Herr und Dienerin, Mann und Frau, vollzieht sich jedoch nicht als abruptes Machtvakuum, sondern wird von Corallina mit bemerkenswerter strategischer Raffinesse orchestriert.⁴⁹⁴ Anstatt Ottavios Unruhe direkt zu instrumentalisieren, setzt sie auf ein dialektisches Spiel zwischen Zustimmung und Infragestellung. Ihre Behauptung, Beatrice sei dem Anschein nach zwar seine Ehefrau, aber in Wahrheit nicht erkannt („A conoscere una donna non bastano dieci anni“), zielt auf eine radikale Verunsicherung des ehelichen Selbstbildes. Der Satz stellt das bürgerlich-patriarchale Verständnis der Ehe als kontrollierbares und stabilisierendes Ordnungsprinzip infrage. Er betont die Undurchschaubarkeit weiblicher Subjektivität und verweigert der männlichen Autorität den epistemischen Zugriff auf die Ehefrau.

Diese Kritik an der patriarchalen Eheordnung wird durch die Rhetorik der Ironie und der performativen Selbstverkleinerung verstärkt: Corallina betont zunächst, sie sei eine bloße Dienerin, ohne gesellschaftliche Relevanz („... sono una povera serva“), um im gleichen Moment eine lange, detaillierte Aufzählung möglicher Intrigen Beatrices zu präsentieren. In dieser *enumeratio* entfaltet sie ein Panorama moralischer Täuschung: Beatrice täusche Zuneigung vor, verfluche Ottavio hinter dessen Rücken, vertreibe dessen Sohn zugunsten des eigenen Kindes und plane, sich durch ein Testament die Erbschaft zu sichern, um letztlich sogar den Tod ihres Mannes zu beschleunigen. Diese

⁴⁹² Goldoni 2007, III.5, S. 158f.

⁴⁹³ Cf. Giovanelli 2007, S. 292.

⁴⁹⁴ Cf. Herry 2009, S. 380.

Schilderung kombiniert Elemente des bürgerlichen Familienkonflikts mit Topoi der klassischen Intrigenkomödie und verweist zugleich auf reale Ängste im Hinblick auf Erbfolge, Loyalität und Altersmacht im 18. Jahrhundert.

Auffällig ist, wie Corallina die rhetorische Struktur dieses Abschnitts organisiert. Sie rahmt ihre drastischen Aussagen jeweils mit formelhaften Rückzügen: „Parlamo di cose allegre“, „.... a me non faranno né male, né bene“, „non ci voglio pensare“. Diese Sprechakte der vermeintlichen Zurückhaltung sind jedoch nicht Ausdruck tatsächlicher Distanz, sondern erfüllen eine strategische Funktion: Sie verschaffen Corallina die Freiheit, inhaltlich brisante Aussagen zu tätigen, ohne gegen die Konventionen ihrer sozialen Rolle als Dienerin zu verstößen. In diesem Sinne inszeniert sie ihre Unterordnung performativ, um innerhalb des durch Stand und Geschlecht vorgegebenen Rahmens Handlungsspielräume zu öffnen.⁴⁹⁵

Die Reaktion Ottavios auf Corallinas Enthüllungen ist eine Mischung aus Schock und zunehmender innerer Bewegung: „Ah Corallina... Non più cose allegre; cose tete, cose miserabili... Come! Si vuol ch'io faccia testamento per farmi poscia morire?“ Diese Wendung signalisiert eine entscheidende Transformation: Ottavio erkennt nicht nur die Gefahr, in der er sich befindet, sondern auch seine bisherige Verblendung. In dieser emotionalen Öffnung spiegelt sich der aufklärerische Prozess der Selbsterkenntnis, wie ihn die dramatische Poetik des 18. Jahrhunderts, im Anschluss an Aristoteles' *Anagnorisis*-Begriff, als Voraussetzung für moralisches Handeln verstand. Entscheidend ist, dass diese Selbsterkenntnis nicht von innen kommt, sondern durch eine weibliche Figur angestoßen wird, eine Figur, die formal untergeordnet, aber intellektuell und ethisch überlegen ist.⁴⁹⁶

Corallinas abschließende Intervention („Dubitare di lei per un'ora, ed io m'impegno di farvi toccar con mano la verità“) ist nicht nur Ausdruck rhetorischer Souveränität, sondern auch ein Beleg für ihren aufklärerischen Habitus: Sie fordert Ottavio nicht zu blindem Glauben auf, sondern zu prüfendem Zweifel, einem zentralen Paradigma der Aufklärung. Der Ausdruck „toccar con mano“ verweist auf ein empirisches Wahrheitsverständnis, das auf sinnlicher Erfahrung und kritischer Beobachtung basiert.⁴⁹⁷ Damit erhebt Corallina den Anspruch, durch methodische Beobachtung eine moralische Wahrheit sichtbar zu machen, ein Ansatz, der deutlich über die emotionale

⁴⁹⁵ Cf. Hösle 1993, S. 10.

⁴⁹⁶ Cf. hierzu Aristoteles (2012), der in seiner *Poetik* das Konzept der *Anagnorisis* als zentrales dramaturgisches Element beschreibt, das einen Wandel vom Unwissen zum Wissen markiert und häufig mit einem emotionalen oder moralischen Umschwung der handelnden Figur verbunden ist.

⁴⁹⁷ Cf. Lombardi 2001, S. 199.

Argumentation hinausgeht und rational begründete Erkenntnis als Handlungsgrundlage etabliert.

In dieser Szene verdichtet sich exemplarisch Goldonis dramatisches Interesse an der produktiven Spannung zwischen sozialer Ordnung und individueller Einsicht. Die Figur Corallina steht für eine neue Form weiblicher Handlungsmacht, die nicht auf institutioneller Autorität, sondern auf sprachlicher Kompetenz, psychologischer Beobachtungsgabe und moralischer Integrität beruht. Sie unterläuft die rigide Geschlechterordnung des 18. Jahrhunderts nicht durch offenen Widerstand, sondern durch strategischen Einsatz von Sprache, Rollenbewusstsein und affektiver Intelligenz. Damit gelingt es Goldoni, ein Frauenbild zu entwerfen, das nicht in binären Mustern von Tugend und Laszivität gefangen ist, sondern die Frau als reflektiertes, aktives und autonom handelndes Subjekt zeigt.

In der Figur Corallinas spiegelt sich ein tiefgreifender Wandel im Theaterverständnis des 18. Jahrhunderts: Die dienende Frau, bislang in der dramatischen Tradition oft auf eine Rolle der passiven Unterordnung oder der komischen List reduziert, wird bei Goldoni zur Trägerin moralischer Wahrheit und zur Vermittlerin zwischen patriarchaler Verblendung und aufklärerischer Selbstprüfung.⁴⁹⁸ Ihre Handlungsmacht gründet nicht in ökonomischer Unabhängigkeit oder gesellschaftlicher Stellung, sondern einzig in ihrer Fähigkeit, Sprache als Instrument kritischer Erkenntnis und ethischer Intervention einzusetzen. Durch dramaturgische Zuspitzung und fein austarierte dialogische Strukturen gelingt es Goldoni, in der Figur Corallinas einen emanzipatorischen Impuls zu formulieren, der sich hinter der formalen Leichtigkeit der Komödie als ernsthafter Beitrag zur Reflexion über Autorität, Moral und Geschlechterrollen verbirgt.

Demgegenüber steht Ottavio als Repräsentant einer überkommenen patriarchalischen Ordnung. Er agiert zu Beginn des Stücks aus der Position des Vormunds, des autoritativen Familienoberhaupts und Hüters der sozialen Konventionen, eine Rolle, die ihn zunächst als unangefochtene Instanz erscheinen lässt. Seine autoritäre Haltung wird durch eine Mischung aus Selbstgewissheit und affektiver Verschlossenheit gestützt, die typisch ist für das männliche Rollenbild seiner Generation. Doch im Verlauf der Szene offenbart sich, dass diese Autorität auf einem brüchigen Fundament steht. Die Auseinandersetzung mit Corallina bringt Ottavios Unsicherheit, seine emotionale Verletzbarkeit und seine Abhängigkeit von äußeren Bestätigungen zutage. Trotz seiner hierarchisch übergeordneten Stellung zeigt sich Ottavio im Dialog mit Corallina als manipulierbar, innerlich zerrissen und moralisch verunsichert.

⁴⁹⁸ Cf. Gentile 1951, S. 47.

Die rhetorische Struktur der Szene ist dabei gezielt auf die schrittweise Destabilisierung dieser männlichen Autorität ausgelegt. Corallina beginnt mit vorsichtigen, in höflicher Formulierung verpackten Anfragen, die auf Ottavios Gewissen zielen, und steigert sich allmählich zu direkter Anklage und offen formulierter moralischer Kritik. Diese Eskalation in Tonfall und Argumentation folgt einem dramaturgisch durchdachten Aufbau: Nicht Lautstärke oder Aggression, sondern argumentative Präzision und emotionale Intelligenz führen dazu, dass Ottavio seine Haltung hinterfragt. Die Wirkung von Corallinas Worten liegt in ihrer inneren Kohärenz und ethischen Schärfe, nicht in äußerer Rebellion, ein entscheidender Unterschied zu früheren Dienerfiguren in der *commedia dell'arte*. Indem Goldoni Corallina diese sprachliche und moralische Autorität verleiht, gelingt ihm ein Bruch mit traditionellen Geschlechter- und Standesbildern: Der weiblichen, dienenden Figur wird die Fähigkeit zur ethischen Lenkung und zur inneren Umgestaltung des Patriarchen zugesprochen, eine Funktion, die sowohl die komische Struktur des Stücks trägt als auch das aufklärerische Anliegen des Autors reflektiert.

7.4. „*Viva il nostro sesso*”, *scena ultima*

Die folgende Untersuchung setzt mit der vorletzten Szene III.19 an, um durch eine präzise Analyse ihrer rhetorischen und performativen Strukturen die diskursiven und kompositorischen Voraussetzungen für die *scena ultima* (Schlusszene) erschließend darzustellen.

In dieser Szene setzt Corallina ihre rhetorischen und affektiven Strategien bewusst als Trägerinnen von Autorität ein, obwohl sie formal noch der Dienerin-Rolle verpflichtet ist. Ihre Aussagen verknüpfen sich auf drei analytischen Ebenen: Erstens beansprucht sie in ihrer narrativen Selbstzuschreibung („Tutta opera mia...“)⁴⁹⁹ epistemische Souveränität, indem sie ihre eigenen Interventionen als ursächlich für die Handlungskonstellation darstellt. Zweitens transformiert sie die formalen Rituale von Ehe und Mitgift in Verhandlungsinstrumente, indem sie die Mitgift als Verhandlungskapital und den Eheschluss als performatives Moment neu definiert. Drittens dekonstruiert sie höfische Konventionsformen durch eine doppelschichtige Sprechweise, in der Höflichkeitsfloskeln diskursive Machtakte kaschieren. Diese Dimensionen illustrieren, wie Corallina, im Kontext der restriktiven Rollenerwartungen

⁴⁹⁹ Cf. Goldoni 2007, III.19, S. 173.

des 18. Jahrhunderts, sprachlich-affektive Interventionen nutzt, um soziale Hierarchien temporär aufzulösen und weibliche Handlungsfähigkeit zu realisieren:

NOTAIO: Sarete persuaso, che quel che ho fatto, l'ho fatto con una onesta finzione, consigliato e animato da Corallina.

CORALLINA: Tutta opera mia, tutte invenzioni mie, tutta condotta mia, per illuminarvi una volta, per disingannarvi, per farvi conoscere la verità, per assistere un figlio oppresso, per soccorrere un padre assassinato, per correggere una matrigna ingrata.

OTTAVIO: Ah Corallina mia, voi mi date la vita! Voi ora mi fate piangere per tenerezza.

CORALLINA: Orsù: parliamo di cose allegre. Signor padrone il buono piace a tutti. Vi siete voi rimaritato? Ci vogliamo maritare anche noi. Il signor Florindo ed io abbiamo bisogno di matrimonio, e ci raccomandiamo a voi, perché ci facciate generosamente il mezzano.

OTTAVIO: Sì, cari, sì, venite qui. Tutti due lo meritate. Florindo, vien qui; vien qui, Corallina. Non vi è rango, non vi è disparità. Io vi congiungo, io mi contento. Siete marito e moglie.⁵⁰⁰

Die hier vorliegende Szene III.19 zeigt, wie Corallina, formal noch in der Rolle der Dienerin verhaftet, durch eine selbstbewusste Rede nicht nur den dramatischen Konflikt löst, sondern zugleich die engen Rollenvorgaben des 18. Jahrhunderts markant unterläuft. Ihre prägnante Selbstzuschreibung „Tutta opera mia, tutte invenzioni mie, tutta condotta mia...“ beansprucht Urheberschaft und Deutungshoheit über die gesamte Handlung und stellt damit eine seltene Form weiblicher epistemischer Souveränität dar.⁵⁰¹ In der Anapher verdichtet Corallina ihre Interventionen, von der Rettung des „figlio oppresso“ bis zur Korrektur der „matrigna ingrata“, zu einem kohärenten narrativen Ganzen und macht damit informelles, affektives Wissen öffentlich wirksam.

Ottavios Rührung („Ah Corallina mia, voi mi date la vita!“) belegt, dass Empathie und Fürsorge in Goldonis Komödie nicht bloß private Tugenden bleiben, sondern als politisches Instrument fungieren können. Corallina verschiebt die Quelle von Legitimität und Macht von physischer Hierarchie hin zu affektiv-rhetorischer Überzeugung, was sie zur unsichtbaren Regisseurin des Haushaltkosmos erhebt.

Mit dem Übergang zu „Orsù: parliamo di cose allegre [...] il signor Florindo ed io abbiamo bisogno di matrimonio“ transformiert sie die formalen Rituale von Ehe und Mitgift in Verhandlungsstrategien ihrer eigenen Gestaltung. Das scheinbar harmlose „parliamo di cose allegre“ markiert den Umschlag in einen neuen Diskursmodus, in dem höfische Konventionen nicht nur zitiert, sondern subversiv auf eine Dienerin

⁵⁰⁰ Goldoni 2007, III. 19, S. 173.

⁵⁰¹ Cf. Maddalena 1900, S. 16.

ausgedehnt werden. Die Mitgift, traditionell ein Zeichen ökonomischer Reproduktion und familiärer Kontrolle, wird hier von Corallina aktiv disponiert: Indem sie das *dote*-Budget festlegt und die Eheschließung initiiert, dehnt sie ökonomische Souveränität auf sich selbst aus und dekonstruiert zugleich die exklusive Bindung dieser Rituale an Adel und Besitz.⁵⁰²

Ottavios abschließende Formel „Non vi è rango, non vi è disparità. [...] Siete marito e moglie“ vollendet die Auflösung starrer Standes- und Geschlechterhierarchien. Die symbolische Erhebung Corallinas und Florindos auf dieselbe Stufe formeller Gleichheit impliziert ein utopisches Gleichheitsprinzip, das in keinem zeitgenössischen Rechtssystem verankert war. Vor dem Hintergrund des 18. Jahrhunderts, in dem Frauen rechtlich, ökonomisch und bildungspolitisch marginalisiert blieben, zeichnet Goldoni mit Corallina eine proto-feministische Figur: Durch sprachlich-affektive Interventionen erschafft sie temporäre Räume der Inklusion und Partnerschaftlichkeit und demonstriert, dass weibliche Selbstbestimmung nicht erst durch gesetzliche Reformen, sondern bereits durch souveränes Sprechen und empathisches Handeln realisiert werden kann.⁵⁰³

Corallina vollzieht den entscheidenden Schritt von der dienenden Nebenfigur zur aktiven Architektin familiärer Beziehungen und ritueller Ordnung:

- BEATRICE: Ecco dove tendeano le mire di questa virtuosa eroina.
- CORALLINA: Oh che bei termini! Che bei concetti! Ammiro la sua intrepidezza. Ella in mezzo alle sue disgrazie è spiritosa e brillante. (*a Beatrice, deridendola*)
- BEATRICE: Ah, non ho più sofferenza... (*vuol partire*)
- CORALLINA: Si fermi, e sarà meglio per lei. (*a Beatrice*)
- BEATRICE: Come!
- CORALLINA: La supplico. Il signor Ottavio mi vuole sposare al signor Florindo, ed io prima di farlo gli voglio dare la dote.
- BEATRICE: Che dote?
- CORALLINA: Ora lo vedrà. Con sua licenza, gentildonna. (*parte*)
- BEATRICE: Ed io soffrirò che m'insulti, e voi lo soffrirete? Voi che tanto mi amaste? Non vi ricordate più di quelle tenerezze che provaste per me? Caro signor Ottavio, chi avrà cura di voi, chi vi assisterà il giorno, chi vi darà soccorso la notte? (*ad Ottavio*)
- OTTAVIO: Ah! Voi... voi mi avete tradito.⁵⁰⁴

⁵⁰² Cf. Giovanelli 2007, S. 304.

⁵⁰³ Cf. Pagliari 1907, S. 402.

⁵⁰⁴ Goldoni 2007, S. 174.

Ihr erstarkter Status zeigt sich zunächst in der pointierten Replik auf Beatrices gehässige Bemerkung: „Ecco dove tendeano le mire di questa virtuosa eroina“: Mit dem ironischen Ausruf: „Oh che bei termini! Che bei concetti!“ demonstriert Corallina das Selbstbild der Widersacherin, indem sie deren pathetisches Vokabular karikiert und so die Deutungshoheit an sich reißt. Die Doppelexklamation setzt das rhetorische Arsenal der Höflichkeit bewusst in den Dienst einer subversiven Kraftübernahme, eine Strategie, die im 18. Jahrhundert Frauen formal verwehrt, faktisch aber in häuslichen Mikrodiskursen bereits seit langem erprobt war.

Unmittelbar daran knüpft Corallina ihre eigenmächtige Definition ehelicher Verhältnisse an: „Il signor Ottavio mi vuole sposare al signor Florindo, ed io prima di farlo gli voglio dare la dote.“ Mit diesem Satz verschiebt sie das Traditionsrival der Mitgift von einer passiven Vorbedingung zur aktiven Verhandlungsmasse. Indem sie die Verfügung über die *dote* selbst in die Hand nimmt, demonstriert sie ökonomische Souveränität, die Frauen in der realen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts nahezu gänzlich versagt war. Gleichzeitig legt sie den Grundstein für die tatsächliche Mitgiftübergabe, die erst in der Schlusszene konturiert und symbolisch vollzogen wird.⁵⁰⁵ So nutzt Corallina die rhetorische Vorwegnahme als strategisches Instrument, um bereits im Vorfeld die Rahmenbedingungen für die abschließende Festigung ihrer Heiratsvermittlung zu setzen. Mit diesem strategischen Zugriff auf sowohl sprachliche Konvention als auch ökonomische Praxis etabliert Corallina schließlich eine neue Legitimitätsquelle: das affektiv-rhetorische Bündnis von Empathie und Überzeugung. Ihr Plädoyer für Ottavios Zustimmung lädt das Fürsorge- und Eheritual mit emotionaler Intensität auf, wodurch der patriarchale Entscheidungsspielraum faktisch entmachtet wird.⁵⁰⁶ Ottavios verzweifelter Ausruf: „Ah! voi mi avete tradito!“ belegt, dass Corallinas Interventionen nicht bloß familiäre Konflikte regeln, sondern das Selbstverständnis aller Beteiligten neu formen.

Durch die geschickte Verschränkung von Ironie, ritualisierter Rede und affektiver Appellation erschließt Corallina neue Handlungsräume und demonstriert, dass sprachlich-affektive Performance bereits im eng gesteckten Rahmen gesellschaftlicher Normen politische Wirkung erzielen kann. Sie wird so zum Prototyp einer proto-feministischen Gestalt, die zeigt, wie informelle Formen weiblicher *Agency* institutionelle Schranken unterlaufen und hinterfragen.

⁵⁰⁵ Cf. Giovanelli 2007, S. 304.

⁵⁰⁶ Cf. Pagliari 1907, S. 405.

In der abschließenden Szene III. *scena ultima* erreicht das Drama seinen komödiantischen und zugleich gesellschaftskritischen Höhepunkt, indem die Dienerin Corallina die Handlung nicht bloß vermittelt, sondern aktiv steuert und damit ein Modell weiblicher Handlungsmacht im 18. Jahrhundert entwirft:

CORALLINA: Signori miei, ecco la mia dote. Ecco la signora Rosaura, ch'io presento al signor Florindo.

OTTAVIO: Come!

CORALLINA: Signor padrone, voi in premio della mia buona servitù, mi avete regalato il signor Florindo; il signor Florindo è mio, ne posso far quel ch'io voglio. Lo posso vendere, impegnare e donare. Io lo dono alla signora Rosaura, degna di lui per nascita, per facoltà, per costumi. A me preme l'onore della vostra casa, il bene di vostro figlio, la salvezza del mio decoro; e in questa maniera il padre sarà contento, il figlio sarà consolato, e la povera serva compatita ed amata.⁵⁰⁷

Corallinas Proklamation „Signori miei, ecco la mia dote“ gewinnt ihre volle Sprengkraft erst vor dem Hintergrund der im 18. Jahrhundert geltenden Geschlechter- und Eigentumsverhältnisse, in denen Frauen rechtlich und ökonomisch weitgehend entmündigt, ihre Wirkmacht auf den häuslichen Bereich und formelhafte Höflichkeitskonventionen beschränkt war.⁵⁰⁸ Indem Corallina nicht Schmuck oder Geld, sondern den Bräutigam Florindo selbst als *dote* präsentiert, unterläuft sie das patriarchale Vermögensregime, das Ehefrauen zwar verpflichtete, Vermögen in die Ehe einzubringen, ihnen aber nicht gestattete, selbständig über dieses zu verfügen. Hier wird die Dienerin zur Eigentümerin eines Menschen, ein radikaler symbolischer Entzug männlicher Deutungs- und Verfügungsgewalt.

Sprachlich verbindet sie höfische Unterwürfigkeit („Signor padrone“) mit dispositiver Terminologie („vendere, impegnare e donare“), die in notarielle und ökonomische Kontexte gehört. Diese Kombination evoziert einerseits das Ideal der *galanten Conduite*, in der Frauen als Inbegriff von Anstand und Empfindsamkeit galten, bricht dieses Register aber unmittelbar durch, indem das Vokabular formaler Autorität zur Beschreibung ihrer eigenen Handlungsmacht dient. Die triadische Asyndeton-Figur steigert dabei die dramatische Wucht ihrer Verfügung und signalisiert: Corallina ist nicht länger Adressatin, sondern Disponentin familärer Entscheidungen. Ihr Anspruch, Florindo „alla signora Rosaura, degna di lui per nascita, per facoltà, per costumi“ zu übertragen, adressiert zugleich soziale Normen der Standesgerechtigkeit. In einer

⁵⁰⁷ Goldoni 2007, III. *scena ultima*, S. 174f.

⁵⁰⁸ Zur detaillierten Erörterung der rechtlichen Stellung der Frau im 18. Jahrhundert siehe die Ausführungen in den Kapiteln 6.1, 6.2 und 6.3.

Gesellschaft, die Heiratspolitik als Vehikel sozialer Reproduktion verstand und in der Frauen über Mitgiftordnungen eng an familiäre Strategien gebunden waren, tritt Corallina als moralische Instanz auf: Sie wahrt „l'onore della vostra casa“ und das „bene di vostro figlio“, während sie faktisch die traditionellen Ehebörsen-Logiken rekodiert. Damit schlägt sie eine Brücke zwischen aufklärerischem Vernunftdenken, in dem Gefühl und Ehre als zumutbare Argumentationsmittel diskutiert wurden, und proto-emanzipatorischer Praxis.

Vor dem Hintergrund der rechtlichen Leibeigenschaft, Frauen konnten weder testamentarisch noch gerichtlich eigenständig handeln, demonstriert Corallina, wie informelle Machtressourcen in privaten und komödiantischen Kontexten wirksam werden können. Ihre Rede zeigt, dass weibliche Selbstbestimmung im 18. Jahrhundert keineswegs erst mit gesetzlichen Gleichstellungsdebatten einsetzte, sondern bereits in der Alltagsrhetorik und affektiven Vernetzung eine Subversion des Patriarchats möglich war.

Diese Form strategischer Selbstbehauptung manifestiert sich exemplarisch in Corallinas Verhalten: Sie nutzt nicht etwa formale Emanzipationsinstrumente, sondern wendet die ihr auferlegten sozialen Rituale und sprachlichen Konventionen gegen das patriarchale System selbst. Indem sie die *dote*- und Eheschließungsrituale instrumentalisiert, verwandelt Corallina ihre dienende Rolle in eine „Waffe“, ganz im Sinne Beauvoirs, die darin die subversive Kraft weiblicher Klugheit und Situationsausnutzung sieht.

Corallina übernimmt erneut die Rolle nicht nur als Vermittlerin, sondern als aktive Moderatorin und strategische Gestalterin ehelicher Arrangements:

CORALLINA: Parliamo di cose allegre. Sposini, siete voi contenti?

FLORINDO: Io ne son contentissimo; amo la signora Rosaura; confesso che avrei a tutto preferito il debito che ho con voi, ma poiché, generosa mia Corallina...

CORALLINA: Parliamo di cose allegre. Signora Rosaura, lo fate di buon animo?

ROSAURA: Sì, cara Corallina, sapete voi la mia inclinazione. A voi l'ho confidata. Voi avete il merito d'averla alimentata e resa felice. Mio padre vi acconsente, il signor Ottavio l'approva, il signor Florindo mi ama, che più desiderare potrei al mondo? Sì, desidero unicamente poter a voi procurar quella ricompensa...

CORALINA: Sì signora, parliamo un poco di me. È giusto, che ancor io sia contenta. Ho bisogno di marito e di dote. Il marito lo troverò io, la dote me la darà il signor Ottavio.

OTTAVIO: Sì, volentieri. Trova il marito.

- CORALLINA: Eccolo. (accenna Brighella)
- BRIGHELLA: Oh cara! (s'accosta a Corallina)
- OTTAVIO: Ed io ti darò mille scudi. Bastano? (a Corallina)
- BRIGHELLA: Se i fusse do mille...
- PANTALONE: Mille ghe ne farò mi de contradota.
- FLORINDO: E mille io...
- CORALLINA: Basta, basta, non tanta roba, non merito tanto.⁵⁰⁹

Mit der mehrfachen Wendung „Parliamo di cose allegre“ initiiert sie einen bewussten Diskurswechsel vom formellen Verhandlungsrahmen hin zu einer heiteren, gemeinschaftlichen Gesprächsatmosphäre.⁵¹⁰ Grammatisch fungiert der Imperativ „parliamo“ hier als metasprachliches Steuerungssignal: Corallina erlangt nicht nur das Rederecht, sondern die Deutungshoheit darüber, was überhaupt besprochen wird. Im Kontext des 18. Jahrhunderts, in dem Dienerinnen sprachlich marginalisiert waren, ist dies eine subtile, aber wirkungsvolle Machtdemonstration, die zeigt, wie informelle Sprechakte soziale Hierarchien unterlaufen können.

Gleich im Anschluss verschiebt sie das theatralische Zentrum auf ihr eigenes Interesse: „Sì signora, parliamo un poco di me. È giusto, che ancor io sia contenta. Ho bisogno di marito e di dote.“ Indem sie ihren persönlichen Bedarf, Ehe und Mitgift, selbst in den Vordergrund rückt, wendet sie ein traditionelles patriarchales Ritual gegen seine eigene Logik. In einem gesellschaftlichen Milieu, in dem Frauen rechtlich weder Eigentumsrechte besaßen noch über ihre Heirat selbst entscheiden durften, markiert dieser Moment eine radikale Aneignung symbolischer Ressourcen. Sie beansprucht die Mitgift nicht als Zuschuss zu fremden Machtinteressen, sondern als Instrument ihrer eigenen ökonomischen und sozialen Selbstermächtigung. Der zweite Teilsatz „Il marito lo troverò io, la dote me la darà il signor Ottavio“ illustriert die Komplexität ihrer Verhandlungsführung. Corallina übernimmt die Partnerwahl, ein Privileg, das im 18. Jahrhundert Ehevermittlern oder Familienältesten vorbehalten war, und delegiert zugleich die finanzielle Absicherung an Ottavio, den Hausherrn.⁵¹¹ Durch diese symbiotische Verknüpfung von Autonomie in der Partnerwahl und ökonomischer Absicherung etabliert sie sich als souveräne Akteurin, die traditionelle Machtzentren pluralisiert und neu konfiguriert.

⁵⁰⁹ Goldoni 2007, III. scena ultima, S. 175.

⁵¹⁰ Cf. Giovanelli 2007, S. 305.

⁵¹¹ Zur weiteren Ausführung bzgl. der Mitgift vgl. Kapitel 6.3.

Die folgende Szene, in der Corallina Brighella als „Ehemann“ präsentiert und von Ottavio, Pantalone und Florindo gegeneinander Mitgiftangebote aushandeln lässt, führt diese Strategie konsequent fort. Jeder Herrscher der häuslichen Ökonomie, der Hausherr, der väterliche Schwiegervater und der eigentliche Gatte, wird zum potenziellen Sponsor erhoben. Diese Verteilung von obrigkeitlicher Großzügigkeit auf mehrere Adressaten stellt das monolithische Modell patriarchaler Entscheidungsmacht in Frage und deutet gleichzeitig die Vielstimmigkeit informeller Macht an, die Frauen durch geschickte Rhetorik und affektive Vernetzung nutzbar machen konnten.

Eingebettet in eine Epoche, in der Frauen formal von politischen und juristischen Prozessen ausgeschlossen waren, zeigt Corallina, dass weibliche Handlungsfähigkeit bereits durch sprachlich-affektive Inszenierung realisiert werden konnte. Ihre Performance verweist auf die in zeitgenössischen Salonkulturen gepflegten Kompetenzen aristokratischer Damen, gewandt im rhetorischen Spiel, versiert in ökonomischen Umgangsformen, die im bürgerlichen Milieu übernommen und adaptiv genutzt wurden. Corallinas Klugheit liegt dabei in der Verbindung von Höflichkeitskonvention und subversivem Kalkül: Sie wahrt Formeln der *galanten Conduite*, bricht deren inhaltliche Begrenzung jedoch, indem sie sie zur Basis eigener Machtansprüche macht.

Affektiv-strategisch kann ihr Vorgehen als frühes Modell feministischer Ressourcennutzung verstanden werden. An Stelle einer direkten politischen Forderung tritt hier eine stille Subversion: Corallina verändert Machtverhältnisse, ohne die formalen Institutionen aufbrechen zu müssen. Sie rekuriert auf Alltagsrhetorik, um die Patriarchatsordnung zu reorganisieren. So eröffnet Goldoni der Figur eine bis dahin kaum gesehene Rolle, in der eine Dienerin zum Prototyp weiblicher Selbstbestimmung avanciert und zeigt, dass Komödiendialoge mehr sein können als bloße Unterhaltung, sie können als Laboratorium proto-feministischer Praxis fungieren.

In dieser Schlusspassage verdichtet sich Corallinas subversive Inszenierung weiblicher Handlungsfähigkeit zu einem regelrechten Manifest der Solidarität und Selbstermächtigung:

BEATRICE: Tutti allegri, ed io misera sono in pianto.

OTTAVIO: Vostro danno: andate fuori di casa mia, senza nulla, come siete venuta.

BEATRICE: Ah pazienza!

CORALLINA: Caro signor Ottavio, la supplico di una grazia.

OTTAVIO: Comandate, la mia cara Corallina.

- CORALLINA: Per salvezza del suo decoro, e giacché ha tanta bontà per me, si contenti di fare un assegnamento alla signora Beatrice, che possa vivere. È ancor giovine, potrebbe fare degli spropositi.
- OTTAVIO: Via, in grazia vostra, le assegnerò dugento scudi l'anno, ma fuori di casa mia.
- BEATRICE: Ah Corallina, voi mi fate arrossire...
- CORALLINA: Così mi vendico delle sue persecuzioni. Io non ho mai avuto odio con lei, ma tutto ho fatto per il povero mio padrone. Se non era io, sarebbe egli precipitato. L'ho soccorso, l'ho assistito, l'ho rimesso in casa e in grazia del padre. L'ho ammogliato decentemente, l'ho assicurato della sua eredità, l'ho liberato da' suoi nemici. Una serva amorosa cosa poteva mai far di più? Or vengano que' *saccenti*, che dicon male delle donne; vengano que' *signori poeti*, a cui pare di non potere avere applauso, se non ci tagliano i panni addosso. Io li farò arrossire, e ciò faranno meglio di me tante e tante nobili virtuose donne, le quali superano gli uomini nelle virtù, e non arrivano mai a paragonarli nei vizi. Viva il nostro sesso, e crepi colui che ne dice male.⁵¹²

Zunächst bricht Corallina mit der von Ottavio ausgesprochenen Verstoßerkklärung („andate fuori di casa mia, senza nulla, come siete venuta“) die lineare Logik patriarchaler Strafe, indem sie nicht Beatrice alleine überlässt, sondern als kollektive Pflicht aller Handelnden artikuliert. Mit dem höflich-bittenden „Caro signor Ottavio, la supplico di una grazia“ wahrt Corallina die Formen der *galanten Conduite*, übersetzt die moralische Erwartung an den Hausherrn jedoch in eine ökonomische Solidarleistung: Die Gewährung einer Jahresrente stellt hier einen informellen Ausgleich dar, den Frauen ohne testamentarische oder gerichtliche Rechte des 18. Jahrhunderts durch soziale Vernetzung erzwingen konnten.

Im folgenden Monolog rechnet Corallina in einer kraftvollen Aneinanderreihung („l'ho soccorso, l'ho assistito, l'ho rimesso..., l'ho ammogliato..., l'ho assicurato..., l'ho liberato...“) eindringlich vor, dass ihre unsichtbaren Diensterweisen, von der finanziellen Rettung bis zur familiären Wiedereingliederung, eine umfassende Fürsorgeleistung darstellen, die weit über traditionelle Hausarbeit hinausreicht. Diese asyndetische Serie juristisch anmutender Verben verleiht ihrer Rede nicht nur rhythmische Dringlichkeit, sondern beansprucht zugleich das Deutungsmonopol über den dramatischen Verlauf: Corallina erhebt ihre Alltagskompetenz in den Rang öffentlichen Verdienstes.⁵¹³

Im Höhepunkt wendet sie sich gegen diejenigen *saccenti* (Rechthaber) und *signori poeti* (Herren Poeten), die Frauen literarisch herabwürdigen, und erhebt mit „Viva il

⁵¹² Goldoni 2007, III. *scena ultima*, S. 176.

⁵¹³ Cf. Giovanelli 2007, S. 305.

nostro sesso, e crepi colui che ne dice male“ eine geschlechterübergreifende Parole. Diese kollektive Anrufung weiblicher Tugendhaftigkeit, explizit kontrastiert mit männlichen *vizi* (Lastern), formuliert eine proto-feministische Vision, in der verschwiegenes Leiden und informelle Fürsorgearbeit zur Quelle moralischer Autorität werden.

Vor dem Hintergrund des 18. Jahrhunderts, in dem Frauen der *patria potestas* unterlagen und ökonomisch kaum Handlungsautonomie besaßen, zeigt Goldoni exemplarisch, wie sprachlich-affektive Interventionen und ritualisierte Netzwerke im häuslichen Raum als Waffe gegen institutionelle Entrechtung fungieren konnten. Corallina wird so zur paradigmatischen Gestalterin sozialer Ordnung, eine Dienerin, die das Komödienlaboratorium zur Bühne proto-feministischer Emanzipation macht.

Goldonis Schlussrede überträgt der Dienerin Corallina programmatisch jene Wertschätzung zu, die der Autor selbst dem weiblichen Geschlecht entgegenbrachte. Die betonte Scham („far arrossire di vergogna“) über die Verleumder und der Ausblick auf künftige „nobili virtuose donne“ konstruieren nicht nur ein individuelles Lob, sondern ein kollektives Emanzipationsversprechen.⁵¹⁴ Dramaturgisch verankert im komischen Finale, fungiert Corallina hier gezielt als Sprachrohr des Autors: Ihre Selbstbehauptung verweist auf eine im 18. Jh. selten artikulierte Anerkennung weiblicher Tugend und Leistungsfähigkeit, lange bevor legale Gleichstellungsdebatten einsetzten.

8. *La locandiera* (1753)⁵¹⁵

„Nous ouvrîmes donc le spectacle le 26 décembre par *La locandiera*. Ce mot vient de *locanda*, qui signifie, en italien, la même chose qu’*hôtel garni* en français. Il n’y a pas de mot propre, dans la langue française, pour indiquer l’homme ou la femme qui tiennent un *hôtel garni*. Si on voulait traduire cette pièce en français il faudrait chercher le titre dans le caractère, et ce serait, sans doute, la *Femme adroite*.“⁵¹⁶

Im Kontext der Geschlechterverhältnisse des 18. Jahrhunderts gewinnt Goldonis Kommentar zur französischen Rezeption von *La locandiera* eine zusätzliche Tiefenschärfe. Die Anmerkung, dass im Französischen kein adäquates Wort für

⁵¹⁴ Cf. Scognamiglio 2002, S. 88.

⁵¹⁵ Kapitel 9 sowie die dazugehörigen Unterkapitel zur Komödie *La locandiera* gehen in Teilen auf Überlegungen aus meiner Masterarbeit aus dem Sommersemester 2018 mit dem Titel: „Das Frauenbild in den Komödien ‚La Locandiera‘ und ‚Trilogia della Villeggiatura‘ von Carlo Goldoni“ zurück. Diese früheren Ansätze wurden grundlegend überarbeitet, erweitert und im Hinblick auf Fragestellung und wissenschaftliche Tiefe an die Anforderungen der vorliegenden Dissertation angepasst.

⁵¹⁶ Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l’histoire de sa vie et à celle de son théâtre. Introduction et notes de Paul de Roux*, Paris: 2003, S. 339.

locandiera existiere, reflektiert nicht nur eine sprachliche, sondern auch eine gesellschaftliche Unsichtbarkeit weiblicher Berufstätigkeit und Selbstständigkeit. Frauen waren im 18. Jahrhundert rechtlich wie ökonomisch weitgehend vom männlichen Vormund abhängig, sei es als Tochter, Ehefrau oder Witwe.⁵¹⁷ Dass Goldoni seine Protagonistin dennoch nicht nur als wirtschaftlich aktive, sondern auch als strategisch überlegene Frau inszeniert, stellt in diesem historischen Kontext einen bemerkenswerten Akt literarischer Emanzipation dar.

Die von ihm vorgeschlagene französische Übersetzung *La Femme adroite* (*Die geschickte Frau*) unterstreicht dabei nicht den sozialen Status der Figur, sondern deren persönliche Fähigkeiten, Klugheit, Selbstbeherrschung, soziale Intelligenz. Diese Form von Handlungsmacht stellt eine subtile, aber wirkungsvolle Form der weiblichen Selbstermächtigung dar, die sich gerade nicht durch offene Rebellion gegen patriarchale Strukturen ausdrückt, sondern durch deren bewusste, kalkulierte Nutzung zum eigenen Vorteil. Dass Goldoni zudem auf die Bedeutung des Titels hinweist, offenbart ein metatextuelles Bewusstsein dafür, wie Frauenrollen benannt, beschrieben und gesellschaftlich gerahmt werden. Im 18. Jahrhundert war es in Italien für weibliche Figuren ungewöhnlich, über die Zuschreibung der Tugendhaftigkeit hinaus als aktiv steuernde Subjekte dargestellt zu werden. Mirandolina jedoch entzieht sich dieser Konvention: Sie ist nicht das Objekt männlicher Projektion, sondern agiert als *femme adroite*, als Figur, die sich der Erwartungsmechanismen bewusst ist und sie zu unterlaufen weiß. In dieser Lesart ist Goldonis Vorschlag nicht nur eine sprachlich-pragmatische Lösung, sondern ein bewusst gesetzter Hinweis auf die emanzipatorische Qualität seiner weiblichen Hauptfigur im Spannungsfeld zwischen Aufklärung und Geschlechterordnung.

Eine der bekanntesten Komödien Goldonis, nämlich *La locandiera*, ist insofern bemerkenswert, als sie, im Gegensatz zu vielen anderen Werken des Autors, nicht im venezianischen Kontext, sondern in Florenz verortet ist. Der Handlungsraum der Komödie ist das Gasthaus der Titelheldin Mirandolina, das sie als Erbin ihres verstorbenen Vaters eigenständig führt.⁵¹⁸ Die Verlagerung des Theaterstückes nach Florenz hatte, laut Hösle, zwei Motive: Zum einen

„ließ sich dadurch eventueller Ärger mit der Zensur leichter vermeiden (immerhin treten in der Komödie drei lächerliche Adlige auf), [und zum anderen] kam die

⁵¹⁷ Cf. hierzu ausführlich Teil 2 dieser Dissertation zur rechtlichen und sozialen Stellung der Frau im Italien des 18. Jahrhunderts.

⁵¹⁸ Cf. Franca Angelini, «*In maschera voi siete / senza maschera al volto?*» Note su Goldoni, Rom: 2012, S. 91.

toskanische Hauptstadt dem Bedarf nach Theaterstücken mit überregionalem nationalen Charakter entgegen.“⁵¹⁹

Ein weiterer bemerkenswerter Aspekt von *La locandiera* besteht darin, dass Goldoni, im Gegensatz zu zahlreichen anderen seiner Komödien, die er im venezianischen Dialekt verfasste, hier auf die Verwendung des Italienischen zurückgreift. Diese bewusste sprachliche Entscheidung zielt auf eine breitere Verständlichkeit und Rezeption im gesamten italienischen Sprachraum ab und verleiht dem Werk somit einen überregionalen Charakter. Die Wahl der Hochsprache kann in diesem Zusammenhang als Ausdruck einer aufklärerischen Intention gelesen werden, das Theater nicht nur als regionales, sondern als gesamtgesellschaftliches Kommunikationsmedium zu etablieren.

Der Erfolg, den *La locandiera* beim zeitgenössischen Publikum verzeichnete, war außergewöhnlich: „Le succès de cette pièce fut si brillant qu'on la mit au pair, et au-dessus même, de tout ce que j'avais fait dans ce genre, où l'artifice supplée à l'intérêt.“⁵²⁰ Aus Gründen persönlicher Rivalität und vermutlich aus Eifersucht soll die Primadonna Teodora Medebach maßgeblich darauf hingewirkt haben, die Aufführungsserie von *La locandiera* frühzeitig zu beenden.⁵²¹ In der Folge wurde stattdessen *La Pamela* auf den Spielplan gesetzt.⁵²² Diese Entscheidung stieß beim Publikum auf deutliche Ablehnung, doch der Theaterdirektor Girolamo Medebach konnte sich dem Wunsch seiner Ehefrau offenbar nicht entziehen.⁵²³ In der Neuansetzung übernahm Teodora Medebach erneut die Hauptrolle.

Auch Goldoni zeigte sich mit diesem Vorgehen unzufrieden und beendete nach der dritten Aufführung von *La locandiera* im venezianischen *Teatro Sant'Angelo* sein Engagement bei Girolamo Medebach.⁵²⁴ In der Folge wechselte er an das konkurrierende *Teatro San Luca*, das sich im Besitz des noblen Francesco Vendramin befand. Der Wechsel war nicht nur strategisch motiviert, sondern erfolgte auch vor dem Hintergrund wiederholter Unstimmigkeiten zwischen Goldoni und Medebach, wie in Kapitel 2.1 (S. 11) dieser Dissertation dargestellt. Mit Vendramin hatte Goldoni bereits zuvor einen langfristigen, auf zehn Jahre angelegten Vertrag abgeschlossen.⁵²⁵ Der

⁵¹⁹ Hösle 1993, S. 158.

⁵²⁰ Goldoni 2003, S. 340.

⁵²¹ Siehe hierzu ausführlich Kapitel 3, S. 23.

⁵²² Cf. Alessandra Domini, *Goldonis Theater im Zeichen der Aufklärung*, Saarbrücken: 2008, S. 18 sowie Hösle 1993, S. 158. So auch zitiert bei: Goldoni 2003, S. 340: „D'après la jalouse que les progrès de Corallina produisaient dans l'âme de Madame Medebac, cette dernière pièce aurait dû l'enterrer; mais comme ses vapeurs étaient d'une espèce singulière, elle quitta le lit deux jours après et demanda qu'on coupât le cours des représentations de *La Locandiera* et qu'on remît au théâtre *Pamela*.“

⁵²³ Cf. Goldoni 2003, S. 340.

⁵²⁴ Cf. Cesare De Michelis, *Goldoni nostro contemporaneo*, Venedig: 2008, S. 71.

⁵²⁵ Cf. Ferrone 2011, S. 88.

Wechsel markiert nicht nur einen bedeutenden Einschnitt in Goldonis beruflicher Laufbahn, sondern spiegelt zugleich die dynamischen und mitunter konfliktgeladenen Bedingungen des venezianischen Theaterbetriebs im 18. Jahrhundert wider.

Indessen gilt das Theaterstück *La locandiera*, so Kapp, als „das repräsentative Stück der frühen 50er Jahre, in dem Goldoni mit den bürgerlichen Normen geradezu spielt und mit der Figur der Mirandolina statt einer bloßen Typenfigur einen individuellen Charakter auf die Bühne stellt.⁵²⁶ Goldoni selbst bezeichnet die Komödie in seinem Vorwort (*l'autore a chi legge*) als: „[...] la più morale, la più utile, la più istruttiva.“⁵²⁷ Inwieweit der moralische Gehalt vorhanden ist und wie die Protagonistin, ein ambivalenter Typus, mittels ihrer Verführungskünste am Ende der Komödie triumphiert, gilt es in den folgenden Kapiteln darzulegen.

Vor dem Hintergrund dieser bewegten Produktionsgeschichte rückt *La locandiera* eine weibliche Hauptfigur ins Zentrum, die selbstbewusst gegen konventionelle Rollenzuschreibungen auftritt: Mirandolina, die das florentinische Gasthaus ihres verstorbenen Vaters führt, ist es gewohnt, von Männern umworben zu werden, und weiß die ihr entgegengebrachte Aufmerksamkeit gezielt für sich zu nutzen. Bereits zu Beginn der Komödie wird jedoch deutlich, dass sie keinerlei Absicht hegt, den Erwartungen ihrer Umgebung zu entsprechen: Weder ein komfortables Leben an der Seite eines wohlhabenden Ehemanns noch ein möglicher Aufstieg in den Adelsstand üben auf sie Reiz aus, im Gegenteil, sie will sich nicht binden und ihre ökonomische und persönliche Autonomie nicht preisgeben. Mirandolina wird von zwei gegensätzlichen männlichen Bewerbern umworben: dem Marchese di Forlipopoli, einem verarmten Adligen, der sich auf seinen Titel beruft, und dem Conte d'Albaforita, einem wohlhabenden Bürger, der durch materielle Großzügigkeit um ihre Gunst wirbt. Beide versuchen, Mirandolinas Aufmerksamkeit zu gewinnen, indem sie einander mit Geschenken und Avancen zu übertrumpfen suchen. Eine dritte männliche Figur, der Cavaliere di Ripafratta, fungiert als Kontrast- und Antagonistfigur: Er lehnt Frauen grundsätzlich ab und begegnet ihnen mit ausgeprägter Misogynie, wodurch er sich demonstrativ von den werbenden Männern abgrenzt. Diese Haltung trifft bei Mirandolina auf Widerstand. Gekränkt von der Geringschätzung, die ihr als Frau entgegengebracht wird, entwickelt sie eine gezielte Strategie, um den Cavaliere emotional zu überwältigen. Mit psychologisch geschicktem Verhalten gelingt es ihr, dessen Widerstand zu brechen und ihn letztlich in eine leidenschaftliche, aber

⁵²⁶ Cf. Kapp 2007, S. 219.

⁵²⁷ Carlo Goldoni, *La locandiera. A cura di Davico Bonino con uno scritto di Giorgio Strehler*, Mailand: 2012, *L'autore a chi legge*, S. 7.

unerwiderte Verliebtheit zu treiben. Ihre Triumphgeste über die emotionale Niederlage des Cavaliere bringt diesen jedoch in eine existentielle Krise. Die anfängliche Genugtuung Mirandolinas schlägt in Besorgnis um: Sie fürchtet mögliche Konsequenzen aus dem verletzten Stolz des Mannes. Aus pragmatischen Erwägungen und im Bewusstsein möglicher gesellschaftlicher wie persönlicher Gefahren entschließt sie sich zur Heirat mit ihrem langjährigen Vertrauten und Hausverwalter Fabrizio, eine Verbindung, die bereits vom Vater vorgesehen war. Der Cavaliere hingegen zieht sich am Ende der Komödie resigniert aus der Szene zurück, gedemütigt und emotional desillusioniert.

8.1. Feminismus und Misogynie

Obgleich Mirandolina und der Cavaliere di Ripafratta auf den ersten Blick als Gegenspieler erscheinen, offenbart eine vertiefte Analyse zentrale Gemeinsamkeiten, die sie, jenseits ihrer geschlechtsspezifischen Rollenzuweisungen, miteinander verbinden. Insbesondere im Kontext der Komödie, die in der intellektuellen Atmosphäre der Aufklärung des 18. Jahrhunderts verortet ist, kristallisiert sich ein Schlüsselbegriff als verbindendes Moment heraus: *libertà* (Freiheit).⁵²⁸ Sowohl Mirandolina als auch der Cavaliere streben in unterschiedlicher Weise nach persönlicher Unabhängigkeit und Selbstbestimmung, sei es in der Ablehnung traditioneller Liebesbindungen oder im Versuch, sich gegenüber gesellschaftlichen Erwartungen autonom zu positionieren. Dieses geteilte Freiheitsideal fungiert als subtextuelles Bindeglied zwischen den beiden Figuren und verleiht der Komödie eine tiefere Reflexionsebene über Geschlechterrollen, emotionale Souveränität und aufklärerische Selbstentwürfe. Die Protagonistin Mirandolina bedient sich gezielt einer *arte della simulazione*⁵²⁹, also der Kunst der Täuschung, um sich dem Cavaliere di Ripafratta als gleichwertige, autonome Figur entgegenzustellen. Der Begriff *libertà* fungiert dabei nicht nur als gemeinsame ideelle Grundlage, sondern auch als zentraler Verbindungspunkt zwischen beiden Figuren. In Szene I.4 der Komödie wird dieses Spannungsfeld paradigmatisch inszeniert: Während der Cavaliere sich offen misogyner Äußerungen bedient und seine Abneigung gegenüber weiblicher Einflussnahme als Ausdruck seines Freiheitsstrebens präsentiert, kontrastieren die beiden anderen männlichen Figuren, der Conte d'Albafiorita und der Marchese di Forlipopoli, mit einer überschwänglichen Lobpreisung Mirandolinas. Diese Szene fungiert insofern als

⁵²⁸ Cf. Angelini 2012, S. 95.

⁵²⁹ Cf. Scognamiglio 2002, S. 110.

kompositorische Kontrastfolie, vor deren Hintergrund Mirandolinas strategisches Handeln und ihre bewusste Positionierung im Diskurs um weibliche Freiheit und Selbstbehauptung deutlich hervortreten. Ihr Umgang mit dem Cavaliere ist somit nicht bloß Ausdruck persönlicher List, sondern ein Akt performativer Emanzipation innerhalb eines von patriarchalen Diskursen durchzogenen sozialen Raums.

- MARCHESE: In quanto a questo poi, Mirandolina ha un merito estraordinario.
- CONTE: Sin qua il signor Marchese ha ragione. La nostra padroncina della locanda è veramente amabilde.
- MARCHESE: Quanto l'amo io, potete credere che in lei vi sia qualche cosa di grande.
- CAVALIERE: In verità mi fate ridere. Che mai può avere di stravagante costei, che non sia comune all'altre donne?
- MARCHESE: Ha un tratto nobile, che incatena.
- CONTE: È bella, parla bene, veste con pulizia, è di un ottimo gusto. [...] Non siete mai stato innamorato?
- CAVALIERE: Mai, né mai lo sarò. Hanno fatto il diavolo per darmi moglie, né mai l'ho voluta.⁵³⁰

Dieser Dialogabschnitt bietet eine aufschlussreiche Momentaufnahme der geschlechtsspezifischen Dispositionen innerhalb des sozialen Gefüges der Komödie. Insbesondere die Haltung des Cavaliere di Ripafratta manifestiert sich als dezidiert ablehnend gegenüber dem weiblichen Geschlecht.⁵³¹ Auf die Frage des Conte, ob er jemals verliebt gewesen sei, antwortet der Cavaliere knapp und kategorisch, dass er weder je geliebt habe noch jemals lieben wolle, ein Bekenntnis, das seine fundamentale Abwehrhaltung gegenüber emotionalen Bindungen und insbesondere gegenüber Frauen markiert. Diese Positionierung ist Ausdruck eines radikal verstandenen Freiheitsbegriffs, der sich in der bewussten Vermeidung sozialer und affektiver Verpflichtungen artikuliert. Wie Bertani betont, ist die Figur des Cavaliere mit besonderer dramaturgischer Präzision konstruiert⁵³²: Er erscheint als emotional unterkühlter Rationalist, dem die Kategorie des Herzens fremd bleibt und der daher unfähig ist, Zuneigung oder Empathie zu artikulieren. Dieses affektive Defizit dient zugleich als Gegenfolie zur emotional-intellektuellen Agilität Mirandolinas.

⁵³⁰ Goldoni 2012, I.4, S. 17 f.

⁵³¹ Cf. zur vertieften Analyse der misogynen Haltung des Cavaliere insbesondere Kapitel 3.3 dieser Dissertation, das sich ausführlich mit seiner Frauenfeindlichkeit im Kontext der Geschlechterdiskurse des 18. Jahrhunderts auseinandersetzt.

⁵³² Cf. Odoardo Bertani, Goldoni. *Una drammaturgia della vita. Prefazione di Guido Davico Bonino*, Mailand: 1993, S. 43.

In Szene I.15, der sogenannten Verführungsszene, wird die Thematik der *libertà* erneut zentral. In dieser Konstellation begegnen sich Mirandolina und der Cavaliere auf einer neuen Ebene gegenseitiger Wahrnehmung: Es kommt zu einer Form der wechselseitigen Spiegelung, bei der sich beide, trotz ihrer Antagonismen, als *alter ego* erkennen.⁵³³ Bemerkenswerterweise ist es der Cavaliere selbst, der in dieser Szene Mirandolinas Freiheitsdrang würdigt und anerkennt, ein Moment, der nicht nur seine beginnende emotionale Öffnung markiert, sondern zugleich das Leitmotiv individueller Autonomie als gemeinsamen Nenner beider Figuren ins Zentrum rückt:

MIRANDOLINA: Che dice della debolezza di quei due cavalieri? Vengono alla locanda per alloggiare, e pretendono poi di voler far all'amore colla locandiera. Abbiamo altro in testa noi, che dar retta alle loro ciarle. Cerchiamo di fare il nostro interesse; se diamo loro delle buone parole, lo facciamo per tenerli a bottega; e poi, io principalmente, quando vedo che si lusingano, rido come una pazza.

CAVALIERE: Bravo! Mi piace la vostra sincerità.

MIRANDOLINA: Oh! Non ho altro di buono, che la sincerità.

CAVALIERE: Ma però, con chi vi fa la corte, sapete fingere.

MIRANDOLINA: Io fingere? Guardimi il cielo. Domandi un poco a quei due signori che fanno gli spasimati per me, se ho dato loro un segno d'affetto. Se ho mai scherzato con loro in maniera che si potessero lusingare con fondamento. [...] Questi uomini effeminati non li posso vedere. Sì come abborrisco anche le donne, che corrono dietro agli uomini. Vede? Io non sono una ragazza. Ho qualche annetto; non son bella, ma ho avute delle buone occasioni; eppure non ho mai voluto maritarmi, perché stimo infinitamente la mia libertà.

CAVALIERE: Oh sì, la libertà è un gran tesoro.

MIRANDOLINA: E tanti la perdono scioccamente.

CAVALIERE: So ben io quel che faccio. Alla larga.

MIRANDOLINA: Ha moglie V.S. illustrissima?

CAVALIERE: Il cielo me ne liberi. Non voglio donne.

MIRANDOLINA: Bravissimo. Si conservi sempre così. [...].⁵³⁴

Die Vorgehensweise von Mirandolina ist in diesem Fall persuasiv: In diesem betreffenden Dialogabschnitt offenbart sich ein deutliches Ungleichgewicht in der dialogischen Beteiligung: Während Mirandolina die Gesprächsführung übernimmt, bleibt der Cavaliere vergleichsweise sprachlich zurückhaltend. Nach Angelini ist es

⁵³³ Cf. Perle Abbrugiat, *Un'idea di Goldoni. Lillusione di un realista*, Aix-en-Provence: 2014, S. 167.

⁵³⁴ Goldoni 2012, I.15, S. 31 f.

gerade Mirandolinas Fähigkeit, dem Gegenüber sprachliche Angebote zu unterbreiten, die seine Verteidigungsmechanismen unterminieren: Sie sei es, „che offre all’altro quella battuta che egli ancora non sa di voler dire; così cadono le sue difese.“⁵³⁵ Mirandolinas Äußerungen sind nicht spontan, sondern rhetorisch konstruiert, sie verfolgt das Ziel, durch sprachliche Geschicklichkeit ein emotionales Band zum Cavaliere zu etablieren. Dabei passt sie sich nicht nur inhaltlich, sondern auch formal an die Kommunikationsweise des Cavaliers an. Durch den gezielten Einsatz sachlicher und prägnanter Ausdrucksformen bedient sie sich einer rhetorischen Strategie, die traditionell mit männlich konnotierten Sprechweisen assoziiert wird. Damit überschreitet sie zugleich die im 18. Jahrhundert übliche Erwartung an die Frau als zurückhaltende, passive Gesprächspartnerin und demonstriert, dass weibliche Handlungsmacht auch über sprachliche Souveränität entstehen kann. Diese Strategie, die in Kapitel 9.3. eingehender analysiert wird, markiert den Beginn ihrer Verführungstaktik, die letztlich in der symbolischen Eroberung des einstfrauenfeindlichen Aristokraten mündet.

Die *libertà*, die sich als zentrales Motiv durch die gesamte Komödie zieht, besitzt für beide Protagonisten eine jeweils spezifische semantische Dimension. Für Mirandolina bedeutet sie in erster Linie die Erhaltung ihrer persönlichen Autonomie, wie ihre explizite Äußerung „stimo infinitamente la mia libertà“⁵³⁶ deutlich macht. Damit unterstreicht sie nach Alonge „una ricchezza interiore che le permette di aprirsi al mondo.“⁵³⁷ Ihre Freiheit impliziert nicht lediglich die Abwesenheit männlicher Dominanz, sondern eröffnet ihr die Option, über soziale, ökonomische und, potenziell, erotische Beziehungen selbstbestimmt zu verfügen.⁵³⁸

In diesem Sinne wird *libertà* zu einem dynamischen Konzept, das die Entfaltung ihrer Persönlichkeit, ihren wirtschaftlichen Erfolg und ihre soziale Mobilität ermöglicht, und somit den Grundstein für ein substanzielles, autonomes Leben legt. Wie Spranzi hervorhebt, kündigt Mirandolina damit bereits ein deutlich aufgeklärtes Selbstverständnis an („un orientamento illuminista“), das die Autonomie der Frau ins Zentrum stellt.⁵³⁹ Vor dem Hintergrund der in Kapitel 4.2. beschriebenen gesellschaftlichen Kontexte des 18. Jahrhunderts, einer Epoche, die zunehmend von der Frage nach weiblicher Partizipation und Bildung durchdrungen ist, erscheint Mirandolina exemplarisch für die neue bürgerliche Weiblichkeit, die sich gegen

⁵³⁵ Angelini 2012, S. 102.

⁵³⁶ Goldoni 2012, I.15, S. 31 f.

⁵³⁷ Roberto Alonge, *Goldoni. Dalla commedia dell’arte al dramma borghese*, Mailand: 2004, S. 83.

⁵³⁸ Cf. Alonge 2004, S. 83.

⁵³⁹ Cf. Spranzi 2010, S. 143.

patriarchale Reduktionen zur Wehr setzt. In der aufklärerischen Debatte artikulierte sich diese Entwicklung u. a. durch ein breites publizistisches Engagement, das, wie dokumentiert, „ampiamente sulla necessità di un nuovo e più importante ruolo per la donna nella società“⁵⁴⁰ reflektierte. Goldoni greift diese Tendenzen in *La locandiera* auf und übersetzt sie in eine theatrale Form, in der weibliche Selbstbestimmung nicht nur verhandelt, sondern performativ realisiert wird.

Im Hinblick auf das Freiheitsverständnis des Cavaliere offenbart sich ein grundsätzlich divergentes Konzept von *libertà* im Vergleich zur Protagonistin Mirandolina. Während diese ihre Freiheit als Ausdruck innerer Autonomie und sozialer Handlungsmacht begreift, erscheint sie für den Cavaliere vielmehr als ein externer Besitzstand, den es zu bewahren gilt. Bereits seine Beschreibung der Freiheit als *gran tesoro*⁵⁴¹(höchstes Gut) verweist auf einen materiell konnotierten Begriff, der weniger mit innerer Selbstbestimmung als mit Rückzug und Distanz in Verbindung steht. Alonge interpretiert diese Haltung als Symptom einer aristokratischen Selbstvergewisserung: Die *libertà* fungiere für den Cavaliere „come una corazza“⁵⁴², also als Schutzpanzer gegenüber einer als bedrohlich empfundenen Außenwelt. Seine adelige Herkunft wird zur sozialen Rüstung, die ihn vor emotionaler Verletzlichkeit bewahren soll. Der Rückzug in eine vermeintliche Unabhängigkeit erscheint demnach als Ausdruck tiefer Unsicherheit: Der Cavaliere ist nicht frei im Sinne innerer Souveränität, sondern isoliert seine *libertà*, entspricht eher einem Reichtum an materiellen Ressourcen und gesellschaftlicher Distinktion, denn einer authentischen Selbstentfaltung. Diese Angst vor Nähe manifestiert sich insbesondere in seinem Verhältnis zum weiblichen Geschlecht. Für den Cavaliere wird die Liebe, und in weiterer Konsequenz die Ehe, nicht als Möglichkeit emotionaler Erfüllung, sondern als Bedrohung seiner Selbstbestimmung wahrgenommen. Die Vorstellung, sich zu verlieben, bedeutet für ihn den Verlust der persönlichen Freiheit („perdita della libertà“)⁵⁴³. Aus dieser Perspektive erklärt sich sein konsequentes Meiden von Beziehungen, insbesondere zu Frauen, als Schutzmechanismus gegenüber emotionaler Verwundbarkeit und gesellschaftlicher Verpflichtung. Der Cavaliere repräsentiert somit eine Figur, die innerhalb des bürgerlich-aufklärerischen Diskurses zunehmend als überholt erscheint, ein Relikt aristokratischer Ideologie, das den sozialen und emotionalen Anschluss an die sich verändernde Gegenwart verloren hat.

⁵⁴⁰ Spranzi 2010, S. 143.

⁵⁴¹ Cf. Goldoni 2012, I.15, S. 31.

⁵⁴² Cf. Alonge 2004, S. 83.

⁵⁴³ Cf. Spranzi 2010, S. 91.

Die Figur der Mirandolina lässt sich als weibliches Spiegelbild des Cavaliere di Ripafratta lesen, beide Figuren eint ein ausgeprägtes Freiheitsstreben und eine grundsätzliche Ablehnung traditioneller Beziehungsnormen. Während der Cavaliere seine Unabhängigkeit durch demonstrative Abwehr jeglicher emotionalen Bindung zu Frauen verteidigt, artikuliert Mirandolina ihre Ablehnung gegenüber der Ehe als bewusste Strategie zur Sicherung ihrer persönlichen Autonomie. Für sie stellt die Ehe nicht nur eine Einschränkung ihrer sozialen und ökonomischen Handlungsspielräume dar, sondern impliziert zugleich die Gefahr, auf eine normative Geschlechterrolle als dem Mann untergeordnete Ehefrau reduziert zu werden, ein Rollenbild, das im 18. Jahrhundert für Frauen weithin verbindlich war. In einer Gesellschaft, in der weibliche Selbstbestimmung meist auf den häuslichen Bereich beschränkt blieb und Heirat als primäre Lebensaufgabe der Frau galt, erscheint Mirandolinas Haltung umso bemerkenswerter: Sie entzieht sich bewusst der ihr zugesetzten Rolle und wahrt ihre Freiheit als Kern ihrer Identität, wodurch sie ein Gegenmodell zu den konventionellen Geschlechterrollen ihrer Zeit entwirft.⁵⁴⁴

Diese Parallelität der Haltungen wird innerhalb der Komödie mehrfach narrativ inszeniert. Der Cavaliere bringt bereits in Szene I.11 explizit zum Ausdruck, dass er weder umworben werden noch in eine Bindung verwickelt werden möchte („Lo sanno pure ch'io non voglio donne per i piedi“)⁵⁴⁵, womit er seine kompromisslose Distanz gegenüber dem weiblichen Geschlecht bekräftigt. Ebenso lehnt Mirandolina die Vorstellung emotionaler Hingabe ab: Ihre Interaktionen mit Männern sind kalkuliert, ihr Flirtverhalten strategisch, und ihre emotionale Distanz dient letztlich der Aufrechterhaltung ihrer *libertà*.

Diese Haltung kulminiert in der finalen Täuschung gegenüber dem Cavaliere. Die Frage, die sich dabei stellt, wie Abbrugati zurecht problematisiert, ist, ob Mirandolina seine Liebeserklärung deshalb provoziert, um einen öffentlichen Triumph über das männliche Geschlecht zu erzielen, oder ob sich hinter ihrem Verhalten doch ein latentes Bedürfnis nach Anerkennung verbirgt.⁵⁴⁶ Ihre emotionale Kälte am Ende der Komödie lässt sich jedenfalls als Akt des Selbstschutzes deuten, der verhindern soll, dass sie ihre Unabhängigkeit durch eine emotionale Bindung aufs Spiel setzt.

In diesem Zusammenhang wird auch die Heirat mit Fabrizio lesbar: Sie stellt keinen Akt emotionaler Erfüllung dar, sondern vielmehr eine pragmatische Maßnahme zur Wahrung ihres gesellschaftlichen Status. Die von ihr inszenierte Eheschließung, die

⁵⁴⁴ Cf. Alonge 2004, S. 79.

⁵⁴⁵ Goldoni 2012, I.11, S. 26.

⁵⁴⁶ Cf. Abbrugati 2014, S. 143.

ursprünglich nur vorgetäuscht war, gerät zur notwendigen Konsequenz einer Situation, in der Mirandolina selbst durch die Dynamik ihrer Intrige zum Handeln gezwungen ist. Diese Entwicklung verweist auf eine grundlegende Ambivalenz: Obwohl Mirandolina im narrativen Sinne als Siegerin erscheint – sie behält die Kontrolle und wahrt ihre Unabhängigkeit – bleibt ihr emotionaler Rückzug als Preis einer solchen Selbstbehauptung bestehen. Auch der Cavaliere tritt, obwohl gedemütigt, ohne Gesichtsverlust ab: Er vermeidet ein öffentliches Liebesgeständnis und entzieht sich damit der vollständigen Preisgabe seiner Gefühle. Der tragische Subtext dieser Konstellation liegt in der Tatsache, dass emotionale Nähe nur unter dem Vorzeichen von Täuschung überhaupt möglich wird, sowohl Mirandolina als auch der Cavaliere sind letztlich Figuren, deren Bedürfnis nach *libertà* eine echte affektive Bindung unterminiert. Besonders an Mirandolina zeigt sich hier ein für das 18. Jahrhundert charakteristisches Spannungsfeld: Einerseits sprengt sie durch ihre sprachliche und soziale Souveränität die Grenzen eines weiblichen Rollenbildes, das traditionell auf Ehe und Unterordnung beschränkt war, andererseits führt sie das Spiel der Konvention insofern fort, als die Ehe für sie letztlich doch zur gesellschaftlich anerkannten Lösung wird. Ihre Beziehung bleibt somit symptomatisch für ein Spannungsfeld zwischen Selbstbehauptung und emotionaler Entfremdung, das zugleich den eingeschränkten, aber durchaus vorhandenen Handlungsspielraum von Frauen in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts sichtbar macht und exemplarisch aufklärerische Geschlechterverhältnisse verhandelt.

Bereits zu Beginn der Komödie wird Mirandolinas ambivalente Position innerhalb dieses Spannungsfeldes angedeutet. In Szene I.4 charakterisiert der Marchese sie als eine bemerkenswert dynamische Persönlichkeit, die es versteht, *grazia* (Anmut) und *decoro* (Anstand) mit bemerkenswerter Souveränität zu vereinen:

MARCHESE: Non è come le altre, ha qualche cosa di più. Io che ho praticate le prime dame, non ho trovato una donna che sappia unire, come questa, la gentilezza e il decoro.⁵⁴⁷

Mirandolinas Haltung ist durch ein ausgeprägtes Bewusstsein ihrer geschlechtlichen Zugehörigkeit geprägt, das sich insbesondere in ihrer sprachlichen Selbstverortung manifestiert. Ihre Betonung von *decoro* (Anstand) wird ergänzt durch eine explizite Identifikation mit dem weiblichen Geschlecht, die sich in der wiederholten Verwendung des Pronomens *noi* (wir) äußert, ein rhetorisches Mittel, mit dem sie eine kollektive weibliche Perspektive artikuliert. Diese sprachliche Strategie dient nicht nur der

⁵⁴⁷ Goldoni 2012, I.4, S. 18.

Solidarisierung mit anderen Frauen, sondern fungiert zugleich als performativer Akt der Selbstermächtigung. Die erste explizite Markierung dieser kollektiven Geschlechtsidentität erfolgt am Ende der Szene I.5, in der Mirandolina sich demonstrativ in ein Wir-Gefüge des *sesso femminile* (weiblichen Geschlechts) einordnet:

MIRANDOLINA: Povere donne! Che cosa le hanno fatto? Perché così crudele con noi, signor Cavaliere?⁵⁴⁸

Ihr Entschluss, den Cavaliere zu verführen, ist nicht bloß als individuelles Machtspiel zu verstehen, sondern als exemplarischer Akt weiblicher Repräsentation innerhalb eines patriarchal strukturierten Diskurses. Mirandolina agiert in diesem Moment nicht lediglich als Einzelperson, sondern positioniert sich bewusst als Sprachrohr und Stellvertreterin ihres Geschlechts. Ihre Verführungsstrategie erhält dadurch eine paradigmatische Dimension: Sie inszeniert sich als handelndes Subjekt im Namen aller Frauen, die von männlicher Herablassung betroffen sind, und beansprucht damit nicht nur narrative Autorität, sondern auch symbolische Gerechtigkeit im Rahmen der Geschlechterordnung des 18. Jahrhunderts:

MIRANDOLINA: [...] voglio usare tutta l'arte per vincere, abbattere e conquassare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura.⁵⁴⁹

Die Eroberung des Cavaliere stellt für Mirandolina keineswegs lediglich einen persönlichen Triumph dar, sondern wird von ihr als kollektives Zeichen weiblicher Überlegenheit inszeniert.⁵⁵⁰ Ihr Erfolg besitzt exemplarischen Charakter: Indem sie den erklärten Frauenverächter durch Intelligenz, Strategie und psychologische Finesse bezwingt, erhebt sie diesen Sieg zu einem symbolischen Akt der Rehabilitierung des weiblichen Geschlechts. Der Moment ihres Triumphes markiert damit nicht nur eine individuelle Genugtuung, sondern eine öffentlich wirksame Ehrenrettung aller Frauen, deren gesellschaftlicher Wert im Verlauf der Komödie durch die Figur des Cavaliere explizit infrage gestellt wurde. Mirandolina etabliert sich auf diese Weise als Repräsentantin eines Geschlechts, das in einer patriarchalen Gesellschaft um Anerkennung und Deutungshoheit ringt:

⁵⁴⁸ Goldoni 2012, I.5, S. 20.

⁵⁴⁹ Goldoni 2012, I.9, S. 24. Vgl. zur eingehenden Analyse dieses ersten Monologs von Mirandolina Kapitel 9.2.1, in dem ihre rhetorische Selbstverortung sowie die strategische Inszenierung weiblicher Handlungsautonomie im Kontext des aufklärerischen Komödienmodells näher untersucht werden.

⁵⁵⁰ Cf. Abbrugati 2014, S. 144.

MIRANDOLINA: [...] Restatemi solo, per compiere la mia vittoria, che si renda pubblico il mio trionfo, a scorno degli uomini presuntuosi, e ad onore del nostro sesso.⁵⁵¹

Mit dieser Aussage artikuliert Mirandolina nicht nur ihre persönliche Ablehnung gegenüber dem männlichen Geschlecht, sondern formuliert zugleich eine grundlegende Kritik an männlicher Hybris, die sie explizit mit dem Adjektiv „presuntuosi“, also anmaßend oder überheblich, charakterisiert. Diese Haltung ist jedoch nicht als bloßer Affekt zu verstehen, sondern als Bestandteil einer bewusst inszenierten Strategie weiblicher Selbstbehauptung. Die Idee eines öffentlichen und exemplarischen Triumphes über das männliche Geschlecht wird in zwei zentralen Szenen des dritten Aktes weiter ausbuchstabiert: Hier inszeniert Mirandolina ihre Überlegenheit als performativen Akt, der nicht nur den Cavaliere persönlich demütigt, sondern auch die zugrunde liegenden Geschlechterhierarchien symbolisch infrage stellt:

MIRANDOLINA: [...] Ma siccome quel che ho fatto con lui, non l'ho fatto per interesse, voglio ch'ei confessi la forza delle donne, senza poter dire che sono interessate e venali. [...] In materia d'accortezza, non voglio che si dica ch'io faccia torto al sesso.⁵⁵²

In dieser Passage offenbart Mirandolina in bemerkenswerter Offenheit ihre eigentliche Intention: Ihre Eroberung des Cavaliere erfolgt nicht aus eigennützigen Motiven oder dem Wunsch nach öffentlicher Bloßstellung, sondern aus dem erklärten Anliegen heraus, die intellektuelle und emotionale Stärke des weiblichen Geschlechts unter Beweis zu stellen. Diese Haltung verweist auf ein explizit proto-feministisches Selbstverständnis, das sich nicht nur in ihrem strategischen Handeln, sondern auch in ihrer Selbstreflexion manifestiert. Indem sie betont, dass sie sich nicht von einem Mann die Würde ihres Geschlechts absprechen lassen möchte, positioniert sie sich als Vertreterin eines weiblichen Kollektivs und nicht bloß als individuelle Akteurin. Ihre abschließende Bemerkung, die ihre Intelligenz betont, ist daher weniger als Selbstruhm denn als rhetorische Aufwertung des weiblichen Intellekts zu lesen. In der sechsten Szene des dritten Aktes schließlich kulminiert Mirandolinas ablehnende Haltung gegenüber dem Cavaliere in einer letzten, pointierten Zurückweisung, die ihre ablehnende Haltung gegenüber patriarchaler Vereinnahmung nochmals bekräftigt:

MIRANDOLINA: Un uomo che stamattina non poteva veder le donne, oggi chiede amore e pietà? Non gli abbado, non può essere, non gli credo. (Crega, schiatta, impara a disprezzar le donne). (*da sé, parte*)⁵⁵³

⁵⁵¹ Goldoni 2012, II.19, S. 76.

⁵⁵² Goldoni 2012, III.3, S. 80 f.

⁵⁵³ Goldoni 2012, III.6, S. 86.

In dieser Szene, der sogenannten Bügelszene⁵⁵⁴, artikuliert Mirandolina nicht nur eine deutliche Zurückweisung gegenüber dem Cavaliere, sondern offenbart zugleich eine tief sitzende Empörung über dessen bislang gezeigte Misogynie. Während der Cavaliere seine Zuneigung offenbart und damit implizit um Vergebung für seine abwertende Haltung gegenüber Frauen bittet, verweigert Mirandolina ihm jede Form der Nachsicht. Ihre Reaktion speist sich nicht aus verletztem Stolz, sondern aus einem bewussten Streben nach symbolischer Vergeltung im Namen ihres Geschlechts, ein Akt rhetorischer Emanzipation, der sich unmittelbar vor dem Höhepunkt ihres kalkulierten Sieges vollzieht.

Mirandolinas proto-feministisches Selbstverständnis manifestiert sich jedoch nicht allein in der Konfrontation mit dem Cavaliere. Auch ihre Interaktionen mit dem Conte, dem Marchese sowie Fabrizio offenbaren eine konsequente Ablehnung traditioneller männlicher Bevormundung. Als ihr der Conte finanziellen Schutz (*denaro*) und der Marchese soziale Absicherung (*protezione*) anbietet, beides klassische Repräsentationen patriarchaler Fürsorge, begegnet Mirandolina diesen Offerten mit souveräner Zurückweisung. Ihre lapidare Replik markiert nicht nur eine Absage an ökonomisch oder standesbedingt motivierte Abhängigkeit, sondern betont ihren Willen, soziale Selbstständigkeit und persönliche Integrität auch ohne männliche Unterstützung aufrechtzuerhalten. Gerade vor dem Hintergrund des 18. Jahrhunderts, in dem Frauen in erster Linie über Heirat Zugang zu Sicherheit, gesellschaftlichem Status und ökonomischen Ressourcen erhielten, erweist sich Mirandolinas Haltung als radikal: Sie widersetzt sich den etablierten Rollenzuweisungen und verteidigt ein Selbstverständnis, das weibliche Autonomie in den Mittelpunkt stellt. In dieser Haltung verdichtet sich der aufklärerische Impetus der Komödie: Die weibliche Protagonistin erweist sich als moralisch und intellektuell überlegene Instanz innerhalb eines Systems, das auf männlicher Autorität beruht:

MIRANDOLINA: Grazie, signori miei, grazie. Ho tanto spirito che basta, per dire ad un forestiere ch'io non lo voglio, e circa all'utile, la mia locanda non ha camere in ozio.⁵⁵⁵

Mit anderen Worten distanziert sich Mirandolina mit bemerkenswerter Selbstsicherheit von jeder Form männlicher Bevormundung oder Unterstützung. Ihre Zurückweisung ökonomischer und sozialer Angebote des anderen Geschlechts resultiert nicht aus Trotz,

⁵⁵⁴ Cf. hierzu die detaillierte Betrachtung der sogenannten Bügelszene in Kapitel 9.3.4, in der die symbolische und dramaturgische Funktion dieses Schlüsselmoments im Hinblick auf Geschlechterdynamik und Machtverschiebung analysiert wird.

⁵⁵⁵ Goldoni 2012, I.6, S. 21.

sondern ist Ausdruck eines klar artikulierten Selbstverständnisses weiblicher Autonomie. Ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit betont sie explizit mit dem Verweis darauf, dass in ihrem Gasthaus niemals Zimmer leer stünden, eine Formulierung, die sowohl ihre geschäftliche Kompetenz als auch ihre Unabhängigkeit von patriarchalen Schutzmechanismen unterstreicht. Diese Haltung überträgt sie konsequent auch auf ihre Interaktion mit Fabrizio, ihrem Verwalter. Als dieser ihr gegenüber ihr freundliches Verhalten gegenüber den Gästen kommentiert, implizit in einem Ton des Besitzanspruchs oder der Eifersucht, begegnet Mirandolina ihm mit derselben rhetorischen und emotionalen Souveränität. Ihre Reaktion macht deutlich, dass sie auch innerhalb hierarchisch unterstellter Beziehungen nicht bereit ist, ihre Handlungsspielräume einzuschränken oder sich den Erwartungen männlicher Autorität unterzuordnen. Vielmehr nutzt sie auch hier ihre soziale und kommunikative Überlegenheit, um die strukturellen Rollenzuschreibungen ihrer Zeit stillschweigend, aber wirksam zu unterlaufen:

FABRIZIO: E voi siete un poco troppo gentile.

MIRANDOLINA: So quel che fo, non ho bisogno di correttori.⁵⁵⁶

Mirandolina bekräftigt an dieser Stelle erneut ihr autonomes Selbstverständnis und verdeutlicht, dass ihr strategisches Handeln nicht zufällig oder impulsiv erfolgt, sondern einem klar kalkulierten Handlungsplan folgt. Ihre Entscheidung, im dritten Akt eine Ehe mit dem Verwalter Fabrizio einzugehen, ist weniger ein Ausdruck emotionaler Neigung als vielmehr das Ergebnis eines pragmatischen Entschlusses, der in engem Zusammenhang mit der Wahrung ihrer ökonomischen und sozialen Unabhängigkeit steht. Die strukturellen Voraussetzungen dieser Verbindung sind dabei für Mirandolina von entscheidender Bedeutung: Als rechtmäßige Erbin des Gastes, das ihr Vater ihr vermachte hat, bleibt sie nicht nur wirtschaftlich autonom, sondern auch sozial in einer übergeordneten Position. Gerade dieser Umstand hebt sie von der Mehrzahl der Frauen des 18. Jahrhunderts ab, deren Handlungsspielräume in Fragen des Erbrechts stark eingeschränkt waren und die häufig von männlichen Erben oder Vormündern abhängig blieben. Indem Goldoni Mirandolina als Frau zeichnet, die nicht nur selbständig Besitz erbt, sondern diesen auch aktiv verwaltet, wird ein alternatives Modell weiblicher Eigenständigkeit sichtbar, das die traditionellen Geschlechterrollen seiner Zeit bewusst unterläuft. Fabrizio ist, trotz des zukünftigen Ehebundes, aus struktureller Sicht

⁵⁵⁶ Goldoni 2012, I.10, S. 25.

weiterhin ein Angestellter in ihrem Betrieb, was die Machtverhältnisse innerhalb der angestrebten Verbindung eindeutig markiert.

In ihrem Soliloquium in Szene III.13 bringt Mirandolina diese Haltung explizit zum Ausdruck: Ihre Bereitschaft zur Ehe erfolgt unter der impliziten Bedingung, dass ihre persönliche Freiheit, sowohl im ökonomischen als auch im sozialen Sinne, unangetastet bleibt.⁵⁵⁷ Der Entschluss zur Heirat erscheint damit weniger als ein Bruch mit ihren bisherigen Überzeugungen, sondern vielmehr als deren Fortsetzung mit anderen Mitteln. Die Ehe wird hier nicht als Ideal, sondern als Instrument zur Absicherung ihrer Autonomie funktionalisiert, ein subtiles, aber deutliches Zeichen weiblicher Handlungsmacht im Kontext patriarchaler Strukturen des 18. Jahrhunderts:

MIRANDOLINA: Signori miei, ora che mi marito, non voglio protettori, non voglio spasimati, non voglio regali. Sinora mi sono divertita, e ho fatto male, e mi sono arrischiata troppo, e non lo voglio fare mai più. Questi è mio marito ...

FABRIZIO: Ma piano, signora ...

MIRANDOLINA: Che piano? Che cosa c'è? Che difficoltà ci sono? Andiamo. Datemi quella mano.

FABRIZIO: Vorrei che facessimo prima i nostri patti.

MIRANDOLINA: Che patti? Il patto è questo: o dammi la mano, o vattene al tuo paese.

FABRIZIO: Vi darò la mano ... ma poi ...

MIRANDOLINA: Ma poi, sì, caro, sarò tutta tua; non dubitare di me, ti amerò sempre, sarai l'anima mia.

FABRIZIO: Tenete, cara, non posso più. (*le dà la mano*)

MIRANDOLINA: (Anche questa è fatta.) (*da sé*)⁵⁵⁸

In diesem kurzen Dialogabschnitt am Ende des dritten Aktes manifestiert sich Mirandolinas strategische Überlegenheit gegenüber Fabrizio in besonders markanter Weise. Ihre Reaktion auf seine Einwände bleibt bemerkenswert gefasst, souverän und frei von affektiver Erschütterung. Vielmehr konterkariert sie seine Aussagen mit einer nüchternen Ruhe und demonstriert damit nicht nur Kontrolle über die Situation, sondern auch über das Beziehungsgeschehen selbst. Goldonis Regieanweisung, die den inneren Monolog Mirandolinas als stilles Nachdenken markiert, unterstreicht die kalkulierte Dimension ihres Handelns: Die Entscheidung zur Heirat erscheint nicht als Ausdruck emotionaler Bindung, sondern als rational strukturierter Handlungsschritt, ein weiterer

⁵⁵⁷ Cf. Spranzi 2010, S. 60. Siehe ausführlicher dazu Kapitel 9.2.3.

⁵⁵⁸ Goldoni 2012, III.20, S. 105 f.

Punkt auf ihrer inneren Agenda, den es nun abzuschließen gilt. Die Ehe wird damit zur pragmatisch eingesetzten Strategie innerhalb eines umfassenderen Selbstbehauptungskonzepts, das auf die Sicherung ökonomischer und sozialer Unabhängigkeit abzielt. Selbst wenn sie ihre Zuneigung mit der Behauptung betont, ihn ewig zu lieben und ihn als ihre Seele zu betrachten, handelt es sich dabei um petrarkistische Versatzstücke, die stilistisch und inhaltlich nicht mit ihrem ansonsten nüchtern-pragmatisch geprägten Diskurs vereinbar sind.

Bereits in der ersten Begegnung zwischen Mirandolina und dem Cavaliere in der fünften Szene des ersten Akts tritt die geschlechterspezifische Konfliktlinie der Komödie offen zutage. Mirandolina agiert in dieser Szene in ihrer Rolle als Gastwirtin professionell, höflich und dienstbereit, wobei sie zugleich eine bemerkenswerte Präzision und Beharrlichkeit im Auftreten zeigt, Qualitäten, die Alonge treffend als „cortese, servizievole [...] ma anche precisa [e] puntigliosa“⁵⁵⁹ beschreibt. Trotz dieses verbindlichen und zugleich bestimmten Auftretens erfährt sie vom Cavaliere eine unverhohlene Ablehnung, die nicht nur ihre berufliche Kompetenz, sondern ihre gesamte Existenz als Frau infrage stellt. Die Misogynie des Cavaliere offenbart sich somit unmittelbar im ersten Aufeinandertreffen der beiden Figuren: Sein Verhalten dient nicht lediglich als persönliche Provokation, sondern verweist auf ein strukturelles Muster patriarchaler Abwertung weiblicher Subjektivität, ein Muster, dem Mirandolina mit Ironie, Intelligenz und strategischer Anpassung entgegentritt:

CAVALIERE: Ehi! Padrona. La biancheria che mi avete dato, non mi gusta. Se nonne avete di meglio, mi provvederò. (*con disprezzo*)

MIRANDOLINA: Signore, ve ne sarà di meglio. Sarà servita, ma mi pare che la potrebbe chiedere con un poco di gentilezza.

CAVALIERE: Dove spendo il mio denaro, non ho bisogno di far complimenti.

CONTE: Compatitelo. Egli è nemico capitale delle donne. (*a Mirandolina*)⁵⁶⁰

Wie Apollonio festhält, begegnet der Cavaliere Mirandolina bereits beim ersten Aufeinandertreffen mit grundloser Respektlosigkeit, ein Verhalten, das durch Goldonis Regieanweisung „con disprezzo“ („verächtlich“) explizit markiert wird.⁵⁶¹ Diese Missachtung offenbart sich nicht nur in der sprachlichen Herabsetzung, sondern auch in der nonverbalen Dimension der Inszenierung. Mirandolina reagiert darauf mit souveräner Selbstbehauptung, indem sie den Cavaliere auffordert, seine Bitte in

⁵⁵⁹ Alonge 2004, S. 56.

⁵⁶⁰ Goldoni 2012, I.5, S. 20.

⁵⁶¹ Cf. Mario Apollonio, *L'Opera di Carlo Goldoni*, Mailand: 1932, S. 139.

angemessener Form zu formulieren. Diese Replik belegt ihre Fähigkeit zur Grenzsetzung und verdeutlicht zugleich, dass sie gegenüber männlicher Dominanz keine Unterwürfigkeit zeigt. Im soziohistorischen Kontext des 18. Jahrhunderts, in dem Frauen in gesellschaftlichen Interaktionen überwiegend auf Zurückhaltung und Demut verpflichtet wurden, erhält diese Szene eine besondere Relevanz: Mirandolina unterläuft das gängige Ideal weiblicher Passivität und tritt stattdessen mit einer Selbstsicherheit auf, die die tradierten Geschlechterhierarchien sichtbar in Frage stellt.

Im weiteren Verlauf der Handlung gesteht der Cavaliere mit resignativem Unterton ein, zum ersten Mal in seinem Leben die Erfahrung der Liebe zu machen. Diese Einsicht markiert einen Wendepunkt in seiner Charakterentwicklung, insofern sie eine Kollision zwischen seinem zuvor vertretenen Ideal männlicher Unabhängigkeit und einer unerwartet affektiven Involvierung offenbart. Der Cavaliere wird damit nicht nur als Vertreter eines patriarchalen Freiheitskonzepts demontiert, sondern zugleich als Figur charakterisiert, deren Abwehr emotionaler Nähe letztlich von innerer Unsicherheit motiviert ist. Seine späte Erkenntnis der Liebe fungiert somit als dramatischer Kontrapunkt zu seiner ursprünglichen Haltung:

CAVALIERE: Questa è la prima volta ch'io provo che cosa sia amore.⁵⁶²

Nach Abbrugiatis Auffassung handelt es sich bei der ablehnenden Haltung des Cavaliere gegenüber Frauen weniger um das Resultat konkreter negativer Erfahrungen als vielmehr um ein internalisiertes Vorurteil, das sein gesamtes Verhalten gegenüber dem weiblichen Geschlecht prägt.⁵⁶³ Diese tief verankerte Misogynie äußert sich exemplarisch in Szene I.15, als Mirandolina ihm die Bettwäsche auf das Zimmer bringt: Der Cavaliere begegnet ihr mit auffallend schroffem Tonfall und vermeidet jeglichen Blickkontakt, wodurch seine emotionale Abwehrhaltung und soziale Distanzierung gegenüber weiblicher Präsenz auf dramatischer Ebene verdeutlicht wird:

MIRANDOLINA: Permette, illustrissimo? (*entrando con qualche soggezione*)

CAVALIERE: Che cosa volete? (*con asprezza*)

MIRANDOLINA: Ecco qui della biancheria migliore. (*s'avanza un poco*)

CAVALIERE: Bene. Mettetela lì. (*accenna il tavolino*)

MIRANDOLINA: La supplico almeno degnarsi vedere se è di suo genio.

CAVALIERE: Che roba è?

⁵⁶² Goldoni 2012, III.6, S. 86.

⁵⁶³ Cf. Abbrugati 2014, S. 146.

MIRANDOLINA: Le lenzuola sono di rensa. (*s'avanza ancor più*)⁵⁶⁴

Ein genauer Blick auf die von Goldoni eingefügten Regieanweisungen in diesem Dialog macht deutlich, dass dem Cavaliere Mirandolina gänzlich gleichgültig erscheint. Während sie bemüht ist, ihm näherzukommen und den Kontakt zu intensivieren, reagiert er mit emotionaler Kälte und distanzierter Zurückhaltung. In seinem nachfolgenden Soliloquium (Szene I.16) wird schließlich die tiefere Ursache seiner ablehnenden Haltung gegenüber Frauen explizit: Es handelt sich nicht um bloße Geringschätzung, sondern um eine tief sitzende Angst, die ihn dazu veranlasst, weiblicher Nähe grundsätzlich aus dem Weg zu gehen:

CAVALIERE: Eh! So io quel che fo. Colle donne? Alla larga. Costei sarebbe una di quelle che potrebbero farmi cascare più delle altre. Quella verità, quella scioltezza di dire, è cosa poco comune. Ha un non so che di straordinario; ma non per questo mi lascierei innamorare. Per un poco di divertimento, mi fermerei più tosto con questa che con un'altra. Ma per far all'amore? Per perdere la libertà? Non vi è pericolo. Pazzi, pazzi quelli che s'innamorano delle donne. (*parte*)⁵⁶⁵

Der Cavaliere offenbart in seinem Soliloquium eine zentrale Triebfeder seines Verhaltens: die Angst vor emotionaler Vereinnahmung durch das andere Geschlecht, insbesondere durch Mirandolina. Der Begriff *cascare*, der hier metaphorisch für das Hineinfallen in eine Falle verwendet wird, verweist auf sein tiefesitzendes Unbehagen gegenüber den potenziellen Konsequenzen von Liebesbeziehungen, insbesondere der Eheschließung, die im gesellschaftlichen Kontext des 18. Jahrhunderts mit einem Verlust männlicher Autonomie assoziiert wird.⁵⁶⁶ Wie sich herausstellt, liegt der Ursprung seiner Distanz nicht in tatsächlicher Erfahrung, sondern in einer vorgestellten Bedrohung durch emotionale Abhängigkeit. Gleichzeitig deutet der Cavaliere im selben Monolog an, dass Mirandolina für ihn eine Ausnahme darstellt. Ihre Andersartigkeit irritiert ihn und wird von ihm selbst als ungewöhnlich beschrieben, ein Zeichen dafür, dass sich erste Anzeichen von Zuneigung in ihm regen, auch wenn er sie nicht rational einzuordnen vermag. Diese Ambivalenz manifestiert sich, wie Abbrugiat betont, in einer Reaktion, die weniger Ausdruck männlicher Stärke als vielmehr eines psychologischen Fluchtreflexes ist, „da uomo debole“. ⁵⁶⁷ Die wiederholte Fluchtbewegung des Cavaliere fungiert innerhalb der Komposition der Komödie als

⁵⁶⁴ Goldoni 2012, I.15, S. 29.

⁵⁶⁵ Goldoni 2012, I.16, S. 34.

⁵⁶⁶ Helen E. M. Brooks, „Negotiating Marriage and Professional Autonomy in the Careers of Eighteenth-Century Actresses“, in: Eighteenth-Century Life 35, no. 2 (Spring 2011), S. 39-75.

⁵⁶⁷ Abbrugiat 2014, S. 147.

klimaktisches Strukturprinzip, das die allmähliche Erosion seiner Abwehrhaltung dramaturgisch unterstreicht:

CAVALIERE: Per bacco! Costei incanta tutti. Sarebbe da ridere che incantasse anche me. Orsù, domani me ne vado a Livorno. S'ingegni per oggi, se può, ma si assicuri che non sono sì debole. Avanti ch'io superi l'avversione per le donne, ci vuol altro.⁵⁶⁸

CAVALIERE: Orsù, con costei bisognerà corrispondere con generosità. È troppo compita; bisogna pagare il doppio. Trattarla bene, ma andar via presto.⁵⁶⁹

CAVALIERE: (Domani a Livorno.) (*da sé*)⁵⁷⁰

CAVALIERE: [...] Ah maladetta, ti conosco. Mi vuoi abbattere, mi vuoi assassinare. Ma lo fa con tanta grazia! Ma sa così bene insinuarsi ... Diavolo, diavolo, me la farai tu vedere? No, anderò a Livorno. Costei non la voglio più rivedere. Che non mi venga più tra i piedi. Maledettissime donne! Dove vi sono donne, lo giuro, non vi anderò mai più. (*parte*)⁵⁷¹

In diesen vier aufeinanderfolgenden Äußerungen des Cavaliere artikuliert sich deutlich seine tiefverwurzelte Angst vor weiblicher Nähe und Kontrolle. Die sich anbahnende affektive Dynamik mit Mirandolina wird von ihm als Bedrohung seiner Autonomie wahrgenommen, was ihn zu vehementen Abwehrreaktionen veranlasst. Die Tatsache, dass er sich ihrer vermeintlichen Anziehungskraft bewusst wird, verstärkt seine defensive Haltung, da er in dieser „Begierde“ eine Gefahr für sein Selbstbild und seine Freiheit erkennt. Der Versuch, sich diesem Einfluss zu entziehen, ist Ausdruck eines psychologischen Selbstschutzes, der auf der Vorstellung basiert, dass emotionale Verstrickung unweigerlich in Abhängigkeit mündet. In einer Geste der Eskalation schwört der Cavaliere schließlich, wie in Szene II.14, künftig jeden Raum zu meiden, in dem Frauen anwesend sind. Diese radikale Vermeidungshaltung fungiert nicht nur als Indikator für seine emotionale Unsicherheit, sondern verdeutlicht auch seine Angst vor Kontrollverlust im sozialen wie intimen Bereich. Seine ablehnende Haltung ist demnach nicht Ausdruck von Überlegenheit, sondern vielmehr ein Symptom tiefssitzender Ambivalenzen gegenüber weiblicher Selbstbestimmung:

CAVALIERE: Se erano dame, per rispetto mi conveniva fuggire; ma quando posso, le donne le strapazzo col maggior piacere del mondo. Non ho però potuto strapazzar Mirandolina. Ella mi ha vinto con tanta civiltà, che mi trovo obbligato quasi ad amarla. Ma è donna; non me ne voglio fidare. Voglio andar via. Domani anderò via. Ma se aspetto a domani? Se vengo questa sera a dormir a casa, chi mi assicura che Mirandolina non finisca

⁵⁶⁸ Goldoni 2012, II.1, S. 49.

⁵⁶⁹ Goldoni 2012, II.3, S. 50.

⁵⁷⁰ Goldoni 2012, II.4, S. 52.

⁵⁷¹ Goldoni 2012, II.9, S.63.

di rovinarmi? (*pensa*) Sì; facciamo una risoluzione da uomo. [...] Va dal cameriere della locanda, e digli che subito porti il mio conto. [...] Fa che da qui a due ore siano pronti i bauli. [...] Eppur è vero. Io sento nel partire di qui una dispiacenza nuova, che non ho mai provata. Tanto peggio per me, se vi restassi. Tanto più presto mi convien partire. Sì, donne, sempre più dirò male di voi; sì, voi ci fate del male, ancora quando ci volete fare del bene.⁵⁷²

In dem hier betrachteten Monolog des Cavaliere manifestiert sich seine tiefesitzende Misogynie in besonders drastischer Weise: Er gesteht offen, dass er, wäre es gesellschaftlich akzeptabel, größte Genugtuung darin fände, Frauen zu misshandeln. Diese radikale Aussage verweist nicht nur auf seine ideologische Verachtung des weiblichen Geschlechts, sondern auch auf eine latente Gewaltfantasie, die mit dem Wunsch nach Machterhalt und Dominanz verknüpft ist. Dennoch sieht sich der Cavaliere im Umgang mit Mirandolina in seiner aggressiven Haltung gehemmt, ihr distinguiertes und kontrolliertes Auftreten unterlässt seine Erwartungen und zwingt ihn zu einer emotionalen Reaktion, die er zunächst als unerklärliche Zuneigung deutet.

Dass es sich dabei nicht um echte Anerkennung weiblicher Autonomie handelt, sondern um eine temporäre Erschütterung seiner misogynie Weltanschauung, zeigt sich daran, dass der Cavaliere auch Mirandolina letztlich in die Kategorie des grundsätzlich unzuverlässigen weiblichen Geschlechts einordnet. Seine Entscheidung zur Abreise stellt eine bewusste Vermeidung dar, ein Fluchtakt, der seinen psychischen Konflikt offenlegt. Die von ihm empfundene *dispiacenza nuova*, ein neuartiges Gefühl von Bedauern, markiert dabei weniger eine Reue im moralischen Sinne, sondern vielmehr das Unbehagen eines Mannes, der seine Kontrolle über die Situation und seine affektive Unabhängigkeit schwinden sieht. In seinem Soliloquium in Szene II.16 wird diese innere Zerrissenheit noch einmal zugespitzt: Die Entscheidung, zu fliehen, erscheint als letzter Versuch, sich einer als bedrohlich empfundenen weiblichen Überlegenheit zu entziehen. Sie offenbart damit nicht Stärke, sondern psychologische Fragilität:

CAVALIERE: Tutti sono invagiti di Mirandolina. Non è maraviglia, se ancor io principiava a sentirmi accendere. Ma anderò via; supererò questa icognita forza ... Che vedo? Mirandolina? Che vuole da me? Ha un foglio in mano. Mi porterà il conto. Che cosa ho da fare? Convien soffrire quest'ultimo assalto. Già da qui a due ore io parto.⁵⁷³

Dieser Entschluss zur Abreise erfährt jedoch eine dramatische Wendung, als der Cavaliere Mirandolina in einem Moment äußerster Verletzlichkeit erlebt. Diese visuelle Konfrontation mit ihrer scheinbaren Schwäche wirkt nicht abschreckend, sondern

⁵⁷² Goldoni 2012, II.14, S. 71 f.

⁵⁷³ Goldoni 2012, II.16, S. 73.

intensiviert paradoixerweise sein Begehrten. Die emotionale Irritation, die von dieser Szene ausgeht, destabilisiert seinen Entschluss zur Flucht und unterminiert seine zuvor propagierte Abwehrhaltung gegenüber Frauen. Aus der Perspektive einer genderbasierten Analyse lässt sich hierin ein zentrales Motiv der Komödie identifizieren: Die Inszenierung weiblicher Verletzlichkeit als strategisches Moment der Machtausübung. Obwohl Mirandolina ihre Ohnmacht möglicherweise nicht bewusst als Täuschungsmanöver einsetzt, wird sie von Goldoni dramaturgisch so positioniert, dass ihre vermeintliche Schwäche den Wendepunkt in der affektiven Dynamik zwischen ihr und dem Cavaliere markiert. In dem Moment, in dem der Cavaliere glaubt, Mirandolinas Dominanz sei gebrochen, kippt seine Haltung, nicht aus Mitleid, sondern aus dem Gefühl, die Kontrolle über sie (zurück)erlangen zu können. Dass er sich ihr schließlich „ergibt“, bedeutet jedoch keineswegs, dass er eine gleichberechtigte Beziehung eingeht. Vielmehr verweist diese Kapitulation auf eine Umkehrung der Geschlechterordnung innerhalb des theatralen Diskurses: Der männliche Protagonist verliert seine Autonomie gerade deshalb, weil die weibliche Figur über ein narratives Wissen und eine emotionale Intelligenz verfügt, die ihm überlegen sind. Goldoni führt hier ein zentrales Spannungsmoment der Aufklärung vor, die Dialektik von Gefühl und Vernunft, und macht es am Beispiel des geschlechterbasierten Machtverhältnisses sichtbar. Vor dem Hintergrund des 18. Jahrhunderts, in dem weibliche Verletzlichkeit gemeinhin als Zeichen natürlicher Schwäche und damit als Legitimation männlicher Überordnung verstanden wurde, gewinnt diese Szene zusätzliche Bedeutung: Indem Goldoni das Motiv der Ohnmacht in ein Instrument weiblicher Macht umkehrt, hinterfragt er nicht nur das stereotype Rollenbild der passiven Frau, sondern eröffnet zugleich einen neuen Diskursraum über weibliche Handlungsmacht innerhalb einer patriarchal geprägten Gesellschaft.

CAVALIERE: Non mi tormentate più. Vi siete vendicata abbastanza. Stimo voi, stimo le donne che sono della vostra sorte, se pur ve ne sono. Vi stimo, vi amo e vi domando pietà.⁵⁷⁴

Nach seinem Liebesgeständnis wirkt es zunächst, als habe sich der misogynie Cavaliere emotional Mirandolina unterworfen. Doch rasch wird deutlich, dass seine Unterwerfung keineswegs vollständig oder stabil ist. In Szene III.18 tritt vielmehr eine ambivalente Haltung zutage: Um seine männliche Ehre zu wahren und sein gesellschaftliches Selbstbild als unerschütterlicher Frauenverächter aufrechtzuerhalten, entscheidet sich der Cavaliere gegen ein öffentliches Liebesbekennen. Stattdessen geht er in die

⁵⁷⁴ Goldoni 2012, III.6, S. 84.

Offensive und entlarvt, zumindest aus seiner Perspektive, die manipulative Strategie Mirandolinas. Indem er ihre Inszenierung als Täuschung offenlegt, versucht er, die affektive Kontrolle, die sie über ihn gewonnen hat, diskursiv zurückzugewinnen. Dieses Verhalten fungiert als ein letztes Aufbäumen gegen die symbolische Machtverschiebung, die sich im Verlauf der Komödie vollzogen hat. Der Akt der *smascherimento*, der Demaskierung also, lässt sich daher als ein Versuch lesen, das hegemoniale Geschlechterverhältnis wiederherzustellen, das durch Mirandolinas selbstbestimmtes Handeln irritiert wurde.⁵⁷⁵ Gleichzeitig verweist diese Szene auf das Spannungsfeld zwischen privater Emotion und öffentlichem Ansehen, das insbesondere für männliche Figuren im 18. Jahrhundert von entscheidender Bedeutung war. Der Cavaliere verzichtet auf eine wahrhaftige affektive Einlassung, um sein soziales Prestige zu bewahren, und verliert dabei, letztlich, sowohl seine emotionale Integrität als auch seine narrative Souveränität.

Der Cavaliere reagiert auf die Enthüllung von Mirandolinas strategischem Handeln mit tiefer Kränkung und Empörung. In einem Akt der verbalen Selbstverteidigung verflucht er die Protagonistin, da sie ihm eindrucksvoll die Wirkmacht des weiblichen Geschlechts vor Augen geführt hat. In seinem abschließenden Monolog konstatiert er, dass es Männern offenbar nicht genüge, Frauen lediglich zu verachten, sondern dass sie sich gezwungen sähen, diesen konsequent aus dem Weg zu gehen, um sich ihrer Macht zu entziehen. Diese Aussage offenbart nicht nur die narzisstische Kränkung des männlichen Subjekts angesichts weiblicher Autonomie, sondern auch die Fortführung seines antifemininen Weltbildes als Schutzmechanismus gegen emotionale Verwundbarkeit. Im Sinne Abbrugiatis lässt sich die Komödie als ein symbolischer „braccio di ferro“⁵⁷⁶, ein Kräftemessen, zwischen feministischer Selbstermächtigung und traditioneller Misogynie deuten. Die Frage nach dem „Sieger“ bleibt dabei bewusst ambivalent.⁵⁷⁷ Einerseits gelingt es Mirandolina, den Cavaliere, Inbegriff männlicher Überheblichkeit, durch gezielte affektive Manipulation in die Knie zu zwingen und so die Verletzbarkeit patriarchaler Strukturen offenzulegen. Andererseits verweigert sich der Cavaliere letztlich einem öffentlichen Bekenntnis seiner Gefühle, wahrt seine Fassade und tritt die Flucht an, eine symbolische Reaffirmation seiner misogyne Position.

⁵⁷⁵ Cf. hierzu die ausführliche Analyse in Kapitel 9.3.4, in dem die Szene der öffentlichen Ankündigung der Eheschließung zwischen Mirandolina und Fabrizio unter dem Aspekt der sozialen Selbstdarstellung und strategischen Rolleninszenierung untersucht wird.

⁵⁷⁶ Abbrugati 2014, S. 149.

⁵⁷⁷ Cf. Carmelo Alberti, *Goldoni*, Rom: 2004, S. 156.

Diese gegenseitige Untergrabung der gegnerischen Positionen legt nahe, dass beide Figuren sich im Verlauf der Handlung als ebenbürtige Gegenspieler etablieren.⁵⁷⁸ Die Komödie verweigert eine klare Auflösung zugunsten eines offenen Spannungsverhältnisses, das exemplarisch die Ambivalenz aufklärerischer Geschlechterverhältnisse reflektiert: zwischen weiblicher Emanzipation und männlicher Gegenwehr, zwischen öffentlicher Selbstinszenierung und privater Ohnmacht.

8.2. Mirandolinas Soliloquien

Das Soliloquium erfüllt, wie in nahezu jeder Komödien- oder Dramenstruktur, eine zentrale dramaturgische Funktion, da es dem Publikum einen unmittelbaren Einblick in die psychische Verfasstheit einer Figur gewährt. Im Fall von Mirandolina fungieren die Soliloquien als Schlüsselmomente der Selbstoffenbarung, in denen sich die Protagonistin unbeobachtet wähnt und ihre inneren Beweggründe, Strategien und Affekte unzensiert verbalisiert.⁵⁷⁹

Wie Spranzi betont, liegt die Besonderheit dieser Monologe in ihrer vermeintlichen Intimität: Die Figur glaubt, sie wird – in der Fiktion – auch tatsächlich nicht gehört, wodurch ein illusionärer Authentizitätsrahmen erzeugt wird.⁵⁸⁰ Auffällig ist dabei die stilistische Gestaltung von Mirandolinas Sprache, die sich durch eine umgangssprachlich geprägte Ausdrucksweise sowie durch eine gewisse Derbheit auszeichnet. Diese sprachliche Unmittelbarkeit fungiert als Marker ihrer sozialen Herkunft und unterstreicht zugleich ihre individuelle Selbstbehauptung innerhalb eines männlich dominierten Umfelds.

Die drei in der vorliegenden Analyse untersuchten Soliloquien erweisen sich als besonders aufschlussreich, da sie zentrale Aspekte von Mirandolinas Charakterprofil konturieren: ihre pragmatische Lebensphilosophie, ihre kalkulierte Verführungstaktik gegenüber dem Cavaliere sowie die Ambivalenz von Angst und Reue im dritten Akt. In ihrer Gesamtheit offenbaren diese Monologe die innere Dynamik einer weiblichen Figur, die sich im Spannungsfeld zwischen Autonomie, gesellschaftlicher Anpassung und emotionaler Verletzlichkeit positioniert.

⁵⁷⁸ Cf. Mario Baratto, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni*, Vicenza: 1985, S. 130.

⁵⁷⁹ Cf. Baratto 1985, S. 128.

⁵⁸⁰ Cf. Spranzi 2010, S. 176.

8.2.1. Lebensphilosophie, I.9

Mirandolinas erster Monolog ereignet sich unmittelbar nach dem initialen Zusammentreffen mit den drei adligen Figuren, dem Conte, dem Marchese di sowie dem Cavaliere, und markiert den ersten dramaturgischen Moment, in dem ihre genuine Haltung und ihr strategisches Denken explizit zum Ausdruck kommen. Dieser innere Monolog fungiert dabei als Initialzündung zur Charakterentwicklung der Protagonistin und liefert, in Abgrenzung zu ihrer performativen Selbstinszenierung im sozialen Interaktionsraum, authentische Einblicke in ihre Motivstruktur und Weltanschauung. Wie Domini hervorhebt, ermöglichen Monologe innerhalb dramatischer Texte besonders dichte Zugänge zum inneren Erleben der Figuren, da sie im Modus des Selbstgesprächs die Möglichkeit eröffnen, subjektive Affekte, Handlungsabsichten und Überzeugungen ohne dramaturgischen Filter preiszugeben.⁵⁸¹ Gerade im Fall Mirandolinas ist dieser Aspekt zentral, da sie sich in der sozialen Öffentlichkeit durch eine kalkulierte Performanz auszeichnet, die situativ angepasst und stets auf die Wahrung ihrer Autonomie ausgerichtet ist. Die Soliloquien stellen daher einen unverzichtbaren interpretatorischen Zugang zu ihrer inneren Dynamik dar.

Der erste Monolog in Szene I.9 thematisiert explizit Mirandolinas Haltung gegenüber der Institution der Ehe. Diese frühe Positionierung verweist nicht nur auf ein zentrales Thema der Komödie, sondern legt zugleich die ideologische Spannung zwischen individueller Selbstbestimmung und gesellschaftlicher Erwartung offen, ein Spannungsfeld, das sich als strukturierendes Motiv durch die gesamte dramatische Handlung zieht:

MIRANDOLINA: l'eccellentissimo signor marchese Arsura mi sposerebbe? Eppure, se mi volesse sposare, vi sarebbe una piccola difficoltà. Io non lo vorrei. Mi piace l'arrosto, e del fumo non so che farne. Se avessi sposati tutti quelli che hanno detto volermi, oh, avrei pure tanti mariti! Quanti arrivano a questa locanda, tutti di me s'innamorano, tutti mi fanno i casciamorti; e tanti e tanti mi esibiscono di sposarmi a dirittura.⁵⁸²

Das Thema der Eheschließung wurde in den vorangegangenen Kapiteln bereits eingehend thematisiert. In diesem Zusammenhang ist besonders hervorzuheben, dass Mirandolina eine bewusste Distanz zu traditionellen Rollenzuweisungen einnimmt: Anstatt sich in die Rolle einer untergeordneten Ehefrau zu fügen und damit auf ihre persönliche Entfaltung zu verzichten, bevorzugt sie ein autonomes Leben jenseits institutionalisierter Partnerschaft. In diesem Kontext wurde bereits der Begriff der

⁵⁸¹ Cf. Domini 2008, S. 19.

⁵⁸² Goldoni 2012, I.9, S. 23.

libertà eingeführt, der paradigmatisch für Mirandolinas Selbstverständnis steht und sich auch in ihrem ersten Soliloquium (Szene I.9) als zentrales semantisches Element wiederfindet.

In diesem inneren Monolog bringt Mirandolina explizit zum Ausdruck, dass sie selbst im hypothetischen Fall eines Heiratsantrags seitens des Marchese keinerlei Interesse an einer Verbindung mit ihm hätte. Ihre Ablehnung formuliert sie in einer bildhaften Wendung, einer synästhetisch anmutenden Metapher: „Mi piace l’arrosto, e del fumo non so che farne.“⁵⁸³ Diese Aussage verweist nicht nur auf ihre pragmatische Lebenshaltung, sondern markiert auch ihre Abgrenzung gegenüber oberflächlichen männlichen Offerten, symbolisiert durch den „Rauch“ leerer Worte. Die Protagonistin signalisiert damit eine klare Absage an Heiratskonzepte und macht zugleich deutlich, dass sie ihre ökonomische und emotionale Selbstständigkeit über gesellschaftlich erwartete Bindungen stellt. Der durchgängigen Verehrung ihrer männlichen Gäste begegnet Mirandolina mit souveräner Selbstverständlichkeit. Wie Domini betont, betrachtet sie diese Bewunderung nicht als Ausnahme, sondern als normativen Zustand, den sie strategisch für ihre Zwecke zu nutzen weiß.⁵⁸⁴ Sie nimmt die ihr angebotenen Geschenke bereitwillig an, ohne jedoch emotionale oder sexuelle Verfügbarkeit zu signalisieren, ein Verhalten, das ihren sozialen Scharfsinn und ihre instrumentelle Handlungsfähigkeit unterstreicht. In diesem Sinne wird sie zur Gestalterin eines asymmetrischen Austauschs, in dem sie symbolisches und materielles Kapital akkumuliert, ohne sich normativen weiblichen Verhaltensmustern zu unterwerfen.⁵⁸⁵ Vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Normen des 18. Jahrhunderts, die weibliche Tugend primär mit Bescheidenheit, Gehorsam und ökonomischer Abhängigkeit definierten, kommt Mirandolinas Haltung besondere Signifikanz zu: Sie widersetzt sich der Erwartung, männliche Schmeicheleien durch Dankbarkeit oder Unterordnung zu quittieren, und positioniert sich stattdessen als Akteurin, die Verehrung und Zuwendung strategisch in Ressourcen transformiert. Damit etabliert sie ein Modell weiblicher Selbstbestimmung, das nicht auf passiver Tugendhaftigkeit, sondern auf ökonomischer Eigenständigkeit und sozialer Handlungsmacht beruht und somit die tradierten Geschlechterrollen ihrer Zeit subversiv unterläuft.

Besondere Relevanz erhält in diesem Monolog die Figur des Cavaliere di Ripafratta, der sich, im Unterschied zu den anderen männlichen Charakteren, durch eine ausgesprochene Frauenverachtung und emotionale Resistenz auszeichnet. Wie bereits in

⁵⁸³ Goldoni 2012, I.9, S. 23.

⁵⁸⁴ Cf. Domini 2008, S. 21.

⁵⁸⁵ Cf. Domini 2008, S. 22.

Kapitel 9.1. eingehend analysiert, begegnet er Mirandolina mit demonstrativer Ablehnung und behandelt sie bei ihrer ersten Begegnung mit offener Herablassung. Für Mirandolina stellt diese Haltung eine Herausforderung dar, die sie nicht nur reizt, sondern in ihrer strategischen Kompetenz aktiviert: Sie erkennt in ihm ein Ziel, das sich nicht durch Komplimente oder Statussymbole gewinnen lässt, sondern durch eine komplexe, auf psychologischer Raffinesse basierende Manipulation, ein Ansatz, der ihre intellektuelle Überlegenheit erneut unter Beweis stellt:

MIRANDOLINA: E questo signor cavaliere, rustico come un orso, mi tratta si bruscamente? Questi è il primo forestiere capitato alla mia locanda, il quale non abbia avuto piacere di trattare con me. Non dico che tutti in un salto s'abbiano a innamorare: ma disprezzarmi così? È una cosa che mi muove la bile terribilmente.⁵⁸⁶

Die metaphorische Gleichsetzung des Cavaliere mit einem Bären, konkret durch die Bezeichnung „rustico come un orso“, ist vielschichtig interpretierbar und dürfte von Goldoni bewusst als charakterisierende Zuschreibung gewählt worden sein. Diese Tiermetapher verweist auf einen unbeholfenen, zurückgezogenen und zugleich sozial schwer zugänglichen Charaktertyp, dessen Verhaltensweise sich durch emotionale Kälte und mangelnde soziale Feinfühligkeit auszeichnet. Bereits in der ersten Begegnung mit Mirandolina, in der der Cavaliere unvermittelt und forsch neue Bettwäsche verlangt, manifestiert sich diese charakterliche Disposition in Form eines herablassenden und kaum höflich codierten Kommunikationsstils. Diese ungehobelte Interaktion wird von Mirandolina nicht nur als Missachtung ihrer sozialen Rolle als Gastgeberin wahrgenommen, sondern darüber hinaus als Affront gegenüber ihrer Person und ihrem weiblichen Geschlecht. Ihre Reaktion, geprägt von unterschwelliger Empörung und strategischer Gegenwehr, stellt den Ausgangspunkt für das sich sukzessive entwickelnde Machtspiel dar, das die zentrale dramaturgische Spannung der Komödie konstituiert. Die Bären-Metapher fungiert somit nicht nur als figurale Charakterisierung, sondern auch als semantische Vorwegnahme der sozialen und affektiven Unzugänglichkeit des Cavaliere, die im weiteren Verlauf der Handlung systematisch dekonstruiert wird:

MIRANDOLINA: È nemico delle donne? Non le può vedere? Povero pazzo! Non avrà ancora trovato quella che sappia fare. Ma la troverà. La troverà. E chi sa che non l'abbia trovata? Con questi per l'appunto mi ci metto di picca. Quei che mi corrono dietro, presto presto mi annoiano.⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ Goldoni 2012, I.9, S. 23.

⁵⁸⁷ Goldoni 2012, I.9, S. 23.

Nach Mirandolinas Einschätzung resultiert das misogynie Verhalten des Cavaliere aus einem Mangel an Erfahrung im angemessenen Umgang mit Frauen, ein Defizit, das, so ihre implizite Annahme, durch die Begegnung mit einer entsprechend selbstbewussten Frau korrigiert werden könne. Indem sie sich rhetorisch fragt: „E chi sa che non l'abbia trovata?“, deutet sie in subtiler Form an, dass sie selbst diese transformative Rolle einnehmen könnte. In dieser Wendung artikuliert sich nicht nur ihre Selbstsicherheit, sondern zugleich ein emanzipatorischer Impuls: Mirandolina tritt nicht nur als Gegenspielerin zum Cavaliere auf, sondern als potenzielle Lehrmeisterin, die ihm seine eigenen Defizite im Umgang mit dem anderen Geschlecht vor Augen führen will, insbesondere in Bezug auf Respekt und Anerkennung.⁵⁸⁸

Diese Konstellation markiert eine bewusste Umkehrung tradierter Geschlechterhierarchien, in der nicht der Mann als kulturell überlegene Instanz auftritt, sondern die Frau als überlegene und sozial kompetente Akteurin. Ihre Affinität zur Herausforderung solcher männlicher Figuren wird im Monolog explizit gemacht, wenn sie gesteht, dass ihr Verehrer schnell lästig werden, wohingegen distanzierte und schwer zugängliche Männer sie reizen. Auch hier zeigt sich ein strategisches Kalkül, das mit feministischer Lesart korrespondiert: Die Protagonistin sucht gezielt jene Konfrontation, in der sie ihre Überlegenheit demonstrieren kann.

In diesem Zusammenhang konstatiert Spranzi mit Nachdruck, dass insbesondere Mirandolinas Soliloquien von einem „monumentalen Feminismus“ durchzogen seien.⁵⁸⁹ Der folgende Abschnitt unterstreicht erneut ihre Rolle als selbstbestimmte Frau, die sich innerhalb patriarchaler Strukturen ein subversives Handlungspotenzial bewahrt.

MIRANDOLINA: La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. 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. 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.⁵⁹⁰

Nach Domini liegt Mirandolinas Selbstverwirklichung nicht in der Erfüllung von Liebe oder der Anhäufung materiellen Reichtums, sondern in der Wahrung ihrer Unabhängigkeit sowie in der Befriedigung ihres Bedürfnisses nach Selbstbestätigung und sozialer Anerkennung.⁵⁹¹ Diese Interpretation hebt die zentrale Bedeutung des Freiheitsbegriffs als konstitutives Moment ihrer weiblichen Selbstbehauptung hervor.

⁵⁸⁸ Cf. hierzu ausführlich Kapitel 9.2.2., in dem Mirandolinas strategisches Handeln und ihre gezielte Einflussnahme näher analysiert werden.

⁵⁸⁹ Cf. Spranzi 2010, S. 144.

⁵⁹⁰ Goldoni 2012, S. 23 f.

⁵⁹¹ Cf. Domini 2008, S. 20.

Zugleich reflektiert Mirandolina in ihrem Soliloquium auch eine charakterliche Ambivalenz: Obwohl keiner der drei Adligen für sie als Ehemann in Frage kommt, empfindet sie dennoch ein gewisses Vergnügen an der Bewunderung, die ihr entgegengebracht wird. In diesem Spannungsfeld lässt sich ihr Verhalten auch im Lichte von Jean-Paul Sartres Begriff der Koketterie interpretieren. Sartre beschreibt in *L'Être et le Néant* (das Sein und das Nichts) die Koketterie als eine spezifische Form der Selbstinszenierung, bei der ein Individuum seine eigene Subjektivität strategisch verleugnet, um sich als „Objekt-Begehrens“ in den Blick des Anderen zu stellen. Dieses Spiel mit dem Blick des Anderen ist von Ambivalenz geprägt: Die kokettierende Person signalisiert Verfügbarkeit, ohne sich festzulegen – sie will zugleich begehrt und doch autonom bleiben. Sartre versteht dieses Verhalten als Ausdruck von *mauvaise foi* (Unaufrichtigkeit), da es die Spannung zwischen individueller Freiheit und gesellschaftlicher Rolle unterdrückt.⁵⁹² In Mirandolinas Fall äußert sich diese Haltung in dem Bedürfnis, bewundert und umworben zu werden, ohne ihre Freiheit aufzugeben oder sich wirklich zu binden – ein Verhalten, das zwischen Selbstbestimmung und strategischer Selbstverleugnung oszilliert. Diese Neigung zur Eitelkeit, die sie als genuin weiblich darstellt, fungiert, so Abbrugati, als rhetorisches Mittel zur Bestätigung ihrer intellektuellen und emotionalen Überlegenheit gegenüber dem männlichen Geschlecht.⁵⁹³ Die daraus resultierende Ambivalenz zwischen ökonomischer Pragmatik und autonomem Selbstentwurf verweist auf einen inneren Spannungszustand, der exemplarisch für die weibliche Positionierung im Kontext des 18. Jahrhunderts steht. In den abschließenden Passagen dieses Monologs kündigt sich schließlich ihr strategisches Vorhaben an, den Cavaliere gezielt zu verführen:

MIRANDOLINA: Volgio burlarmi di tante caricature di amanti spasimati; e voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e conquassare quei barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura.⁵⁹⁴

Mirandolinas Stolz lässt es nicht zu, das misogynie Verhalten des Cavaliere widerspruchslos hinzunehmen. Stattdessen entschließt sie sich zu einem Akt der symbolischen Vergeltung: Mit strategischer Raffinesse und psychologischer List beabsichtigt sie, den Cavaliere emotional zu bezwingen und so seine ablehnende Haltung gegenüber Frauen zu untergraben. Diese sukzessive und kalkulierte Vorgehensweise, die einer dramaturgischen Klimax folgt, verdeutlicht die methodische

⁵⁹² Cf. Paul Geyer, „Zur Dialektik von »mauvaise foi« und Ideologie in Flauberts *Madame Bovary*“, in: Theodor Berchem, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 14. Band, Berlin: 1999, S. 199-236.

⁵⁹³ Cf. Abbrugati 2014, S. 146.

⁵⁹⁴ Goldoni 2012, I.9, S. 24.

Struktur ihres Vorhabens, das auf eine schrittweise Demontage männlicher Überlegenheit abzielt.

Bereits in ihrem ersten Soliloquium wird Mirandolinas Lebensphilosophie offenkundig: Sie lehnt das Verhalten männlicher Gäste ab, die, wie der Cavaliere, nicht in der Lage sind, den weiblichen Beitrag zur gesellschaftlichen Ordnung mit der gebotenen Anerkennung zu würdigen. In ihrer Sichtweise erscheint das weibliche Geschlecht als höchste Schöpfung der Natur, dessen Missachtung sie durch gezielte Intervention zu korrigieren sucht. Der Cavaliere wird dabei zur Projektionsfläche eines tieferliegenden Anliegens: die Aufrechterhaltung der weiblichen Ehre durch die Entlarvung männlicher Ignoranz.

Obwohl sie sich ihrer rhetorischen und sozialen Kompetenzen gewiss ist, stellt der Cavaliere aufgrund seiner abweisenden Haltung eine besondere Herausforderung dar. Diese jedoch versteht Mirandolina als performativen Prüfstein ihrer eigenen Autonomie, der sie sich durch den gezielten Einsatz von List und weiblicher Klugheit zu stellen vermag. Ihr Ziel ist dabei nicht die private Genugtuung, sondern die exemplarische Rehabilitierung des weiblichen Geschlechts im Angesicht männlicher Herabwürdigung.

Im Kontext der Aufklärung wird das Soliloquium zu einem Medium weiblicher Reflexion und Selbstartikulation: Es ermöglicht der Protagonistin, dem Publikum nicht nur ihr strategisches Handeln, sondern auch ihre ideologische Haltung zur Ehe und zur sozialen Stellung der Frau darzulegen.⁵⁹⁵ Wie Spranzi betont, nimmt Goldoni über die Stimme seiner weiblichen Hauptfigur aktiv am zeitgenössischen Diskurs über Geschlechterrollen und Heiratsnormen teil: Die Soliloquien fungieren dabei als rhetorisch codierte Beiträge zum aufklärerischen Ehe-Diskurs, in denen eine explizit emanzipatorische Perspektive zum Ausdruck kommt.⁵⁹⁶

Mirandolinas bedingungsloses Lob des weiblichen Geschlechts, „siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura“⁵⁹⁷, sowie ihre dezidierte Ablehnung einer Eheschließung: „A maritarmi non ci penso nemmeno“⁵⁹⁸, lassen sie, so Spranzi, als eine Figur erscheinen, die sich ihrer affektiven und ökonomischen Unabhängigkeit voll bewusst ist. Sie ist in der Lage, ihre Lebensumstände aktiv zu gestalten und ihr Schicksal, wenn auch innerhalb struktureller Begrenzungen, selbstbestimmt zu lenken. Diese Form weiblicher Autonomie war im Florenz des 18.

⁵⁹⁵ Cf. Spranzi 2010, S. 179.

⁵⁹⁶ Cf. Spranzi 2010, S. 179.

⁵⁹⁷ Goldoni 2012, I.9, S. 24.

⁵⁹⁸ Spranzi 2010, S. 179.

Jahrhunderts zwar rechtlich und gesellschaftlich eingeschränkt, jedoch nicht gänzlich ausgeschlossen. Insbesondere im städtischen Kontext konnten Frauen unter bestimmten Voraussetzungen, etwa als Witwen oder Töchter ohne männliche Erben, einen Familienbetrieb wie eine *locanda* übernehmen und weiterführen. Als Wirtin bewegte sich eine Frau jedoch in einem sozialen Spannungsfeld: Einerseits bot ihr der wirtschaftliche Handlungsspielraum ein gewisses Maß an Unabhängigkeit, andererseits war sie als alleinstehende Unternehmerin gesellschaftlich exponiert und moralisch schnell angreifbar. Goldoni greift mit Mirandolina somit keine unrealistische Zukunftsvision auf, sondern inszeniert eine literarisch zugesetzte, aber historisch denkbare Ausprägung weiblicher Handlungsfähigkeit im Rahmen bürgerlicher Lebenswirklichkeit. Seine Protagonistin verkörpert somit das Ideal einer aufgeklärten, autonomen Frau, die innerhalb der Gattung der Komödie eine paradigmatische Wendung weiblicher Handlungsmacht vollzieht.

8.2.2. Strategisches Handeln, I.23

Nachdem Mirandolina in ihrem ersten Soliloquium ihre Lebensmaximen und grundlegenden Werte offenbart hat, folgt im anschließenden Monolog eine differenzierte Darstellung ihrer methodischen Vorgehensweise, mit der sie beabsichtigt, den Cavaliere gezielt emotional zu beeinflussen.⁵⁹⁹ Es handelt sich hierbei um eine bewusst konzipierte und strategisch durchdachte Handlung, die auf psychologischer Einsicht und rhetorischer Überlegenheit basiert und letztlich in einen Akt der weiblichen Selbstbehauptung mündet.

In Szene I.22 erhält Mirandolina vom Conte d'Albfiorita ein kleines, jedoch kostbares Schmuckstück, ein „piccolo gioiello di diamanti“⁶⁰⁰ (Diamantjuwel), das als Ergänzung zu ihrem bereits bestehenden Schmuckset gedacht ist. Die Protagonistin reagiert jedoch nicht mit Dankbarkeit, sondern inszeniert eine zögerliche Zurückweisung: Sie simuliert moralische Zurückhaltung, indem sie vorgibt, dieses wertvolle Geschenk aus Anstand nicht annehmen zu können. Dieser performative Akt der Bescheidenheit dient jedoch lediglich der Aufrechterhaltung ihrer strategischen Rolle als unerreichbare Frau. In ihrem darauffolgenden Monolog in Szene I.23 entlarvt sie nicht nur die Motive des Conte und des Marchese, sondern verspottet ihre Avancen in einem Akt weiblicher Überlegenheit. Ihre Worte offenbaren, dass sie die beiden Adligen längst durchschaut hat und deren Werben lediglich als nützliche Mittel begreift,

⁵⁹⁹ Cf. Maricla Boggio, *Lezioni di drammaturgia. Carlo Goldoni, La Locandiera. Incontri con gli allievi registri dell'Accademia Nazionale d'Arte drammatica „Silvio D'Amico“*, Rom: 2014, S. 81.

⁶⁰⁰ Cf. Goldoni 2012, I.22, S. 44.

um ihre eigene Position zu festigen und letztlich den Cavaliere, als eigentlichen Adressaten ihres strategischen Spiels, zu beeinflussen. Dabei tritt die Differenz zwischen äußerer Rolle und innerer Absicht deutlich hervor: Was nach außen hin wie Zurückhaltung erscheint, ist in Wirklichkeit ein Element ihrer kalkulierten Taktik, deren Ziel ein Triumph über die männliche Selbstüberschätzung ist. Im Kontext des 18. Jahrhunderts erhält dieses Verhalten besondere Bedeutung: Frauen waren in ihrem Umgang mit Männern üblicherweise auf Zurückhaltung, Bescheidenheit und Dankbarkeit verpflichtet, wodurch Abhängigkeit und Unterordnung reproduziert wurden. Mirandolina unterläuft diese Erwartungshaltung, indem sie die Konvention der weiblichen Bescheidenheit bewusst als Maskerade einsetzt und sie in ein Instrument eigener Machtausübung transformiert. Gerade ihre Fähigkeit, männliche Gunstbeweise nicht als Zeichen eigener Unterlegenheit, sondern als strategisch nutzbare Ressource zu begreifen, verweist auf eine subversive Verschiebung der tradierten Geschlechterordnung.

Diese Szene markiert somit einen zentralen Moment der Komödie, in dem sich Mirandolinas Fähigkeit zur Rollengestaltung, zur Selbstinszenierung und zur kognitiven Steuerung sozialer Interaktionen in besonderer Weise manifestiert, und zugleich die narrative Struktur auf ihren bevorstehenden Sieg vorbereitet:

MIRANDOLINA: Con tutte le sue ricchezze, con tutti li suoi regali, non arriverà mai ad innamorarmi; e molto meno lo farà il Marchese colla sua ridicola protezione. Se dovessi attacarmi ad uno di questi due, certamente lo farei con quello che spende più. Ma non mi preme né dell'uno, né dell'altro.⁶⁰¹

Mirandolinas Selbstreflexion im Soliloquium offenbart zentrale Aspekte ihres Selbstverständnisses sowie ihrer strategischen Positionierung innerhalb des dramatischen Gefüges. In dieser Passage bringt sie deutlich zum Ausdruck, dass sie sich von den materiellen Offerten des Conte keineswegs beeindrucken lässt. Gleichermaßen gilt für die vermeintliche „Protektion“, die ihr vom Marchese in Szene I.1 paternalistisch angeboten wird („Mirandolina ha bisogno della mia protezione.“⁶⁰²). Diese Aussage konterkariert Mirandolina implizit, indem sie ihre ökonomische und soziale Autonomie durch ihre souveräne Führung des Gasthauses behauptet. Darüber hinaus tritt in ihrer Argumentation ein ausgeprägtes pragmatisches Selbstbewusstsein zutage, insofern sie hypothetisch erwägt, sollte sie sich jemals auf eine Beziehung einlassen, rational abzuwägen, welcher der beiden Männer ihr den größeren Nutzen verspricht. Diese

⁶⁰¹ Goldoni 2012, I.23, S. 46 f.

⁶⁰² Goldoni 2012, I.1, S. 14.

Überlegung, die einem marktförmigen Denken folgt, ist nicht Ausdruck emotionaler Präferenz, sondern vielmehr Indiz einer ökonomisierten Sichtweise auf zwischenmenschliche Beziehungen, ein Zeichen ihres Selbstschutzes und ihrer strategischen Rationalität.

Ihre Einschätzungen gegenüber den beiden adligen Bewerbern sind dabei frei von Affekt oder Zuneigung: Beide erscheinen ihr austauschbar und in ihrer Funktion instrumentalisierbar. Ihre Unabhängigkeit zeigt sich nicht nur im Inhalt des Gesagten, sondern auch in der Tatsache, dass sie niemandem außer sich selbst, und damit dem Publikum, Einblick in ihre wahren Gedanken gewährt. Das Soliloquium fungiert somit als einziges genuines Ausdrucksmedium ihrer inneren Welt und als dramaturgisches Instrument, um ihre kognitiv reflektierte Zielorientierung zu vermitteln. Wie Hösle hervorhebt, sind es gerade nicht Empfindsamkeit oder emotionale Affinität, die das Handeln der Protagonistin leiten, sondern vielmehr ein rational fundiertes Kalkül und ein strategisch klug abwägender Verstand, der sie in die Lage versetzt, ihre Umwelt zu analysieren und für ihre Zwecke zu nutzen.⁶⁰³ Dieses Verhalten hebt Mirandolina deutlich von traditionellen Frauenrollen des 18. Jahrhunderts ab und macht sie zu einer exemplarischen Figur weiblicher Selbstermächtigung innerhalb eines strukturell patriarchalen Systems:

MIRANDOLINA: Sono in impegno d'innamorar il cavaliere di Ripafratta, e non darei un tal piacere per un gioiello il doppio più grande di questo. Mi proverò; [...] Il Conte ed il Marchese, frattanto che con quelle [comiche] si vanno trattenendo, mi lasceranno in pace; e potrò a mio bell'agio trattar col Cavaliere. Possibile ch'ei non ceda? Chi è quello che possa resistere ad una donna, quando le dà tempo di poter far uso dell'arte sua? Chi fugge non può temer d'esser vinto, ma chi si ferma, chi ascolta, e se ne compiace, deve o presto o tardi a suo dispetto cadere. (*parte*)⁶⁰⁴

Mirandolinas strategisches Kalkül und ihr abwägender Verstand manifestieren sich in besonderer Weise in ihrer Selbstreflexion am Ende des ersten Aktes. Bereits seit ihrem ersten Soliloquium ist dem Publikum bekannt, dass sie sich das Ziel gesetzt hat, den Cavaliere zu erobern, nicht aus emotionaler Motivation, sondern als Akt weiblicher Selbstbehauptung gegenüber einem erklärten Frauenverächter. In der hier analysierten Passage konkretisiert sich die Motivation der Protagonistin: Die Eroberung des Cavaliere stellt für sie eine Form der symbolischen Genugtuung dar, ein Sieg, den sie höher bewertet als jede materielle Gabe, wie sie beispielsweise vom Conte d'Albfiorita in Form eines wertvollen Schmuckstücks offeriert wird.

⁶⁰³ Cf. Hösle 1993, S. 159.

⁶⁰⁴ Goldoni 2012, I.23, S. 47.

Indem Mirandolina am Ende des ersten Aktes ankündigt, dass sie sich in der Folgezeit ausschließlich auf den Cavaliere konzentrieren wird, zumal der Conte und der Marchese durch die beiden Schauspielerinnen Ortensia und Dejanira abgelenkt sind, schafft sie für sich einen diskursiven und dramaturgischen Raum, in dem ihre Verführungsstrategie systematisch entfaltet werden kann. Die semantische Relevanz des Begriffs *tempo* (Zeit) tritt hier explizit hervor: Mirandolina benötigt einen gestreckten Handlungsrahmen, innerhalb dessen sie schrittweise die affektive Abwehrhaltung des Cavaliere durchbrechen kann. Diesem Zweck dient im Besonderen der zweite Akt der Komödie, der ihrer psychologischen Strategie Raum zur Entfaltung bietet.

Ihre abschließende Bemerkung in diesem Monolog „Chi fugge non può temer d'esser vinto, ma chi si ferma, chi ascolta, e se ne compiace, deve o presto o tardi a suo dispetto cadere (*parte*)“⁶⁰⁵, lässt sich als metadramatische Reflexion auf das eigene Vorhaben interpretieren. Der Satz stellt nicht nur eine allgemein gültige Beobachtung über emotionale Anfälligkeit dar, sondern fungiert auch als Vorwegnahme des dramaturgischen Verlaufs.

Der Monolog fungiert somit als rhetorisch codierte Selbstvergewisserung der Protagonistin und ist zugleich Ausdruck einer dezidiert weiblichen Handlungsmacht, die sich nicht über physische Stärke oder soziale Stellung, sondern über strategische Intelligenz und psychologische Finesse behauptet. In diesem Sinne stellt Mirandolina ein paradigmatisches Beispiel für Goldonis Neuausrichtung weiblicher Figuren im Kontext der aufklärerischen Komödie dar.

8.2.3. Angst und Reue, III.13

In den beiden zuvor analysierten Soliloquien manifestierte sich Mirandolina als dynamische Figur weiblicher Autonomie, die sich durch strategische Selbststeuerung und reflektierte Handlungsplanung auszeichnet. Diese Charakterisierung erfährt jedoch im vorliegenden Monolog, der sich am Ende des dritten Aktes verortet, eine signifikante Verschiebung. Die zuvor dominante Haltung weicht einer ambivalenten Emotionalität, wodurch die vormals betonte Selbstbestimmtheit vorübergehend zurücktritt. Bereits zu Beginn dieses Monologs wird eine deutliche Irritation im Verhalten der Protagonistin spürbar, die auf eine temporäre Destabilisierung ihrer inneren Souveränität verweist:

Camera con tre porte

MIRANDOLINA: Oh meschina me! Sono nel brutto impegno! Se il Cavaliere mi arriva, sto fresca. Si è indiavolato maledettamente. Non vorrei che il diavolo lo

⁶⁰⁵ Goldoni 2012, I.23, S. 47.

tentasse di venir qui. Voglio chiudere questa porta. (*serra la porta da dove è venuta*) Ora principio quasi a pentirmi di quel che ho fatto.⁶⁰⁶

Mirandolinas emotionale Verunsicherung wird in diesem letzten Soliloquium des dritten Aktes besonders eindrücklich herausgearbeitet. Während sie zu Beginn des Stücks ihre Verführung des Cavaliere explizit als exemplarischen Sieg des weiblichen Geschlechts über männliche Anmaßung stilisiert hatte, bricht dieses emanzipatorische Selbstbild nun deutlich ein. Die Bezeichnung ihrer selbst als „meschina“ (armselig, bemitleidenswert) verweist auf eine dramatische Verschiebung in ihrer Selbstwahrnehmung: Die zuvor souverän auftretende Wirtin erscheint nun als verletzliche Figur, die von Furcht vor der möglichen Reaktion des Cavaliere getrieben ist.⁶⁰⁷ Die Sorge, er könne sie erneut aufsuchen, transformiert ihre vorherige Überlegenheit in eine Form innerer Bedrohung. Innerhalb der Geschlechterordnung des 18. Jahrhunderts, die weibliche Verletzlichkeit als Ausdruck einer vermeintlich natürlichen Schwäche verstand und damit männliche Dominanz legitimierte, erhält diese Wendung besondere Signifikanz: Mirandolinas innere Verunsicherung ist nicht lediglich als individueller Bruch zu deuten, sondern reflektiert ein strukturelles Rollengefüge, in dem Frauen permanent zwischen Ansätzen strategischer Selbstbehauptung und der Gefahr erneuter Unterordnung oszillierten. Indem Goldoni diese Dimension der Verletzlichkeit dramatisch exponiert, macht er die Ambivalenz weiblicher Existenz innerhalb einer patriarchal verfassten Gesellschaft sichtbar, in der weibliche Autonomie stets prekär blieb und durch die Möglichkeit männlicher Zurückweisung oder Sanktionierung begrenzt wurde.

Diese Wendung steht im scharfen Kontrast zu der Haltung, die sie noch in Szene III.6 eingenommen hatte, jenem Moment, in dem sie dem Cavaliere während seines Liebesgeständnisses mit dem Bügeleisen körperlich und symbolisch Schmerz zufügte. Ihre anschließenden Worte markierten den Höhepunkt ihres Triumphes. Dass sie in der Folge von Unsicherheit und Schuldgefühlen überwältigt wird, offenbart die Ambivalenz ihrer Figur: Sie oszilliert zwischen strategischer Kontrolle und affektiver Überforderung, was wiederum die Komplexität weiblicher Rollenbilder im aufklärerischen Theater Goldonis betont.

Ihre Entscheidung, sich in einen Raum zurückzuziehen, dessen Bühnenanweisung laut Goldoni drei Türen vorsieht, ist dabei nicht nur ein dramaturgisches Detail, sondern

⁶⁰⁶ Goldoni 2012, III.13, S. 95.

⁶⁰⁷ Cf. Bruno Capaci, Gianluca Simeoni, *Goldoni. La vita in commedia e la commedia nella vita*, Neapel: 2012, S. 74.

besitzt eine symbolische Tiefenstruktur⁶⁰⁸: Jede Tür steht emblematisch für eine der männlichen Figuren, mit denen Mirandolina im Verlauf der Handlung in Interaktion tritt. Die erste Tür wird dem Conte und dem Marchese zugeordnet, die Mirandolina über weite Strecken hinweg mit demonstrativer Höflichkeit, aber eigennützigem Interesse umwerben. Die zweite Tür repräsentiert Fabrizio, ihren loyalen Diener und schließlich zukünftigen Ehemann. Die dritte Tür verweist auf den Cavaliere, jenen misogynen Gegenspieler, den sie gezielt zum Objekt ihrer Eroberungsstrategie gemacht hat. Die räumliche Abschottung von allen drei Männern fungiert als Ausdruck einer inneren Zäsur: Die Protagonistin zieht sich aus dem Spiel zurück, das sie bis dahin mit Souveränität kontrolliert hatte. Gleichzeitig verweist die Geste des Verschließens auf einen psychischen Schutzmechanismus, mit dem Mirandolina versucht, sich von der männlichen Welt zu distanzieren, sei es aus Angst, Schuld oder Selbstzweifel. Ihr Eingeständnis, dass sie nun beginnt, ihr Vorgehen zu bereuen, signalisiert eine zentrale Wende im dramatischen Bogen: Aus der emanzipatorisch agierenden Frau wird eine Figur, die mit den Folgen ihres Handelns konfrontiert ist. Die zuvor behauptete Kontrolle über Sprache und Situation scheint ins Wanken zu geraten, was den ambivalenten Status ihrer Autonomie und die Grenzen weiblicher Selbstermächtigung im Kontext patriarchaler Strukturen erneut sichtbar macht:

MIRANDOLINA: È vero che mi sono assai divertita nel farmi correre dietro a tal segno un superbo, un disprezzator delle donne; ma ora che il satiro è sulle furie, vedo in pericolo la mia riputazione e la mia vita medesima.⁶⁰⁹

Mirandolina reflektiert in diesem Monolog rückblickend mit einem gewissen Stolz die Wirksamkeit ihrer Strategie, einen hochmütigen und frauenverachtenden Mann wie den Cavaliere in die emotionale Abhängigkeit der Liebe zu führen. Sie gesteht ein, dass ihr dieses Spiel durchaus Vergnügen bereitet habe, ein Vergnügen, das jedoch nicht auf wechselseitiger Affektion, sondern auf gezielter Täuschung basiert. Diese Form der bewussten Manipulation ist ein zentrales Merkmal ihres Charakters und wird von Angelini treffend als „teatralità“ bezeichnet, eine Fähigkeit, ihre Rolle performativ so überzeugend zu gestalten, dass selbst ein erklärter Gegner weiblicher Einflussnahme in ihrem Bann steht.⁶¹⁰

Gerade diese Theatralik, das heißt, ihr gezielter Einsatz rhetorischer, emotionaler und körperlicher Ausdrucksmittel zur Erzielung einer gewünschten Wirkung, macht sie zu

⁶⁰⁸ Cf. Alonge 2004, S. 87: „È la prima (e unica volta) che Goldoni offre una definizione di questo genere.“

⁶⁰⁹ Goldoni 2012, III.13, S. 95.

⁶¹⁰ Cf. Angelini 2012, S. 96.

einer Figur, die innerhalb der dramatischen Logik Goldonis nicht nur agiert, sondern Regie führt. Doch die Wendung ihrer Überlegenheit in eine Situation potenzieller Gefährdung offenbart die Ambivalenz ihres Tuns: Denn nachdem sie den Cavaliere in Szene III.6 öffentlich abgewiesen und anschließend vollständig ignoriert hat, kehrt sich das Machtverhältnis allmählich um. Ihre Furcht vor den Konsequenzen ihrer Strategie ist nicht unbegründet, der Cavaliere, gekränkt in seiner Ehre und emotional exponiert, sucht in Szene III.14 aktiv die Konfrontation mit Mirandolina. Damit markiert diese Entwicklung einen dramatischen Umschlagpunkt: Die feministisch konnotierte Triumphgeste der weiblichen Hauptfigur gerät durch die Dynamik verletzter Männlichkeit in ein fragiles Spannungsverhältnis zwischen Spiel und Ernst, zwischen Macht und Retorsion:

MIRANDOLINA: Battono a questa porta: chi sarà mai? (*s'accosta*)

CAVALIERE: Mirandolina. (*di dentro*)

MIRANDOLINA: (l'amico è qui.) (*da sé*)

CAVALIERE: Mirandolina, apritemi. (*come sopra*)

MIRANDOLINA: (Aprirgli? Non sono sì gonza.) Che comanda, signor Cavaliere?

CAVALIERE: Apritemi. (*di dentro*)

MIRANDOLINA: Favorisca andare nella sua camera, e mi aspetti, che or ora sono da lei.

CAVALIERE: Perché non volete aprirmi? (*come sopra*)

MIRANDOLINA: Arrivano de' forestieri. Mi faccia questa grazia, vada che or ora sono da lei.

CAVALIERE: Vado; se non venite, povera voi. (*parte*)

MIRANDOLINA: Se non venite, povera voi! Povera me, se vi andassi. La cosa va sempre peggio. Rimediamoci, se si può. È andato via? (*guarda al buco della chiave*) Sì, sì, è andato. Mi aspetta in camera, ma non mi vado.⁶¹¹

Diese Szene bringt zwei zentrale thematische Pole zur Geltung: Einerseits wird Mirandolinas zunehmende Angst greifbar, andererseits verdichtet sich die aufgestaute Wut des Cavaliere zu einer latenten Bedrohung. Aus Sorge um ihre körperliche Unversehrtheit beobachtet Mirandolina die Situation vorsichtig aus der Distanz, sie blickt durch das Schlüsselloch, um sicherzugehen, dass der Cavaliere sich auf sein Zimmer zurückgezogen hat. Diese Handlung verdeutlicht nicht nur ihre Vorsicht, sondern auch die Wahrnehmung einer potenziellen Gefahr, die von der emotionalen

⁶¹¹ Goldoni 2012, III.14, S. 95 f.

Eskalation des Cavaliere ausgeht. Letzterer artikuliert seine aufgestaute Frustration in einer unverhohlenen Drohung: „Se non venite, povera voi.“⁶¹² Diese Aussage kann als explizite Zuspitzung des Machtungleichgewichts gelesen werden, das sich in der Beziehung zwischen den Geschlechtern im 18. Jahrhundert manifestiert: Die verletzte Männlichkeit des Cavaliere schlägt um in eine Aggressivität, die das zuvor durch Mirandolina kontrollierte Spiel der Verführung in eine existenzielle Bedrohung transformiert.

Angesichts dieser Eskalation trifft Mirandolina eine strategische Entscheidung, um die Situation zu deeskalieren und ihre persönliche Integrität zu wahren. Ihre Reaktion steht exemplarisch für das Spannungsfeld zwischen weiblicher Selbstermächtigung und struktureller Verwundbarkeit, das Goldoni in der Figur Mirandolinas in nuancierter Weise auslotet:

MIRANDOLINA: Qui mi convien risolvere qualche cosa di grande. Son sola, non ho nessuno dal cuore che mi difenda. Non ci sarebbe altri che quel buon uomo di Fabrizio, che in un tal caso mi potesse giovare. Gli prometterò di sposarlo ... Ma prometti, prometti, si stancherà di credermi ... Sarebbe quasi meglio ch'io lo sposassi davvero. Finalmente con un tal matrimonio posso sperar di mettere al coperto il mio interesse e la mia reputazione, senza pregiudicare alla mia libertà.⁶¹³

An diesem Punkt der Handlung wird deutlich, dass Mirandolina sich in einer existenziellen Ausnahmesituation befindet, in der sie erstmals erkennt, dass ihre bislang betonte Autonomie an konkrete Grenzen stößt. In ihrer Furcht vor einer möglichen Eskalation mit dem emotional instabilen Cavaliere realisiert sie, dass sie keine vertrauenswürdige Schutzinstanz in ihrer unmittelbaren Umgebung hat. Dieser Wendepunkt markiert eine signifikante Verschiebung innerhalb ihrer Selbstwahrnehmung und Handlungslogik. In dieser Situation erinnert sie sich an Fabrizio, ihren loyalen Diener, der in dieser Bedrohungslage als potenzieller Beschützer fungieren kann. Bemerkenswert ist die daraus resultierende kognitive Dissonanz: Während Mirandolina in ihrem ersten Soliloquium ihre Unabhängigkeit und Unbedürftigkeit stolz betont hat, führt sie nun eine strategische Reinterpretation dieser Position durch. Ihre Angst zwingt sie zur pragmatischen Revision ihres emanzipatorischen Selbstentwurfs. Der Vorschlag, Fabrizio zu heiraten, erscheint ihr unter diesen Umständen als die am wenigsten verlustreiche Lösung. Diese Entscheidung ist nicht durch Gefühle motiviert, sondern durch die Notwendigkeit, soziale Stabilität, persönlichen Schutz und den Fortbestand ihrer wirtschaftlichen

⁶¹² Goldoni 2012, III.14, S. 96.

⁶¹³ Goldoni 2012, III.13, S. 95.

Unabhängigkeit sicherzustellen. Dabei ist zentral, dass die gesellschaftliche und ökonomische Asymmetrie in dieser Verbindung erhalten bleibt: Fabrizio bleibt Angestellter im von Mirandolina geerbten Gasthaus, wodurch ihre übergeordnete Stellung nicht gefährdet wird. So wird die Eheschließung, entgegen traditioneller patriarchaler Ordnung, nicht als Unterwerfung, sondern als rational kalkulierter Erhalt von Handlungsspielraum und Status inszeniert.

8.3. Fünf Phasen zur Eroberung des Cavaliere

Im Verlauf der vorangegangenen Kapitel wurde bereits herausgearbeitet, dass Mirandolina gezielt darauf hinarbeitet, den frauenfeindlichen Cavaliere für seine misogyne Haltung exemplarisch zu „bestrafen“. Ab dem zweiten Akt der Komödie entwickelt sich ihre Verführungsstrategie als ein dramaturgisch fein abgestimmter Prozess, der sich analytisch in fünf distinkte Phasen unterteilen lässt.

Die erste Phase initiiert Mirandolina mit einer Geste subtiler Fürsorglichkeit: Sie bringt dem Cavaliere feine Bettwäsche aus Flandern auf sein Zimmer, ein Akt höflicher Aufmerksamkeit, der zugleich als Eintritt in eine dialogische Nähe fungiert. Die Konversation zwischen beiden entfaltet sich überraschend lebendig, was beim Cavaliere erste Irritationen und zugleich eine unbewusste Faszination auslöst.

In der zweiten Phase vertieft sich diese strategische Annäherung über ein gemeinsames Speisen und Trinken. Die Protagonistin lässt den Cavaliere an von ihr selbst zubereiteten Delikatessen und einem edlen Burgunderwein teilhaben. In dieser doppelten Geste der Pflege und des Teilens drückt sich eine Form performativer Weiblichkeit aus, die beim Cavaliere eine emotionale Disposition erzeugt, gegen die er sich zunehmend zur Wehr setzen muss.

Diese emotionale Destabilisierung mündet in die dritte Phase: den Fluchtmarsch des Cavaliere. Angesichts seines erwachenden Begehrens plant er, aus Florenz nach Livorno zu entweichen, um der sich anbahnenden affektiven Bindung zu entkommen. Mirandolina jedoch begegnet diesem Impuls mit einem Akt gezielter Simulation: Sie täuscht einen Schwächeanfall vor, wodurch sie den Cavaliere nicht nur emotional bindet, sondern auch physisch an seiner Abreise hindert. Damit manifestiert sich ihr psychologisches Kalkül als erfolgreich.

Die vierte Phase wird von der berühmten Bügelszene dominiert. Diese Szene ist nicht nur szenisch zentral, sondern auch symbolisch aufgeladen: Das Bügeleisen fungiert als Metapher für emotionale Spannung und Ambivalenz, mal heiß, mal kalt, und spiegelt so die widersprüchlichen Affekte wider, die Mirandolina bewusst generiert.

Ihr distanziertes und abweisendes Verhalten gegenüber dem Cavaliere erreicht hier eine inszenatorische Verdichtung.

Die fünfte und finale Phase markiert schließlich den Kulminationspunkt ihres Plans: Im Beisein aller Anwesenden verkündet Mirandolina die Verlobung mit ihrem Diener Fabrizio, eine Entscheidung, die vordergründig einer väterlichen Verfügung folgt, in Wirklichkeit jedoch Ausdruck ihrer souveränen Selbstinszenierung ist. Dieser Schritt schließt ihren Verführungskomplex ab und etabliert sie nicht nur als Subjekt weiblicher List, sondern auch als Repräsentantin einer neuen Form weiblicher Handlungsautorität innerhalb eines männlich codierten Gesellschaftssystems.

8.3.1. *La biancheria*

Die Bettwäsche fungiert als symbolisches Objekt, an dem sich der Cavaliere gleichsam festklammert, um sich gegen die erste, unterschwellige Annäherung Miradolinas zu behaupten. Sie dient ihm als pragmatischer Vorwand zur Aufrechterhaltung emotionaler und körperlicher Distanz. Diese Form der Abwehrhaltung manifestiert sich bereits in Szene I.5, in der die erste direkte Interaktion zwischen dem Cavaliere und der Protagonistin stattfindet. In dieser Szene begegnet der Cavaliere Mirandolina mit demonstrativer Herablassung und weist sie wegen angeblich mangelhafter Wäsche schroff zurecht. Seine Wortwahl ist bewusst verletzend und distanziert, um jede Form persönlicher Nähe zu vermeiden. Mirandolina hingegen reagiert zunächst sachlich, weist jedoch auf den fehlenden Respekt in seinem Ton hin. Die Szene verdeutlicht das Spannungsverhältnis zwischen beiden Figuren. Diese kommunikative Distanz verweist, wie Alonge hervorhebt, auf eine rein funktionale Beziehungsebene zwischen Gast und Wirtin und nicht auf eine interpersonale Begegnung zwischen Mann und Frau: „*La querelle riguarda la qualità della biancheria. Il Cavaliere coglie la locandiera in una faute professionnelle.*“⁶¹⁴

Die Kritik des Cavaliere an der Qualität der Bettwäsche zielt somit nicht nur auf einen vermeintlichen professionellen Mangel, sondern greift indirekt Miradolinas berufliche Integrität an. Ihre Reaktion, die sich durch Selbstbehauptung und Stolz auszeichnet, führt zu dem entschlossenen Entschluss, dem Cavaliere in Szene I.15 die Bettwäsche persönlich zu bringen⁶¹⁵, ein symbolisch aufgeladener Akt, da sich für sie genau an diesem Punkt die Kränkung ereignet hat, „*perché qui è stata aperta la ferita*“.⁶¹⁶ Die *biancheria* wird somit zum Ausgangspunkt ihrer Strategie, die darauf

⁶¹⁴ Alonge 2004, S. 62.

⁶¹⁵ Cf. Roberto Alonge, *Goldoni il libertino. Eros, violenza, morte*, Rom: 2010, S. 96.

⁶¹⁶ Alonge 2004, S. 66.

abzielt, ihre gekränkten Ehre als Frau und Gastwirtin zu rehabilitieren. Wie aus den nachfolgenden Soliloquien hervorgeht, reift in Mirandolina daraufhin der Entschluss, den Cavaliere zu erobern, um ihn auf diese Weise seiner vermeintlichen Überlegenheit zu berauben.

Besonders herausfordernd gestaltet sich dieses Vorhaben insofern, als der Cavaliere eine ausgeprägte Abwehrhaltung gegenüber dem weiblichen Geschlecht zeigt und keinerlei Sensibilität für zwischenmenschliche Annäherung erkennen lässt. Laut Anglani stellt die Bettwäsche, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, das Eintrittsticket Mirandolinas in die private Sphäre des Cavaliere dar: Durch sie wird der Zugang zu seinem Zimmer ermöglicht, wodurch erstmals eine Interaktion unter vier Augen zustande kommt, ein Raum, in dem sich Mirandolinas strategische Raffinesse entfalten kann⁶¹⁷:

- MIRANDOLINA: Questa biancheria l'ho fatta per personaggi di merito: per quelli che la sanno conoscere; e in verità, illustrissimo, la do per essere lei, ad un altro non la darei.
- CAVALIERE: *Per essere lei!* Solito complimenti.
- MIRANDOLINA: Osservi il servizio di tavola.
- CAVALIERE: Oh! Queste tele di Fiandra, quando si lavano, perdono assai. Non vi è bisogno che le insudiciate per me.
- MIRANDOLINA: Per un cavaliere della sua qualità non guardo a queste piccole cose. Di queste salviette ne ho parecchie, e le serberò per V.S. illustrissima.
- CAVALIERE: (Non si può però negare, che costei non sia una donna obbligante.) (*da sé*)
- MIRANDOLINA: (Veramente ha una faccia burbera da non piacergli le donne.) (*da sé*)
- CAVALIERE: Date la mia biancheria al mio cameriere, o ponetela lì, in qualche luogo. Non vi è bisogno che v'incomodiate per questo.
- MIRANDOLINA: Oh, io non m'incomodo mai, quando servo cavaliere di sì alto merito.
- CAVALIERE: Bene, bene, non occorr'altro. (Costei vorrebbe adularmi. Donne! Tutte così.) (*da sé*)
- MIRANDOLINA: La metterò nell'arcova.
- CAVALIERE: Sì, dove volete. (*con serietà*)
- MIRANDOLINA: (Oh! Vi è del duro. Ho paura di non far niente.) (*da sé; va a riporre la biancheria*)⁶¹⁸

In diesem Abschnitt bedient sich Mirandolina gezielter rhetorischer Strategien der Schmeichelei, um eine erste Annäherung an den Cavaliere zu initiieren.⁶¹⁹ Dabei wahrt sie eine respektvolle Form der Ansprache, indem sie ihn siezt und durch subtile

⁶¹⁷ Cf. Bartolo Anglani, *Goldoni: il mercato, la scena, l'utopia*, Neapel: 1983, S. 215.

⁶¹⁸ Goldoni 2012, I.15, S. 29 f.

⁶¹⁹ Cf. Spranzi 2010, S. 44.

Gesprächsführung versucht, eine persönliche Nähe herzustellen. Der Cavaliere reagiert jedoch mit demonstrativer Ablehnung: Er meidet nicht nur jede körperliche oder visuelle Zuwendung, wie aus den von Goldoni eingefügten Regieanweisungen („Didaskalien“) hervorgeht, sondern äußert explizit den Wunsch, in Ruhe gelassen zu werden. Seine Bemerkung, sie solle die Bettwäsche entweder dem Diener übergeben oder irgendwo im Zimmer ablegen, verdeutlicht seine gleichgültige, ja fast feindselige Haltung gegenüber der Protagonistin.

Mirandolina hingegen nutzt diesen Moment, um den Wert ihrer Geste hervorzuheben: Es handle sich nicht um gewöhnliche Bettwäsche, sondern um „lenzuola di rensa“⁶²⁰, also hochwertiges Leinen aus der französischen Stadt Reims. Die Auswahl dieses luxuriösen Stoffes ist kein Zufall, sondern Ausdruck einer bewusst inszenierten Strategie: Wie Alonge betont, handelt es sich bei Mirandolina um eine „accorta calcolatrice“⁶²¹, eine kluge Rechnerin, die ihre wirtschaftlichen Interessen stets im Blick behält und ihre Handlungen entsprechend kalkuliert. Sie versteht sich als Vertreterin des erstarkenden Bürgertums und agiert gemäß den Prinzipien des „borghese commercio“⁶²², also des bürgerlichen Handels- und Erwerbsdenkens. Diese Verbindung zwischen Warenästhetik und sozialem Status spiegelt sich auch in der Wahl der Textilien wider. Laut Capaci und Simeoni fand der verwendete Leinenstoff im 18. Jahrhundert nicht nur in der Bettwäsche, sondern auch in der weiblichen Unterwäsche Verwendung, was den intimen und zugleich ökonomisch geprägten Charakter des Objekts zusätzlich auflädt.⁶²³ Ergänzt wird dies durch den Verweis auf die „tele di Fiandra“⁶²⁴, hochwertige flämische Leinwände, die auch heute noch für ihre Qualität bekannt sind.⁶²⁵ Der materielle Wert dieser Textilien fungiert in Goldonis Szene als Vehikel der Verführung, mit dem Mirandolina versucht, den Cavaliere zunächst über das Objekt, später über Speisen (wie im weiteren Verlauf der Komödie dargestellt) zu beeindrucken.

Obgleich sie zu einem Moment des Zweifels gelangt, da sie die Möglichkeit des Scheiterns in Betracht zieht, weicht sie von ihrer Strategie nicht ab. Ihre Beharrlichkeit wird dabei zu einem zentralen Aspekt ihrer Verführungsmechanik: Selbst in Momenten der Unsicherheit bleibt sie entschlossen, ihre schmeichelnden Mittel weiter einzusetzen, ohne die Initiative aufzugeben. Im 18. Jahrhundert, als Frauen im Umgang mit Männern

⁶²⁰ Goldoni 2012, I.15, S. 29.

⁶²¹ Alonge 2004, S. 62.

⁶²² Alonge 2004, S. 59.

⁶²³ Cf. Capaci / Simeoni 2012, S. 77.

⁶²⁴ Goldoni 2012, I.15, S. 30.

⁶²⁵ Cf. Alonge 2010, S. 96.

primär auf Zurückhaltung und Bescheidenheit verpflichtet waren, erhält Mirandolinas Verhalten subversiven Charakter: Sie appropriert konventionelle Formen weiblicher Schmeichelei nicht zur Selbstunterordnung, sondern funktionalisiert sie als Mittel strategischer Einflussnahme. Damit markiert Goldoni eine Verschiebung innerhalb der Geschlechterordnung, in der tradierte Verhaltensmuster gegen männliche Dominanz gewendet werden.

MIRANDOLINA: Vorrei pur sapere il suo genio. Se le piace una cosa più dell'altra, lo dica con libertà.

CAVALIERE: Se vorrò qualche cosa, lo dirò al cameriere.

MIRANDOLINA: Ma in queste cose gli uomini non hanno l'attenzione e la pazienza che abbiamo noi altre donne. Se le piacesse qualche intingoletto, qualche salsetta, favorisca di dirlo a me.⁶²⁶

In ihrer Interaktion mit dem Cavaliere demonstriert Mirandolina ein hohes Maß an „cortesia professionale“⁶²⁷, also eine professionelle Höflichkeit, die ihrer Funktion als Gastgeberin entspricht. Dabei agiert sie nicht wahllos freundlich, sondern zeigt zugleich ein differenziertes Gespür dafür, welcher Guest ihrer Ansicht nach Höflichkeit tatsächlich verdient. Diese differenzierende Haltung wird in ihrem Gespräch mit dem Cavaliere subtil erkennbar, als sie ihn nach seinen kulinarischen Vorlieben zum Mittagessen fragt. Diese Frage markiert zugleich den Übergang zur zweiten Phase ihrer strategisch angelegten Annäherung, der Verführung über das gemeinschaftliche Essen. Der Cavaliere reagiert jedoch mit emotionaler Distanz und kühler Zurückhaltung. Er durchschaut die rhetorisch geschickte Initiative Mirandolinas und signalisiert deutlich seine Ablehnung, indem er ihr mitteilt, dass etwaige Wünsche bezüglich seiner Mahlzeiten über seinen Diener zu übermitteln seien. Damit wahrt er nicht nur eine klare hierarchische Trennung, sondern unterbindet auch jede informelle Nähe.

Trotz dieser Zurückweisung gelingt es Mirandolina, die Konversation durch eine klug platzierte Bemerkung am Laufen zu halten. Sie argumentiert, dass Frauen im Vergleich zu Männern sensibler und aufmerksamer auf solche Details achten würden. Diese Aussage fungiert als geschickte Provokation, durch die sie den Cavaliere nicht nur rhetorisch herausfordert, sondern auch dazu bringt, sich erneut verbal zu positionieren, ein Schritt, der ihn, wenn auch widerwillig, in ein kommunikatives Verhältnis zu ihr zwingt. So entfaltet sich bereits in dieser Szene ein subtiler

⁶²⁶ Goldoni 2012, I.15, S. 29 ff.

⁶²⁷ Alberti 2004, S. 156.

Machtkampf, in dem Mirandolina durch ihre kontrollierte sprachliche Kompetenz versucht, die Oberhand zu gewinnen:

CAVALIERE: Vi ringrazio: ma né anche per questo verso, vi riuscirà di far con me quello che avete fatto col Conte e col Marchese.⁶²⁸

Es wirkt, als habe Mirandolina genau auf die Reaktion des Cavaliere antizipierend gewartet, denn dessen Aussage bietet ihr die Gelegenheit, die Gesprächsdynamik gezielt zu ihren Gunsten zu wenden, sowohl auf der körperlichen als auch auf der psychologischen Ebene. Die klug kalkulierende Protagonistin versteht es meisterhaft, sich das Vertrauen ihres Gegenübers zu erschleichen, indem sie eine vermeintlich persönliche und integritätsbezogene Grenze formuliert: Sie betont, dass sie keinerlei Sympathie für Männer empfinde, die ihr Gasthaus ausschließlich mit dem Ziel aufsuchen, eine sexuelle Beziehung mit ihr einzugehen. Diese Selbstoffenbarung ist jedoch keineswegs Ausdruck privater Intimität, sondern Teil einer bewusst eingesetzten rhetorischen Strategie. Durch diese Äußerung inszeniert sich Mirandolina als moralisch integrer und tugendhafter Charakter, wodurch sie in den Augen des Cavaliere eine glaubwürdige, respektable und somit vermeintlich unantastbare Rolle einnimmt. Gleichzeitig nähert sie sich ihm auf kontrollierte Weise an, indem sie Vertrauen herstellt, ohne dabei tatsächlich ihre emotionale Autonomie aufzugeben. Dieser kalkulierte Schritt gehört zu ihrer sukzessiven Unterwanderung der Abwehrmechanismen des Cavaliere und ist somit ein zentraler Bestandteil ihres Verführungskonzepts. Wie Baratto treffend formuliert, stellt das Thema der *sincerità* (Aufrichtigkeit) den ersten Sieg Mirandolinas dar, welcher nahtlos in das Thema der *libertà* überführt werden kann, einer Freiheit, die es der Frau ermöglicht, männliche Versuchungen furchtlos zu durchschauen und zu kontrollieren.⁶²⁹ Die sukzessive und mit psychologischer Präzision entwickelte Strategie der Protagonistin führt den Cavaliere systematisch in ihre rhetorisch und emotional inszenierte Falle. In diesem Kontext weist Scognamiglio darauf hin, dass die initiale Phase von Mirandolinas Vorgehen insbesondere auf die Etablierung eines stabilen Vertrauensverhältnisses zwischen ihr und dem Cavaliere abzielt, ein kalkulierter Schritt, der die Basis für ihre spätere Überlegenheit bildet.⁶³⁰

Zugleich wird an dieser Stelle erneut eine zentrale thematische Schnittstelle zwischen den beiden Hauptfiguren sichtbar, wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln herausgearbeitet wurde: die hohe Bedeutung, die beide der individuellen

⁶²⁸ Goldoni 2012, I.15, S. 31.

⁶²⁹ Cf. Baratto 1985, S. 130 f.

⁶³⁰ Cf. Scognamiglio 2002, S. 104.

Freiheit beimessen. In Szene I.15 betont Mirandolina selbstbewusst ihren bewussten Verzicht auf die Ehe zugunsten der Wahrung ihrer persönlichen Freiheit, die sie höher schätzt als gesellschaftlich anerkannte Rollenbilder oder materielle Vorteile. Der Cavaliere bestätigt ihre Haltung mit der Aussage, Freiheit sei ein großer Schatz⁶³¹, was einen seltenen Moment der Übereinstimmung zwischen beiden Figuren markiert. Mirandolina artikuliert ihre Selbstbestimmtheit mit besonderer Deutlichkeit und betont damit nicht nur ihre persönliche Unabhängigkeit, sondern auch ihr Selbstverständnis als emanzipierte Frau. Durch diese performative Selbstvergewisserung gelingt es ihr, eine *atmosfera di fiducia* eine Vertrauensebene, zwischen sich und dem Cavaliere aufzubauen, die als Voraussetzung für die weitere Entwicklung ihrer Strategie zu verstehen ist.⁶³² Ihre Selbstdarstellung bricht gezielt mit den traditionellen Rollenerwartungen an das weibliche Geschlecht, da sie sich nicht als devot oder gefügig präsentiert, sondern vielmehr als autonom handelndes Subjekt, das sich seiner gesellschaftlichen Position bewusst ist. In ihrer Haltung lassen sich somit zentrale Ideale des *Illuminismo* wiedererkennen, insbesondere der Anspruch auf rationale Selbstbestimmung und individuelle Freiheit.

Bemerkenswert ist, dass Mirandolina, taktisch motiviert, in ihrer Argumentation scheinbar frauenkritische Aussagen einstreut. Diese gezielte Selbstrelativierung überrascht den Cavaliere insofern, als er zum ersten Mal eine Frau erlebt, die bereit ist, sich selbst und ihr Geschlecht mit solcher Offenheit und kritischer Distanz zu reflektieren. Dieser rhetorische Schachzug trägt wesentlich dazu bei, das von ihm tradierte Bild weiblicher Emotionalität und Irrationalität zu destabilisieren. In dieser Konstellation wird Mirandolina nicht nur als kluge Strategin sichtbar, sondern auch als Repräsentantin eines weiblichen Selbstbildes, das sich aktiv am aufklärerischen Diskurs über Vernunft, Autonomie und Geschlechtergerechtigkeit beteiligt. In Szene I.15 lobt Mirandolina ironisch die konsequente Frauenverachtung des Cavaliere, wahrt dabei jedoch demonstrativ Distanz, indem sie sich eines offenen Urteils enthält. Der Cavaliere reagiert überrascht und erkennt in Mirandolina die erste Frau, die sich scheinbar seiner Sichtweise anschließt:

CAVALIERE: Voi siete per altro la prima donna, ch'io senta parlar così.⁶³³

Mirandolina gelingt es in diesem Dialogabschnitt, das Gespräch gezielt auf das Thema „Frauen“ zu lenken, ein Themenfeld, das sie strategisch nutzt, um beim Cavaliere eine

⁶³¹ Goldoni 2012, I.15, S. 31.

⁶³² Cf. Abbrugiat 2014, S. 151.

⁶³³ Goldoni 2012, I.15, S. 32.

erste emotionale Öffnung zu provozieren. Indem sie vorgibt, seine frauenverachtende Haltung nachzuvollziehen, suggeriert sie ein Maß an Empathie, das seine Abwehrhaltung zu unterlaufen vermag. Ihre scheinbare Zustimmung ist jedoch nicht Ausdruck tatsächlicher Solidarität, sondern ein rhetorisches Mittel, das darauf abzielt, Vertrauen aufzubauen und seine Selbstsicherheit zu unterminieren. Diese subtile Form der Täuschung zeigt ihre kommunikative Raffinesse: Mirandolina simuliert Verständnis, ohne ihre eigene Position preiszugeben. Der Cavaliere, irritiert von dieser unerwarteten Reaktion, zeigt sich erstaunt darüber, dass eine Frau sich mit solcher Offenheit und (vermeintlicher) Selbstdiskritik äußert. Sein Kommentar lässt erkennen, dass Mirandolina mit dieser inszenierten Allianz einen entscheidenden Schritt in ihrer Verführungsstrategie vollzieht, sie verschiebt die Beziehungsebene von der Konfrontation zur vermeintlichen Komplizenschaft und erschüttert damit die vormals klare Geschlechteropposition.

Mirandolina gelingt es an diesem Punkt der Handlung, endgültig das emotionale und psychologische Terrain des Cavaliere zu betreten. Nach Abbrugati liegt ihre Stärke in der Fähigkeit, sich als Frau nicht nur begehrenswert, sondern vor allem intellektuell ebenbürtig zu präsentieren, sie versteht es, dem Cavaliere das Gefühl zu vermitteln, sie sei die erste Frau, die seine Denkweise nachvollziehen könne.⁶³⁴ Diese scheinbare Affinität bildet den Wendepunkt in der Beziehung zwischen beiden Figuren, da sich von nun an ein asymmetrisches Machtverhältnis zu ihren Gunsten etabliert. Aus dramaturgischer Perspektive markiert dieser Moment den Übergang von der Phase der Annäherung zur Phase der Kontrolle: Für Mirandolina ist der weitere Verlauf lediglich eine Frage der Umsetzung ihres Planes. Als sie das Zimmer des Cavaliere verlässt, signalisiert seine Reaktion, geprägt von Verwunderung und beginnendem emotionalem Interesse, dass er sich ihrer Einflussnahme nicht mehr entziehen kann. Seine Überraschung über ihren selbstbestimmten Rückzug verdeutlicht nicht nur sein wachsendes Interesse, sondern auch den Bruch mit seiner bisherigen Haltung gegenüber Frauen. Damit konsolidiert sich Mirandolinas Position als strategisch überlegene Figur, die das narrative Geschehen aktiv lenkt:

CAVALIERE: Avete premura di partire?

MIRANDOLINA: Non vorrei esserne importuna.

CAVALIERE: No, mi fate piacere; mi divertite.

⁶³⁴ Cf. Abbrugati 2014, S. 151.

MIRANDOLINA: Vede, signore? Così fo con gli altri. Mi trattengo qualche momento; sono piuttosto allegra, dico delle barzellette oer divertirli, ed essi subito credono ... Se la m'intende, e' mi fanno i cascamorti.⁶³⁵

Der Cavaliere äußert in diesem Moment erstmals offen den Wunsch, Mirandolinas Gegenwart länger genießen zu dürfen, da ihre Gesellschaft ihm zunehmend als angenehm und unterhaltsam erscheint. Diese Äußerung markiert eine subtile Verschiebung in seiner Haltung: Die einst vehement abgelehnte Nähe zu Frauen wird nun als Quelle von Zerstreuung und Vergnügen empfunden, ein erstes Anzeichen für die emotionale Öffnung des Cavaliere.

Mirandolina hingegen reagiert mit kalkulierter Souveränität: Sie beschreibt die Dynamik zwischen ihr und ihren männlichen Gästen als ein sich wiederholendes Muster, in dem sie zunächst für Unterhaltung sorgt, wodurch sich schließlich ein emotionales Abhängigkeitsverhältnis entwickelt. Ihre beiläufige Bemerkung fungiert dabei als verdeckte Vorwegnahme der bevorstehenden Entwicklung des Cavaliere, dem dieselbe „Transformation“ droht. Diese Formulierung offenbart nicht nur ihre strategische Klarsicht, sondern stellt zugleich eine performative Andeutung ihres eigentlichen Ziels dar, nämlich die bewusste Initiierung eines kontrollierten Affektwandels beim Gegenüber:

MIRANDOLINA: Questo è il vero pensare degli uomini. Signor Cavaliere, mi porga la mano [...]. 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.⁶³⁶

Der erste körperliche Kontakt zwischen Mirandolina und dem Cavaliere stellt einen bedeutungsvollen Moment in der szenischen Interaktion dar.⁶³⁷ Durch das Reichen der Hand entsteht zwar eine physische Nähe, jedoch ist diese Geste nicht als Ausdruck romantischer Zärtlichkeit zu interpretieren, sondern vielmehr als Etablierung eines kameradschaftlichen Verhältnisses, das einer maskulinen Kommunikationskultur entlehnt ist.⁶³⁸ Die Handlung evoziert den Eindruck eines Gesprächs „unter Männern“, da das Händereichen traditionell als Zeichen gegenseitiger Anerkennung und Vertrauensbildung in einem männlich konnotierten Verhaltensrepertoire gilt. Mirandolina appropriierte hier gezielt diese Form der männlichen Körpersprache, um

⁶³⁵ Goldoni 2012, I.15, S. 32.

⁶³⁶ Goldoni 2012, I.15, S. 32 f.

⁶³⁷ Cf. Spranzi 2010, S. 45.

⁶³⁸ Cf. Abbrugiat 2014, S. 152.

sich dem Cavaliere anzunähern, ohne die gesellschaftlich codierten Grenzen weiblicher Koketterie zu überschreiten. Gerade im 18. Jahrhundert, in dem körperlicher Kontakt zwischen unverheirateten Männern und Frauen sozial streng reglementiert und als potenziell anstößig galt, erhält diese Geste eine besondere Sprengkraft: Indem Mirandolina die Hand des Cavaliers ergreift, überschreitet sie bewusst ein Verhaltenstabu, das Frauen auf Distanz und Zurückhaltung verpflichtete. In dieser performativen Geste manifestiert sich eine subtile Strategie der Angleichung, mit der sie auf der Ebene sozialer Rollenflexibilität operiert. Direkt im Anschluss intensiviert sie ihr Vorgehen durch weitere verbale Schmeicheleien und bringt ihre Freude darüber zum Ausdruck, sich mit einem Mann auf Augenhöhe, frei von affektiver oder geschlechterstereotyper Zuschreibung, unterhalten zu können. Damit wird ein Kommunikationsraum eröffnet, in dem Mirandolina die für Frauen ihrer Zeit geltenden Grenzen des körperlichen wie sprachlichen Umgangs mit Männern taktisch überschreitet und in ein Instrument ihrer Einflussnahme transformiert. Dadurch suggeriert sie ein Gesprächsklima, das auf gegenseitiger Achtung und intellektueller Nähe basiert, ein weiterer Schritt in der sukzessiven Destabilisierung der fraueneindlichen Haltung des Cavaliere:

MIRANDOLINA: [...] Oh benedetto il conservare alla libera! Senza malizia, senza tante ridicole scioccherie.⁶³⁹

Es ist Mirandolina, der die Kontrolle über den Gesprächsverlauf obliegt. Mit bemerkenswerter Gewandtheit gelingt es ihr, die Unterhaltung souverän zu steuern und sich dabei elegant vom Cavaliere zu verabschieden. Indem sie ihm anbietet, sie jederzeit in Anspruch zu nehmen, falls er ihrer Unterstützung bedürfe, wahrt sie nicht nur ihre Rolle als pflichtbewusste Gastwirtin, sondern etabliert gleichzeitig ein ambivalentes Kommunikationsniveau.

Diese Schlusswendung der Szene ist von einer subtilen Doppeldeutigkeit geprägt: Einerseits bekräftigt sie ihre professionell-höfliche Haltung, andererseits deutet sich eine strategische Öffnung an, mit der Mirandolina ihre Einflussnahme auf den Cavaliere weiter konsolidiert. Die Ambivalenz liegt in der Gleichzeitigkeit von Distanz und Nähe, von pflichtbewusstem Service und kalkulierter Verführung, ein Spannungsverhältnis, das als Ausdruck ihrer überlegenen kommunikativen Kompetenz und ihrer taktischen Zielstrebigkeit zu verstehen ist:

CAVALIERE: Orsù, se avete da badare alle cose vostre, non restate per me.

⁶³⁹ Goldoni 2012, I.15, S. 33.

MIRANDOLINA: Sì signore, vado ad attendere alle faccende di casa. Queste sono i miei amori, i miei passatempi. Se commanderà qualche cosa, manderò il cameriere.

CAVALIERE: Bene ... Se qualche volta verrete anche voi, vi vedrò volentieri.

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 assai.

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.)
*(da sé, parte)*⁶⁴⁰

Gegen Ende der Szene I.15 signalisiert der Cavaliere erstmals ein gewisses Maß an Offenheit, indem er Mirandolina einlädt, ihn gelegentlich auf seinem Zimmer zu besuchen, sofern ihre Verpflichtungen im Gasthaus es zulassen. Mirandolina reagiert darauf mit einer scheinbar entgegenkommenden Haltung: Zwar betont sie zunächst, dass es nicht ihrer Gewohnheit entspreche, die Privaträume ihrer Gäste aufzusuchen, erklärt jedoch, in seinem Fall gerne eine Ausnahme machen zu wollen, unter dem Vorwand persönlicher Sympathie. Diese vorgebliche Zuneigung erweist sich jedoch, wie sich im weiteren Verlauf der Handlung zeigt, als Teil einer sorgfältig kalkulierten Verführungsstrategie.

Mirandolina gelingt es innerhalb nur einer Szene, das Interesse des zunächst überzeugten Frauenverächters zu wecken und ein scheinbar freundschaftlich-vertrautes Klima zu etablieren. Die *biancheria* fungiert hierbei als zentrales dramaturgisches Objekt: Sie markiert den Ausgangspunkt einer strategisch aufgebauten Dynamik, in deren Verlauf Mirandolina das Vertrauen und die Aufmerksamkeit des Cavaliere gewinnt. Mit dieser erfolgreichen Initiierung der ersten Verführungsphase ist die Grundlage gelegt, um in die zweite Phase ihrer planvollen Annäherung überzugehen.

8.3.2. La nascita dell'amore

Im zweiten Akt der Komödie wird das Verhältnis zwischen dem Cavaliere und Mirandolina zunehmend intensiviert. Die zweite Phase ihrer Verführungsstrategie ist dabei ebenso kalkuliert und systematisch angelegt wie die erste. Zu Beginn dieses Aktes lässt die Protagonistin dem Cavaliere ausnahmsweise das Mittagessen auf sein Zimmer bringen, eine Geste, die nicht nur Gastfreundschaft signalisiert, sondern zugleich als

⁶⁴⁰ Goldoni 2012, I.15, S. 33 f.

bewusst gewählte Maßnahme zu interpretieren ist, um eine vertrauliche Atmosphäre zu schaffen und die emotionale Nähe zu ihrem Gegenüber weiter auszubauen:

CAVALIERE: Questa mattina parmi che si pranzi prima del solito. (*al Servitore, mangiando*) (*Il Servitore dietro la sedia del Cavaliere, col tondo sotto il braccio*)

SERVITORE: Questa camer è stata servita prima di tutte. Il signor conte d'Albaforita strepitava che voleva essere servito il primo, ma la padrona ha voluto che si desse in tavola prima a V.S. illustrissima.

CAVALIERE: Sono obbligato a costei per l'attenzione che mi dimostra.⁶⁴¹

Der Diener teilt seinem Herrn mit, dass es auf Anordnung Mirandolinas geschehe, dass ihm das Mittagessen als Erstem serviert werde. Diese Geste der Bevorzugung wirkt auf den Cavaliere schmeichelhaft und führt dazu, dass er erstmals ein Gefühl der Dankbarkeit und emotionalen Verbundenheit gegenüber der Protagonistin zum Ausdruck bringt. Er erkennt in ihrer Fürsorglichkeit eine Form der persönlichen Zuwendung, die ihn berührt. Im gesellschaftlichen Kontext des 18. Jahrhunderts, in dem emotionale Regungen insbesondere bei Männern der höheren Stände häufig durch Konventionen und Etikette zurückgehalten wurden, erhält ein solcher Ausdruck besonderer Bedeutung. Der Cavaliere, Vertreter des Adels, reagiert auf eine ihm ungewohnte Form bürgerlicher Wärme, wie sie zunehmend im Zeichen der Aufklärung und des aufkommenden Empfindsamkeitsideals als Ausdruck echter Menschlichkeit gewertet wurde. Dass eine Frau, entgegen der tradierten Geschlechterrollen, aktiv Fürsorge zeigt, bedeutet für ihn nicht nur eine persönliche, sondern auch eine soziale Grenzüberschreitung. Die emotionale Reaktion des Cavaliere spiegelt damit nicht nur seine individuelle Entwicklung wider, sondern verweist zugleich auf den Wandel zeitgenössischer Werte: weg von ständischer Distanz, hin zu einem Ideal des mitfühlenden, gleichwertigen Gegenübers. Unmittelbar darauf äußert der Diener seine Bewunderung für Mirandolina, indem er betont, bislang keiner Gastgeberin begegnet zu sein, die an Liebenswürdigkeit mit ihr vergleichbar sei. Diese Aussage verstärkt den Eindruck, dass Mirandolina es versteht, durch gezielte Aufmerksamkeit und soziale Intelligenz das Vertrauen und die Sympathie ihrer Umgebung zu gewinnen:

SERVITORE: È una assai compita donna, illustrissimo. In tanto mondo che ho veduto non ho trovato una locandiera più garbata di questa [...]. Se non fosse per far torto al mio padrone, vorrei venire a stare con Mirandolina per cameriere. [...] Una donna di questa sorta, la vorrei servir come un cagnolino. (*va per un piatto*)

⁶⁴¹ Goldoni 2012, II.1, S. 48 f.

CAVALIERE: Per bacco! Costei incanta tutti. Sarebbe da ridere che incantasse anche me. Orsù, domani me ne vado a Livorno. S'ingegni per oggi, se può, ma si assicuri che non sono sì debole. Avanti ch'io superi l'avversion per le donne, ci vuol altro.⁶⁴²

In dieser Passage bringt der Diener seine tief empfundene Bewunderung für Mirandolina zum Ausdruck, indem er sich zu der emphatischen Aussage hinreißen lässt, ihr mit derselben Treue wie ein Hund zu dienen, sofern er damit nicht seinem Herrn zuwiderhandeln würde. Der Vergleich verweist auf ein Maß an Hingabe und Faszination, das seine aufrichtige Hochachtung gegenüber der Gastwirtin unterstreicht. Der Cavaliere reagiert darauf mit zunehmender Irritation und äußert die Sorge, dass Mirandolina eine nahezu „verhexende“ Wirkung auf ihre Umgebung ausübe. Als einziger gangbaren Ausweg, um sich ihrer Wirkung zu entziehen, erwägt er die Abreise nach Livorno. Diese geplante Flucht ist für Mirandolina jedoch problematisch. Wie Spranzi betont, würde ein Rückzug des Cavaliere ihre gesamte kalkulierte Eroberungsstrategie unterlaufen und somit ihr Ziel, ihn von der Überlegenheit des weiblichen Geschlechts zu überzeugen, zunichtemachen.⁶⁴³

In diesem Zusammenhang fungiert Szene II.2, so Anglani, als *scena preparatoria*, also als vorbereitende Szene, die dramaturgisch den Boden für den Auftritt Mirandolinas in Szene II.4 bereitet.⁶⁴⁴ Der Cavaliere, der sich zu diesem Zeitpunkt lediglich davor fürchtet, emotional in eine Frau involviert zu werden, ahnt nicht, dass er sich längst im Zentrum eines raffiniert inszenierten Spiels befindet. Dass er bereits als „verloren“ gelten kann, verdeutlicht Spranzi pointiert.⁶⁴⁵ Seine allmähliche Preisgabe von Distanz wird insbesondere dadurch markiert, dass er, erneut durch seinen Diener, eine von Mirandolina persönlich zubereitete Soße überreicht bekommt. Ihr Geschmack beeindruckt den Cavaliere derart, dass er ihr spontan ein anerkennendes Kompliment übermitteln lässt. Diese Geste signalisiert, dass die zweite Phase von Mirandolinas Strategie, jene der kulinarischen Verführung, bereits erfolgreich zu wirken beginnt:

SERVITORE: Dice la padrona, ch'io le sappia dire se a V.S. illustrissima piace questa salsa, che l'ha fatta ella colle sue mani.

CAVALIERE: Costei mi obbliga sempre più. (*l'assaggia*) È preziosa. Dille che mi piace, che la ringrazio [...]. Vaglielo a dir subito [...] È una salsa squisita. Non ho sentita la meglio. (*va mangiando*) Certamente, se Mirandolina farà così, avrà sempre de' forestieri. Buona tavola, buona biancheria. E poi non si può negare che non sia gentile; ma quel che più stimo in lei, è la sincerità. Oh, quella sincerità è pure la bella cosa!

⁶⁴² Goldoni 2012, II.1, S. 49.

⁶⁴³ Cf. Spranzi 2010, S. 47.

⁶⁴⁴ Cf. Anglani 1983, S. 210.

⁶⁴⁵ Cf. Spranzi 2010, S. 48.

Perché non posso io vedere le donne? Perché sono finte, bugiarde, lusinghere. Ma quella bella sincerità ...⁶⁴⁶

Mirandolinas strategisches Geschick manifestiert sich in ihrer gezielten Nutzung der sozialen Dynamiken innerhalb des Gasthauses: Sie nimmt bewusst Kontakt zum Diener des Cavaliere auf und instrumentalisiert ihn als Vermittler, um eine Botschaft indirekt an ihren eigentlichen Adressaten zu übermitteln. Dabei lässt sich vermuten, dass Mirandolina die aufkeimende Sympathie des Dieners ihr gegenüber erkennt und diese zu ihren Gunsten einsetzt. Im Florenz des 18. Jahrhunderts wäre eine derartige Handlung zwar außerhalb höfischer Etikette angesiedelt gewesen, innerhalb eines Gasthauses jedoch durchaus denkbar. Als Wirtin nimmt Mirandolina eine besondere soziale Rolle ein: wirtschaftlich eigenständig und in ihrem Betrieb autoritativ, agiert sie an der Schnittstelle verschiedener Stände. Auch wenn sie einen Diener ihres Gastes nicht im herrschaftlichen Sinne kommandieren konnte, so stand es ihr doch frei, ihn durch Charme, soziale Intelligenz und situative Autorität für ihre Zwecke einzuspannen. Gerade in der bürgerlichen Komödie des 18. Jahrhunderts, wie sie Goldoni gestaltet, wird diese Fähigkeit zur gezielten Einflussnahme zum Ausdruck weiblicher Klugheit und gesellschaftlicher Handlungsmacht. Ihre freundliche und zugewandte Art dient somit nicht nur der Pflege eines höflichen Umgangs, sondern ist integraler Bestandteil eines bewusst kalkulierten Schachzugs, der auf die schrittweise Unterwanderung der emotionalen Abwehr des Cavaliere abzielt. Nach Spranzi bleibt dem Cavaliere zu diesem Zeitpunkt das wahre Wesen Mirandolinas noch verborgen; hinter der Fassade von Offenheit und Aufrichtigkeit agiert eine Figur, die sich durch Raffinesse, Täuschung und gezielte Schmeichelei („finta, bugiarda, lusinghiera“) auszeichnet, drei Adjektive, die nicht zufällig identisch mit jenen sind, die der Cavaliere später in seiner abschließenden Charakterisierung des weiblichen Geschlechts verwendet.⁶⁴⁷ In diesem Zusammenhang erweist sich insbesondere Mirandolinas Berufung auf den Begriff *sincerità* (Aufrichtigkeit) als wirkungsvolles rhetorisches Mittel, das, so Spranzi, einen verborgenen Wunsch des Cavaliere berührt und somit den „Feldzug“ der Protagonistin bereits als erfolgreich erscheinen lässt.⁶⁴⁸

Anhand der folgenden Reaktionen wird deutlich, dass der Cavaliere sich zunehmend in eine emotionale Abhängigkeit begibt: Er beauftragt seinen Diener, Mirandolina unverzüglich ein Kompliment für die von ihr zubereitete Soße zu übermitteln, ein

⁶⁴⁶ Goldoni 2012, II.2, S. 49 f.

⁶⁴⁷ Cf. Spranzi 2010, S. 48.

⁶⁴⁸ Cf. Hartmut Scheible, *Carlo Goldoni dargestellt von Hartmut Scheible*, Reinbeck bei Hamburg: 1993, S. 139.

Novum in seinem bisher kühlen und distanzierten Verhalten gegenüber Frauen. Die sukzessive Auflösung seiner misogynen Haltung zeigt sich zudem in der Fortsetzung der Szene: Nachdem das Lob überbracht wurde, kehrt der Diener zurück und informiert seinen Herrn darüber, dass Mirandolina bereits ein weiteres Gericht für ihn zubereite, ein Zeichen fortschreitender Aufmerksamkeit und Fürsorglichkeit, die nunmehr in eine intime Kommunikation eingebettet ist:

SERVITORE: Ora sta facendo colle sue mani un altro piatto; ma non so dire che cosa sia. [...]

CAVALIERE: Dammi da bere. Orsù, con costei bisognerà corrispondere con generosità. È troppo compatita; bisogna pagare il doppio. Trattarla bene, ma andar via presto.⁶⁴⁹

Die abschließende Bemerkung des Cavaliere lässt darauf schließen, dass er beginnt, die Situation kritisch zu reflektieren. Die durch Mirandolina entgegengebrachten Aufmerksamkeiten veranlassen ihn zu der Vermutung, dass sich in ihm eine zunehmende Sympathie für die Gastwirtin entwickelt. Um einer emotionalen Verstrickung und insbesondere dem Risiko einer Verliebtheit vorzubeugen, fasst der Cavaliere den Entschluss, seine Abreise vorzubereiten.

In Szene II.4 sucht Mirandolina erneut gezielt den direkten Kontakt zum Cavaliere, indem sie ihm ein selbst zubereitetes Ragout persönlich in sein Zimmer bringt. Ihr Verhalten ist nicht zufällig, sondern Ausdruck eines strategisch kalkulierten und selbstbewussten Handelns, das sie zuvor explizit als unproblematisch dargestellt hatte:

MIRANDOLINA: È permesso? [...] Perdoni. Lasci ch'io abbia l'onore di metterlo in tavola colle mie mani. (*mette in tavola la vivanda*) [...] Oh signore, chi son io? Una qualche signora? Sono una serva di chi favorisce venire alla mia locanda [...] In verità, non avrei difficoltà di servire in tavola tutti, ma non lo faccio per certi riguardi: non so s'ella mi capisca. Da lei vengo senza scrupoli, con franchezza.

CAVALIERE: Vi ringrazio. Che vivanda è questa?

MIRANDOLINA: Egli è un intingoletto fatto colle mie mani.

CAVALIERE: Sarà buono. Quando lo avete fatto voi, sarà buono.

MIRANDOLINA: Oh! Troppa bontà, signore. Io non so far niente di bene; ma bramerei saper fare, per dar nel genio ad un cavaliere sì compito. [...] Eh, io,

⁶⁴⁹ Goldoni 2012, II.3, S. 50.

signore, ho de' secreti particolari. Queste mani sanno far delle belle cose!⁶⁵⁰

In diesem Abschnitt inszeniert Mirandolina gezielt eine Form performativer Bescheidenheit. Eingangs stilisiert sie sich zur dienenden Wirtin, die dem Cavaliere für dessen Aufenthalt in ihrem Gasthaus verpflichtet ist. Diese vermeintlich unterwürfige Haltung dient jedoch einer klar kalkulierten Strategie: Am Ende des Dialogs lässt sie durch eine subtile Anspielung erkennen, dass ihre Hände zu „wunderbaren Dingen“ fähig seien, eine doppeldeutige Formulierung. Ihre dialogische Vorgehensweise zeichnet sich durch eine gezielte Persuasivität aus, mit der sie es vermag, den Cavaliere zunehmend in ihren Bann zu ziehen. Bemerkenswert ist, dass sie all ihre Aussagen unter dem Deckmantel der *sincerità* tätigt, ein rhetorisches Mittel, das ihr als strategisches Instrument dient. In diesem Kontext tritt die häufige Wiederholung der Wendung „con le mie mani“ besonders hervor, mit der sie nicht nur ihre handwerklichen Fähigkeiten betont, sondern zugleich ein vertrauliches Näheverhältnis aufzubauen versucht. Sie nutzt gezielt sprechaktartige Formulierungen, um das Vertrauen ihres Gegenübers zu gewinnen und ihn in eine affektive Abhängigkeit zu führen.

Scheible fasst hierbei Mirandolinas Verhalten, den Cavaliere zu verführen, wie folgt zusammen:

Es ist die Fähigkeit, ihren Worten die Aura einer erotischen Verheißung zu geben, auch und gerade dann, wenn eigentlich in klaren und deutlichen Begriffen von ganz alltäglichen Dingen die Rede ist; daß das erotische Fluidum ihrer Worte, das sonst nur atmosphärisch spürbar ist, hier einmal deutlicher wird, ist die Ausnahme und hängt mit der besonderen Bedeutung des Motivs von ‚eigenen Händen‘ zusammen.⁶⁵¹

Der zentrale semantische Fokus dieser Szene liegt auf dem Begriff *mani* (Hände), der durch die wiederholte Verwendung der Formulierung „le mie mani“ eine bedeutungsstrategische Funktion erhält. Diese Repetition dient, wie Alonge treffend herausarbeitet, der gezielten Verschränkung zweier Bedeutungsebenen: Zum einen verweist sie auf den *piacere gastronomico*, d.h. das gegenwärtige sinnliche Vergnügen durch das von Mirandolina selbst zubereitete Essen; zum anderen evoziert sie die *aspettazione di piacere sessuale*, also die antizipierte Aussicht auf ein zukünftiges erotisches Vergnügen.⁶⁵² Diese semantische Doppeldeutigkeit ist charakteristisch für

⁶⁵⁰ Goldoni 2012, II.4, S. 51 f.

⁶⁵¹ Scheible 1993, S. 140.

⁶⁵² Cf. Alonge 2010, S. 97.

die Tradition der *commedia dell'arte*, innerhalb derer derartige Anspielungen einen festen Platz in der komischen Dramaturgie einnehmen.⁶⁵³

Die gezielt eingesetzte Ambivalenz in Mirandolinas Äußerungen destabilisiert den Cavaliere sichtbar. Sein plötzliches Bedürfnis nach einem Getränk fungiert dabei als szenisches Symptom seiner inneren Verunsicherung und signalisiert zugleich den schrittweisen Verlust seiner affektiven Kontrolle. Die Situation markiert einen signifikanten Wendepunkt innerhalb der dramaturgischen Strategie der Protagonistin, deren gezielte Doppelcodierung sprachlicher Signale hier bereits erste Wirkung zeigt:

CAVALIERE: Dammi da bere. (*al Servitore, con qualche passione*). [...] Dammi del vino di Borgogna (*al Servitore*)

MIRANDOLINA: Bravissimo. Il vino di Borgogna è prezioso. Secondo me, per passeggiare è il miglior vino che si possa bere. (*Il Servitore presenta la bottiglia in tavola, con un bicchiere*)

CAVALIERE: Voi siete di buon gusto in tutto.

MIRANDOLONA: In verità, che poche volte m'inganno.

CAVALIERE: Eppure questa volta voi v'ingannate.

MIRANDOLINA: In che, signore?

CAVALIERE: In credere ch'io meriti d'essere da voi distinto.

MIRANDOLINA: Eh, signor Cavaliere ... (*sosoirando*)

CAVALIERE: Che cosa c'è? Che cosa sono questi sospiri? (*alterato*) [...] Alla vostra salute. (*beve*). [...] Questo vino è prezioso.⁶⁵⁴

Ein Blick auf die Regieanweisung unmittelbar nach der ersten Äußerung des Cavaliere offenbart bereits eine beginnende emotionale Unausgeglichenheit seinerseits. Diese latente Unbeherrschtheit ist ein erstes Indiz für seine zunehmende Empfänglichkeit gegenüber Mirandolinas subtiler Verführungstaktik. Neben dem Schlüsselmotiv *mani*, das bereits zuvor analysiert wurde, fungiert in dieser Szene der Burgunderwein als weiteres zentrales Instrument ihrer Strategie. Der Akt des Trinkens wird hierbei nicht lediglich als soziales Ritual inszeniert, sondern besitzt eine symbolische Tiefendimension: Der Genuss des Weins führt beim Cavaliere zu einer schrittweisen Lockerung seiner rationalen Abwehrmechanismen und erhöht zugleich seine affektive Vulnerabilität. Diese Wirkung ist von Mirandolina intendiert und wird durch ihre bewusste Bezugnahme auf den Burgunderwein zusätzlich verstärkt. Indem sie betont, dieser sei ihr Lieblingswein, etabliert sie eine vermeintliche Gemeinsamkeit mit dem

⁶⁵³ Cf. Alonge 2010, S. 97.

⁶⁵⁴ Goldoni 2012, II.4, S. 52 f.

Cavaliere, die auf kameradschaftlicher Ebene angesiedelt zu sein scheint.⁶⁵⁵ Eine solche Annäherung wäre im gesellschaftlichen Gefüge des 18. Jahrhunderts, insbesondere zwischen einer bürgerlichen Frau und einem Adligen, außerhalb formeller Kontexte kaum denkbar gewesen. Innerhalb des Gasthauses jedoch, das als sozialer Zwischenraum fungiert, kann Mirandolina als Wirtin mit einem gewissen Maß an Selbstbestimmung und situativer Autorität auftreten. Goldoni nutzt diese Konstellation gezielt, um soziale Konventionen zu unterlaufen und zugleich das bürgerliche Selbstbewusstsein, insbesondere in Gestalt einer klugen, handlungsfähigen Frau, hervorzuheben. Gerade diese Konversation über ein traditionell männlich konnotiertes Thema, Wein als Ausdruck von Genusskompetenz und gesellschaftlicher Zugehörigkeit, verstärkt die Illusion einer gleichrangigen Beziehung zweier *amici* (Freunde). In Wahrheit dient diese Gleichstellung jedoch der gezielten Täuschung und fördert Mirandolinas manipulative Zielsetzung. Dass der Cavaliere daraufhin seiner Gastgeberin galant ein Glas Wein anbietet und dem Diener die Anweisung gibt, ein weiteres Glas zu bringen, ist ein deutliches Zeichen für seine zunehmende emotionale Öffnung. Diese Geste kann als symbolischer Moment der Anerkennung ihrer Nähe gelesen werden und markiert zugleich eine entscheidende Fortschreitung im Verlauf der von Mirandolina sorgfältig orchestrierten Verführungsstrategie:

CAVALIERE: Se volete, siete padrona. (*le offerisce il vino*)

MIRANDOLINA: Oh! Grazie, signore.

CAVALIERE: Avete pranzato? [...] Ne volete un bicchierino?

MIRANDOLINA: Io non merito queste grazie.

CAVALIERE: Davvero, ve lo do volentieri. [...] Porta un bicchiere. (*al Servitore*)

MIRANDOLINA: No, no, se mi permette; prenderò questo. (*prende il bicchiere del Cavaliere*). [...] Berverò le sue bellezze. (*ridendo*)⁶⁵⁶

Es wird deutlich, dass Mirandolina mit ihrer scheinbar devoten Strategie sukzessiv an Einfluss gewinnt.⁶⁵⁷ Indem sie betont, der Ehre, mit dem Cavaliere ein Glas Wein zu teilen, nicht würdig zu sein, evoziert sie einerseits Demut, andererseits löst sie damit beim Cavaliere eine spontane, beinahe ritterlich-galante Reaktion aus.

Besonders bemerkenswert ist dabei die Szene, in der Mirandolina vorschlägt, direkt aus seinem bereits benutzten Glas zu trinken.⁶⁵⁸ Diese Geste ist mehrdeutig: Zum einen

⁶⁵⁵ Cf. Abbrugiat 2014, S. 154.

⁶⁵⁶ Goldoni 2012, II.4, S. 53.

⁶⁵⁷ Cf. Alonge 2010, S. 96.

⁶⁵⁸ Cf. Alonge 2010, S. 96.

lässt sich hierin eine symbolische Intimität erkennen, die metaphorisch als ein indirekter Kuss interpretiert werden kann. Zum anderen verweist sie auf eine bewusste Unterwanderung gesellschaftlicher Distinktionen. Während der Cavaliere, als Vertreter des Adels, Wert auf Etikette und Reinlichkeit legt, signalisiert Mirandolina als Vertreterin des Bürgertums ihre pragmatische und unprätentiöse Haltung, indem sie bewusst auf Förmlichkeiten verzichtet. Diese bewusste Überschreitung sozialer Konventionen zugunsten einer vermeintlichen Natürlichkeit verstärkt ihre Position innerhalb der subtilen Machtstruktur dieser Szene. Indem Mirandolina andeutet, der Wein bekomme ihr auf nüchternen Magen nicht, lenkt sie subtil die Aufmerksamkeit des Cavaliere auf ihre körperliche Verfassung und provoziert seine Reaktion. Das daraus resultierende Angebot eines Essens ist weniger ein Akt reiner Höflichkeit als vielmehr ein kalkulierter Schritt innerhalb ihres strategischen Annäherungsprozesses, in dem sie rhetorische Feinfühligkeit und situative Intelligenz gezielt einsetzt, um seine emotionale Bindung zu vertiefen:

MIRANDOLINA: Ma è qualche tempo che ho mangiato: ho timore che mi faccia male.
[...]Se mi favorisse un bocconcino di pane ...

CAVALIERE: Volentieri. Tenete. (*le dà un pezzo di pane*) (*Mirandolina col bicchiere in una mano, e nell'altra il pane, mostra di stare in disagio, e non saper come fare la zuppa*). [...] Voi state in disagio. Volete sedere? Via, via, siamo soli. Portale una sedia (*al Servitore*)

SERVITORE: (Il mio padrone vuol morire: non ha mai fatto altrettanto.) (*da sé; va a prendere la sedia*)

MIRANDOLINA: Se lo sapessero il signor Conte ed il signor Marchese, povera me! Cento volte mi hanno voluto obbligare a bere qualche cosa, o a mangiare, e non ho mai voluto fallo.⁶⁵⁹

In diesem Dialogabschnitt fällt insbesondere eine Bemerkung des Dieners ins Gewicht: Er beobachtet mit wachsender Besorgnis das ungewöhnlich zuvorkommende Verhalten seines Herrn gegenüber Mirandolina, ein Verhalten, das er in dieser Form bislang nicht an ihm erlebt hat. Der Cavaliere bekundet seine Aufmerksamkeit, indem er Mirandolina ein Stück Brot anbietet und für ihre Bequemlichkeit sorgt, bevor er sie auffordert, Platz zu nehmen. Mirandolina reagiert mit Bedacht: Nachdem sie sich gesetzt hat, äußert sie, nicht ohne Ironie, die Hoffnung, dass weder der Conte noch der Marchese Zeugen dieser Szene werden, zwei Adlige, deren Einladungen sie bislang stets abgelehnt hatte. Eine solche demonstrative Zurückweisung adliger Erwartungen war im Florenz des 18. Jahrhunderts für eine bürgerliche Frau keineswegs risikofrei. Widersetzte sich eine

⁶⁵⁹ Goldoni 2012, II.4, S. 53 f.

Frau, insbesondere eine öffentlich agierende wie eine Wirtin, den Avancen oder Ansprüchen von Männern höheren Standes, drohten soziale Sanktionen wie Rufschädigung oder gesellschaftliche Ächtung. Innerhalb ihres Gasthauses jedoch verfügte Mirandolina über einen begrenzten strategischen Spielraum, den sie gezielt nutzt: Durch ironische Distanz und die bewusste Einhaltung höflicher Formen gelingt es ihr, sich subtil zu behaupten, ohne die gesellschaftlichen Normen offen zu verletzen. Goldoni inszeniert diese feine Balance als Ausdruck weiblicher Klugheit und bürgerlicher Selbstbehauptung. Wie Alberti herausstellt, versteht es Mirandolina meisterhaft, das Verhalten der übrigen Figuren zu lenken und sie ihrem Plan unterzuordnen; in ihrer Funktion agiert sie „alla stregua di un *deus ex machina*, di un regista *ante litteram*“⁶⁶⁰, also als eine Art unsichtbare Regisseurin, die das Geschehen gezielt steuert und dramaturgisch gestaltet. Diese Rolle nimmt sie auch in der Gesprächsführung ein, indem sie gezielt erneut das Thema „Frauen“ anspricht:

MIRANDOLINA: Di questo brindisi alle donne non ne tocca [...]. Perché so che le donne non le può vedere.

CAVALIERE: È vero, non le ho mai potute vedere. [...] Va via. (*al Servitore*) [...] Mirandolina, voi siete una garbata giovine. [...] Sentite. Voglio dirvi una cosa vera, verissima, che ritornerà in vostra gloria. [...] Voi siete la prima donna di questo mondo, con cui ho avuto la sofferenza di trattar con piacere.

MIRANDOLINA: Le dirò, signor Cavaliere: non già ch'io meriti niente, ma alle volte si danno questi sangui che s'incontrano. Questa simpatia, questo genio si dà anche fra persone che non so conoscono. Anch'io provo per lei quello che non ho sentito per alcun altro.

CAVALIERE: Ho paura che voi mi vogliate far perdere la mia quiete.⁶⁶¹

Der Cavaliere entlässt seinen Diener aus dem Raum, um mit Mirandolina ungestört sprechen zu können, ein deutliches Indiz für das Fortschreiten seiner emotionalen Bindung zu ihr. In der darauffolgenden Szene offenbart er, dass er fürchtet, ihretwegen seine grundlegend frauenfeindliche Haltung revidieren zu müssen. Diese vertrauliche Mitteilung wird ihr ins Ohr geflüstert, wodurch eine neue Dimension körperlicher und emotionaler Nähe zwischen den beiden Figuren etabliert wird. Dieser Wandel in der Haltung des Cavaliere ist signifikant: Während er Mirandolina in Szene I.15 beim ersten persönlichen Zusammentreffen keinerlei Aufmerksamkeit schenkt und sie nicht einmal eines Blickes würdigt, sucht er nun aktiv ihre Nähe. In seiner Äußerung, sie sei die erste Frau, deren Gegenwart er nicht nur dulde, sondern genieße, artikuliert sich eine

⁶⁶⁰ Alberti 2004, S. 157.

⁶⁶¹ Goldoni 2012, II.4, S. 54 f.

implizite Aufwertung des weiblichen Geschlechts, verkörpert durch Mirandolina. Damit durchbricht sie seine vormals strikt ablehnende Haltung gegenüber Frauen und erringt, zumindest in dieser Phase des Geschehens, einen symbolischen Sieg.

Bemerkenswert ist zudem, dass der Cavaliere selbst die Intimität dieser Situation initiiert und zwei Komplimente an Mirandolina richtet, auf die sie jedoch lediglich zurückhaltend reagiert.⁶⁶² Ihre Antwort impliziert ebenfalls eine emotionale Annäherung: Sie suggeriert, dass sie für den Cavaliere Gefühle entwickelt habe, wie sie sie bislang für keinen anderen Mann empfand. Diese Aussage dient der bewussten Inszenierung einer reziproken Zuneigung, eine Strategie, die in späteren Szenen von ihr selbst als gezielte Täuschung relativiert wird.⁶⁶³ Mirandolina nimmt nun Platz neben dem Cavaliere, trinkt und speist gemeinsam mit ihm, ein Akt, der symbolisch für eine zunehmende Vertrautheit und soziale Gleichstellung steht.

Der gemeinsame Trankspruch auf die Freundschaft markiert den Höhepunkt der aktuellen Annäherung und zugleich einen zentralen Moment in Mirandolinas strategisch geführter Verführung.

MIRANDOLINA: Tocchi. (*gli fa toccare il bicchiere col suo*) Che vivano i buoni amici.

CAVALIERE: Che vivano. (*un poco languente*). [...] Evviva ...⁶⁶⁴

Die Szene endet mit einem Prost, dem eine symbolische Mehrdeutigkeit inhärent ist: Das gemeinsame Anstoßen fungiert dabei als metaphorisches Zeichen für körperliche Vereinigung, wobei das Klirren der Gläser als implizites Bild für die Annäherung der Körper gelesen werden kann („metafora dell'accoppiamento, e l'incontro dei bicchieri quella dell'incontro dei corpi“⁶⁶⁵).

In der nachfolgenden Szene II.5 tritt der Marchese auf und stört diese aufgeladene Intimität, indem er das Zimmer des Cavaliere betritt und erklärt, erst wieder gehen zu wollen, nachdem auch er ein Glas des Burgunderweins erhalten habe. Der entstehende Dialog zwischen Marchese und Cavaliere wird jedoch von Mirandolinas Stimme durchbrochen, die sich nun gezwungen sieht, ihre Anwesenheit im Zimmer des Cavaliere zu rechtfertigen, eine Intervention, die zugleich ihre rhetorische Kontrolle über die Situation unterstreicht.

In der anschließenden Szene II.6 ist der Marchese dauerhaft auf der Bühne präsent. Die von ihm eingenommene Rolle wirkt somit nicht störend, sondern verstärkt vielmehr

⁶⁶² Cf. Abbrugiat 2014, S. 154.

⁶⁶³ Cf. Abbrugiat 2014, S. 154.

⁶⁶⁴ Goldoni 2012, II.4 S. 56.

⁶⁶⁵ Abbrugiat 2014, S. 155.

die zuvor etablierte Vertrautheit zwischen Mirandolina und dem Cavaliere. Trotz der externen Präsenz bleibt der intime Kommunikationsraum zwischen den beiden Protagonisten intakt, was sich in der Fortführung ihres Dialogs im gedämpften Tonfall (*sottovoce*) manifestiert. Diese szenische Konstellation verdeutlicht, dass die emotionale Nähe zwischen Mirandolina und dem Cavaliere eine neue Qualität erreicht hat, die auch durch äußere Störungen nicht mehr rückgängig gemacht werden kann.

Die beiden Protagonisten kommunizieren in dieser Szene wie zwei Liebende in der Gegenwart eines Dritten. Nach Abbrugati wird in diesem Moment nicht nur implizit das Motiv der Eifersucht eingeführt, sondern auch suggeriert, dass der Cavaliere, wäre es nicht zur Unterbrechung gekommen, bereit gewesen wäre, Mirandolina seine Zuneigung offen zu gestehen.⁶⁶⁶ Die Bedeutung ihrer Worte entspricht vielmehr einem „sguardo galeotto“, einem vielsagenden, beinahe flüchtigen Kontakt, der eine tiefere emotionale Verbindung andeutet.⁶⁶⁷

Mirandolina hingegen zeigt sich in der Folge merklich zurückhaltender und wahrt eine größere emotionale Distanz gegenüber dem Cavaliere. Diese Wandlung in ihrer Haltung lässt sich auch in der nachfolgenden Szene erkennen, als der Marchese beiden Protagonisten seinen kostbaren *vino di Cipro* (Wein aus Zypern) anbietet. Auch hier bleibt Mirandolina kontrolliert und kalkuliert. Diese inszenierte Reserviertheit dient zugleich der Aufrechterhaltung ihres überlegenen Rollenverständnisses im Spannungsfeld der geschlechtsspezifischen Machtdynamiken:

MARCHESE: Ah! Che dite? (*al Cavaliere*)

CAVALIERE: Buono, prezioso.

MARCHESE: Ah! Mirandolina, vi piace?

MIRANDOLINA: Per me, signore, non posso dissimulare; non mi piace, lo trovo cattivo, e non posso dir che sia buono. Lodo chi sa fingere. Ma chi sa fingere in una cosa, saprà fingere nell’altra ancora.⁶⁶⁸

In diesem Abschnitt offenbart sich ein raffiniert inszenierter Gegenakzent Mirandolinas. Während in Szene II.5 noch eine Phase zunehmender Nähe zwischen ihr und dem Cavaliere etabliert wurde, markiert die Reaktion der Protagonistin auf den *vino di Cipro* in Szene II.6 eine bewusste Verschiebung hin zu distanzierter Zurückhaltung. Obwohl sie sich zuvor mit kalkulierter Raffinesse um die Aufmerksamkeit des Cavaliere bemüht hat, wahrt sie nun demonstrativ ihre Unabhängigkeit und kritische Urteilskraft. Ihre

⁶⁶⁶ Cf. Abbrugati 2014, S. 156.

⁶⁶⁷ Cf. Spranzi 2010, S. 52.

⁶⁶⁸ Goldoni 2012, II.6, S. 59.

Aussage impliziert, dass es Menschen gebe, die sich zu verstehen wüssten, nicht nur im Hinblick auf Geschmack, sondern auch in tieferliegenden, zwischenmenschlichen Beziehungen. Diese doppelte Bedeutungsebene lässt sich als subtile Anspielung sowohl auf die höfliche Unaufrichtigkeit des Cavaliere als auch auf seine frühere, offen zur Schau gestellte Misogynie deuten. Die Tatsache, dass gerade durch Mirandolinas Täuschung seine affektive Hinwendung ermöglicht wurde, verleiht dieser Szene eine zusätzliche ironische Wendung.

Im anschließenden zweiten *sottovoce*-Dialog zwischen den beiden Protagonisten deutet der Cavaliere schließlich an, dass er Mirandolina in gewisser Weise bereits unterlegen ist. Diese implizite Kapitulation stellt eine bedeutende Verschiebung innerhalb der Machtkonstellation dar: Der vormals dominante, frauenverachtende Adelige gerät zunehmend unter den Einfluss einer bürgerlichen Frau, die es versteht, mit emotionaler Intelligenz und strategischer Kommunikation ihre soziale Position zu behaupten:

MIRANDOLINA: (Il di lei vanto sta nel disprezzare le donne.) (*al Cavaliere, piano*)

CAVALIERE: (E il vostro nel vincere tutti gli uomini.) (*a Mirandolina, piano*)

MIRANDOLINA: (Tutti no.) (*con vezzo al Cavaliere, piano*)

CAVALIERE: (Tutti sì.) (*con qualche passione, piano a Mirandolina*)⁶⁶⁹

Es lässt sich klar feststellen, dass, wie Abbrugati betont, der Cavaliere in diesem Moment kurz davorsteht, seine emotionalen Regungen offen einzugehen.⁶⁷⁰ Ergänzend dazu liefern die von Goldoni eingefügten Regieanweisungen aufschlussreiche Hinweise zur Inszenierung: Der Cavaliere agiert „mit Leidenschaft“, während Mirandolina eine „schmeichelnde“ Haltung einnimmt. Diese stilistische Gegenüberstellung unterstreicht die dramaturgische Entwicklung und deutet an, dass Mirandolina ihr Ziel, den Cavaliere emotional an sich zu binden, nahezu erreicht hat.

Szene II.8 eröffnet keine private Zweierkonstellation zwischen Mirandolina und dem Cavaliere, da der Diener erneut in Erscheinung tritt. Innerhalb dieser Szene offenbart sich zudem eine veränderte Haltung Mirandolinas: Sie zeigt sich empört über die implizite Unterstellung des Cavaliere, sie bringe wahllos alle Männer um den Verstand. Diese Reaktion ist ambivalent zu deuten. Einerseits suggeriert sie Verletzlichkeit und verteidigt ihre Ehre, eine Haltung, die aufrichtig wirken soll. Andererseits könnte sie als weiteres rhetorisches Mittel im Rahmen ihrer inszenierten Strategie verstanden werden.

⁶⁶⁹ Goldoni 2012, II.6, S. 59 f.

⁶⁷⁰ Cf. Abbrugati 2014, S. 156.

In diesem Spannungsverhältnis zwischen emotionaler Aufrichtigkeit und kalkulierter Wirkung bewegt sich die Figur Mirandolinas in diesem Abschnitt der Komödie:

CAVALIERE: Il povero Marchese è pazzo. [...] È pazzo vi dico. E voi, lo avete fatto impazzare.

MIRANDOLINA: [...] Perdoni; io non faccio impazzare nessuno. (*andando*)

CAVALIERE: Ascoltatemi. (*s'alza, ma resta alla tavola*). [...] Fermatevi, vi dico. (*con imperio*)

MIRANDOLINA: Che pretende da me? (*con alterezza voltandosi*)

CAVALIERE: Nulla. (*si confonde*) [...]⁶⁷¹

Mirandolina zeigt sich über die Äußerungen des Cavaliere demonstrativ pikiert, ein Verhalten, das jedoch ebenfalls als Bestandteil ihrer gezielten Inszenierungsstrategie gelesen werden kann. Die von Goldoni eingefügten Regieanweisungen verdeutlichen, dass Mirandolina im Begriff ist, das Zimmer des Cavaliere zu verlassen. Ihre Entschlossenheit, den Raum zu verlassen, tritt abrupt und unerwartet auf, was darauf hinweist, dass sie in diesem Moment die Kontrolle über die Situation zu festigen sucht, indem sie sich kurzfristig entzieht.⁶⁷² Als der Cavaliere daraufhin auf ihre demonstrative Zurückweisung reagiert und ihr in verwirrter und lakonischer Weise mit einem einfachen *nulla* begegnet, wird seine emotionale Unsicherheit deutlich. Dennoch bittet er sie anschließend, mit ihm erneut ein Glas Burgunderwein zu trinken, ein symbolisches Angebot der Versöhnung sowie ein Versuch, Nähe wiederherzustellen. Im Gegensatz zur Szene II.5 erfolgt das Anstoßen jedoch nicht mehr im Sitzen, sondern im Stehen, eine Veränderung, die auf Mirandolinas ausdrückliches Bestehen hin erfolgt. Diese Veränderung der körperlichen Positionierung besitzt eine symbolische Dimension: Das gemeinsame Anstoßen im Stehen impliziert eine gewisse Distanz und stellt keine intime, vertraute Geste dar. Vielmehr wird durch diese neue Konstellation ein Gleichgewicht der Kräfte angedeutet:

CAVALIERE: Beviamo un altro bicchiere di Borgogna.

MIRANDOLINA: Via signore, presto, presto, che me ne vada. [...] In piedi, in piedi.

CAVALIERE: Tenete. (*con dolcezza le dà il bicchiere*)

MIRANDOLINA: Faccio un brindisi, e me ne vado subito. Un brindisi che mi ha insegnato mia nonna.

Viva Bacco, e viva Amore:

⁶⁷¹ Goldoni 2012, II.8, S. 62.

⁶⁷² Cf. Abbrugiat 2014, S. 157.

L’uno e l’altro ci consola;
Uno passa per la gola,
L’altro va dagli occhi al cuore.
Bevo il vin, cogli occhi poi ...
Faccio quel che fate voi. (*parte*)⁶⁷³

Das Anstoßen in der vorliegenden Szene verliert die zuvor in Szene II.5 etablierte doppelte Symbolik, da es nicht zu einer tatsächlichen Berührung der Gläser zwischen den beiden Protagonisten kommt. Diese bewusste räumliche Distanzierung verweist auf eine Veränderung der Dynamik: Mirandolina wahrt eine kontrollierte Zurückhaltung, die möglicherweise darauf abzielt, das Begehr des Cavaliere weiter zu intensivieren.⁶⁷⁴ Die gesteigerte Eile, mit der sie sich in dieser Szene präsentiert, lässt sich als strategisches Mittel interpretieren, das eine gezielte Affektregulation beim Gegenüber hervorrufen soll. Im Zentrum steht dabei ein symbolisch aufgeladener Trinkspruch, den Mirandolina nach eigener Aussage von ihrer Großmutter übernommen hat. Gemeinsam erheben sie das Glas auf Bacchus, den Gott des Weins und, im übertragenen Sinne, auch auf die Liebe. In metaphorischer Sprache wird der Wein als Element beschrieben, das durch die Kehle fließt, während die Liebe durch den Blick vermittelt und zur Seele vordringt.⁶⁷⁵ Mit dieser Allegorie artikuliert Mirandolina auf poetische Weise das wechselseitige Spiel von Sinnlichkeit und emotionaler Annäherung. Indem sie schließlich mit den Augen trinkt, eine Geste, die sich auf den Cavaliere bezieht, spiegelt sie seine eigene Handlung symbolisch zurück und suggeriert somit eine emotionale Gegenseitigkeit. Diese mehrdeutige Geste bleibt nicht ohne Wirkung: In der anschließenden Szene II.9 reflektiert der Cavaliere über den Trinkspruch und offenbart damit seine zunehmende emotionale Involvierung, die er nicht länger rational kontrollieren kann. Er erkennt in zunehmendem Maße die manipulative Intention hinter dem Verhalten der Gastwirtin und reagiert darauf mit scharfer Ablehnung: Er verflucht Mirandolina, da er sich der Tatsache bewusst wird, dass sie bedacht darauf abzielt, ihn emotional zu destabilisieren und letztlich zu kompromittieren. Diese Einsicht veranlasst ihn, eine Abreise nach Livorno in Erwägung zu ziehen, um sich dem Einfluss der Protagonistin zu entziehen.

Am Ende der Szene II.9 beginnt der Cavaliere, die strategische Anlage von Mirandolinas Verhalten zu durchschauen. Ihm wird bewusst, dass ihre Bemühungen keineswegs Ausdruck spontaner Zuneigung, sondern Teil eines kalkulierten Plans zur

⁶⁷³ Goldoni 2012, II.8, S. 62.

⁶⁷⁴ Cf. Abbrugiat 2014, S. 157.

⁶⁷⁵ Im obigen Originalzitat aus dem Italienischen wird das Wort „cuore“ verwendet. Dies kann, anders als in der deutschen Übersetzung mit „Seele“ angegeben, direkt auch mit „Herz“ übersetzt werden, was so die emotionale Verwicklung stärker zum Ausdruck bringt.

Eroberung seiner Person sind. Um sich der drohenden Demütigung zu entziehen, fasst er den Entschluss zur Abreise. Die geplante Flucht aus dem Gasthaus, als Akt der Selbststrettung und des Rückzugs, bildet den thematischen Schwerpunkt des folgenden Kapitels.

8.3.3. *La presunta partenza del Cavaliere*

In Szene II.14 trifft der Cavaliere endgültig die Entscheidung, Mirandolinas Gasthaus zu verlassen. Die Motivation für diesen Entschluss liegt in der wachsenden Faszination, die er für die Gastwirtin empfindet, eine Faszination, die er selbst als gefährlich einstuft, da sie sich zunehmend in eine Form emotionaler Bindung, beinahe Liebe, zu verwandeln scheint. Sein geplanter Rückzug ist somit nicht lediglich eine räumliche, sondern vor allem eine psychologische Distanznahme, durch die er versucht, sich vor einem Verlust der Selbstkontrolle zu bewahren. In der Bewunderung, die er Mirandolina entgegenbringt, erkennt der Cavaliere eine Bedrohung für seine bisher konsequent vertretene Misogynie. Die Entscheidung zur Abreise ist demnach ein Versuch, die eigene ideologische Haltung gegenüber dem weiblichen Geschlecht zu wahren und einer empfundenen emotionalen Vereinnahmung zu entgehen.

CAVALIERE: [...] Non ho però potuto strapazzar Mirandolina. Ella mi ha vinto con tanta civiltà, che mi trovo obbligato quasi ad amarla. Ma è donna; non me ne voglio fidare. Voglio andar via. Domani anderò via. Ma se aspetto a domani? Se vengo questa sera a dormir a casa, chi mi assicura che Mirandolina non finisce di rovinarmi? (*pensa*) Sì; facciamo una risoluzione da uomo. [...] Va dal cameriere della locanda, e digli che subito porti il mio conto.

SERVITORE: Sarà obbedita. (*in atto di partire*)

CAVALIERE: Senti. Fa che da qui a due ore siano pronti i bauli.⁶⁷⁶

Der Cavaliere erscheint in diesem Moment innerlich zerrissen zwischen seiner tief verankerten misogynen Grundhaltung und den neu aufkommenden Gefühlen für Mirandolina. Zwar vertraut er nach wie vor auf seine männliche Selbstbeherrschung und trifft folglich die rationale Entscheidung zur Abreise, doch diese wird, wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt, vielmehr als eine Form der Flucht denn als kontrollierter Rückzug interpretiert.⁶⁷⁷ In Übereinstimmung mit der Deutung Spranzis handelt es sich um den Versuch, sich unbewusst aus einer für ihn zunehmend als bedrohlich empfundenen Situation zu befreien: „Andandosene vuol inconsciamente

⁶⁷⁶ Goldoni 2012, II.14, S. 71 f.

⁶⁷⁷ Cf. Hafner 1994, S. 265.

uscire da un incubo [...], si è reso conto di essere caduto in una trappola.“⁶⁷⁸ Obwohl der Cavaliere den strategischen Plan Mirandolinas nicht vollständig durchschaut, erkennt er intuitiv, dass er sich in eine emotionale Abhängigkeit begeben hat, die seiner selbstgewählten Lebenshaltung widerspricht. Diese Einsicht veranlasst ihn, seinen Diener damit zu beauftragen, die Rechnung durch Fabrizio ausstellen zu lassen, um seine Abreise möglichst rasch vollziehen zu können. Dennoch gesteht er ein „eigenständliches Bedauern“ beim Gedanken an das Verlassen der *locanda*, ein Hinweis auf seine emotionale Ambivalenz und den inneren Konflikt zwischen Ideologie und Empfindung:

CAVALIERE: [...] Io sento nel partire di qui una dispiacenza nuova, che non ho mai provata. Tanto peggio per me, se vi restassi. Tanto più presto mi convien partire. Sì, donne, sempre più dirò male di voi; sì, voi ci fate del male, ancora quando ci volete fare del bene.⁶⁷⁹

Das vom Cavaliere artikulierte Bedauern über das Verlassen des Gasthauses lässt sich auf die emotionalen Regungen zurückführen, die er, wenn auch widerwillig, gegenüber Mirandolina entwickelt hat. Er gesteht offen ein, dass es das erste Mal sei, dass ihm der Abschied von einer Herberge schwerfalle, was ausschließlich in seiner neu erwachten Zuneigung zu der Gastwirtin begründet liegt. Diese innere Unsicherheit röhrt aus seiner Unfähigkeit, adäquat mit Gefühlen umzugehen, insbesondere solchen, die dem weiblichen Geschlecht gelten. Seine emotionale Orientierungslosigkeit legt offen, dass der Cavaliere sich nicht nur von seiner misogynen Grundhaltung entfernt, sondern auch erkennt, dass er nicht weiß, wie er sich Frauen gegenüber verhalten soll, sobald er sich in einer affektiven Abhängigkeit befindet. Würde der Cavaliere jedoch die Strategie Mirandolinas vollständig durchschauen, wäre ihm bewusst, dass seine Empfindungen nicht das Resultat authentischer gegenseitiger Zuneigung sind, sondern vielmehr auf einer gezielten Täuschung seitens der Protagonistin beruhen. In der darauffolgenden Szene begegnet ihm Fabrizio, der ihn hinsichtlich der abrupten Abreise zur Rede stellt und sich persönlich um die Begleichung der Rechnung bemüht. Dieses plötzliche Aufeinandertreffen verleiht der Situation zusätzliche Brisanz, da es das Spannungsfeld zwischen Täuschung, emotionaler Manipulation und gesellschaftlicher Etikette weiter verschärft:

FABRIZIO: È vero, signore, che vuole il conto?

CAVALIERE: Sì, l'avete portato?

⁶⁷⁸ Spranzi 2010, S. 54.

⁶⁷⁹ Goldoni 2012, II.14, S. 72.

FABRIZIO: Adesso la padrona lo fa.

CAVALIERE: Ella fa i conti?

FABRIZIO: Oh, sempre ella. Anche quando viveva suo padre. Scrive e sa far di conto meglio di qualche giovane di negozio.

CAVALIERE: (Che donna singolare è costei!) (*da sé*)⁶⁸⁰

An dieser Stelle der Handlung wird erneut Mirandolinas ökonomische und soziale Selbstbestimmtheit hervorgehoben. Sie verfügt über die vollständige Kontrolle über ihr Geschäft, was von Fabrizio gegenüber dem Cavaliere explizit betont wird. Bereits in jungen Jahren, so berichtet er, war Mirandolina im Gasthaus ihres Vaters für zentrale organisatorische Aufgaben zuständig, sie führte die Abrechnungen, verwaltete die Wäsche und war regelmäßig in der Küche tätig. Diese Beschreibung wird durch Herry bestätigt, der konstatiert: „Lui [il padre] vivo, Mirandolina faceva già i conti, si occupava della biancheria, andava volentieri in cucina.“⁶⁸¹ Dieses Zitat macht deutlich, dass Mirandolina nicht nur als Vertreterin des weiblichen Geschlechts, sondern zugleich als ökonomisch versierte Unternehmerin auftritt.⁶⁸² Sie beherrscht Tätigkeiten, die im gesellschaftlichen Kontext des 18. Jahrhunderts dem männlichen Sektor zugeordnet waren, insbesondere das Schreiben und Rechnen. Diese Fähigkeiten sind Ausdruck ihrer wirtschaftlichen Unabhängigkeit und verdeutlichen, dass sie als *padrona di se stessa* (Herrin ihrer selbst) agiert. In ihrer ökonomischen Selbstständigkeit manifestiert sich eine moderne weibliche Identitätsform, die sich nicht durch Abhängigkeit von männlichen Figuren, sondern durch eigenverantwortliches Handeln und Rationalität auszeichnet.⁶⁸³ Als sie dem Cavaliere wenig später die Rechnung persönlich überbringt, wird diese Stärke abermals evident. In Szene II.16 sieht der Cavaliere sie bereits aus der Ferne auf sich zukommen und reagiert darauf mit innerer Unruhe: Die bloße Präsenz Mirandolinas löst in ihm eine erneute emotionale Erschütterung aus, was seine beginnende emotionale Abhängigkeit unterstreicht und zugleich die Wirksamkeit ihrer Strategie bestätigt:

CAVALIERE: [...] Che vedo? Mirandolina? Che vuole da me? Ha un folgio in mano. Mi porterà il conto. Che cosa ho da fare? Convien soffrire quest'ultimo assalto. Già da qui a due ore io parto.⁶⁸⁴

Der Cavaliere befindet sich in einem inneren Konfliktzustand, als er Mirandolina erblickt: Seine emotionale Aufgewühltheit ist offensichtlich, denn er ist sich der

⁶⁸⁰ Goldoni 2012, II.14, S. 72.

⁶⁸¹ Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo III 1750-1753*, Venedig: 2009, S. 486.

⁶⁸² Cf. Spranzi 2010, S. 35.

⁶⁸³ Cf. Eugene Steele, *Carlo Goldoni. Life, Work, and Times*, Ravenna: 1981, S. 89.

⁶⁸⁴ Goldoni 2012, II.16, S. 73.

Tatsache bewusst, dass ihre Anwesenheit seine Entschlusskraft unterminiert. Trotz seiner inneren Unsicherheit bekräftigt er seine Absicht, das Gasthaus innerhalb von zwei Stunden zu verlassen.

Mirandolina jedoch erkennt instinktiv die Schwäche des Cavaliere und weiß die Situation zu ihren Gunsten zu nutzen. In der anschließenden Szene II.17 entfaltet sich ein Dialog, der exemplarisch für ihre taktische Raffinesse steht: Sie schafft es, auf subtile Weise Einfluss auf sein Verhalten zu nehmen, indem sie gezielt seine Unsicherheit verstärkt und zugleich scheinbare Gleichgültigkeit signalisiert. Durch diese ambivalente Kommunikation gelingt es ihr, den Cavaliere emotional weiter an sich zu binden, was die Wirksamkeit ihrer manipulativen Strategie erneut unter Beweis stellt.

MIRANDOLINA: Signore. (*mestamente*)

CAVALIERE: Che c'è, Mirandolina?

MIRANDOLINA: Perdoni. (*stando indietro*)

CAVALIERE: Venite avanto.

MIRANDOLINA: Ha domandato il suo conto; l'ho servita. (*mestamente*)

CAVALIERE: Date qui.

MIRANDOLINA: Eccolo. (*si asciuga gli occhi col grembiule, nel dargli il conto*)

CAVALIERE: Che avete? Piangete?

MIRANDOLINA: Niente, signore, mi è andato del fumo negli occhi.

CAVALIERE: Del fumo negli occhi? Eh! Basta ... quanto importa il conto? (*legge*) Venti paoli? In quattro giorni un trattamento sì generoso: venti paoli?

MIRANDOLINA: Quello è il suo conto.

CAVALIERE: E i due piatti particolari che mi avete dato questa mattina, non ci sono nel conto?

MIRANDOLINA: Perdoni. Quel ch'io dono, non lo metto in conto.

CAVALIERE: Me li avete voi regalati?

MIRANDOLINA: Perdoni la libertà. Gradisca per un atto di ... (*si copre, mostrando di piangere*)

CAVALIERE: Ma che avete?

MIRANDOLINA: Non so se sia il fumo, o qualche flussione di occhi.

CAVALIERE: Non vorrei che aveste patito, cucinando per me quelle due preziose vivande.

MIRANDOLINA: Se fosse per questo, lo soffrierei ... volentieri ... (*mostra trattenersi di piangere*)

CAVALIERE: (Eh, se non vado via!) (*da sé*) Orsù, tenete. Queste sono due doppie. Godetele per amor mio ... e compatitemi ... (*s'imbroglia*)⁶⁸⁵

Dieser kurze Dialogabschnitt offenbart eine Vielzahl interpretativer Aspekte: Die Regieanweisungen, die Goldoni Mirandolinas Verhalten zuordnet, lassen erkennen, dass es sich bei ihrem Auftreten um ein bewusst inszeniertes Rollenspiel handelt. Die Protagonistin tritt als scheinbar gekränkte und zurückhaltende Wirtin auf, deren Verhalten, das unauffällige Verharren im Hintergrund sowie das wiederholte Abwischen von Tränen, als theatralische Mittel der Täuschung zu deuten sind. Ziel dieser affektgeladenen Inszenierung ist es, die Aufmerksamkeit des Cavaliere zu gewinnen und ihn emotional zu involvieren, was ihr, wie dessen Reaktion zeigt, auch gelingt.

Ein weiteres Element ihrer Strategie ist die auffallend niedrig kalkulierte Rechnung: Vier Übernachtungen samt großzügiger Verpflegung belaufen sich auf lediglich zwanzig *Paoli* (Silbermünzen, die im 16.-18. Jahrhundert vor allem in der Toskana gebräuchlich waren). Diese bewusst gewählte Geste der Großzügigkeit erstaunt den Cavaliere, woraufhin Mirandolina erklärt, dass Geschenke nicht berechnet würden. Damit signalisiert sie nicht nur ihre ökonomische Souveränität, sondern auch eine subtile Form der emotionalen Zuwendung, indem sie die beiden von ihr persönlich zubereiteten Speisen als unentgeltliche Gaben deklariert. Diese Geste könnte als Umkehrung der Geschenkpraxis des Conte und des Marchese gelesen werden, die Mirandolina mit kostspieligen Aufmerksamkeiten umwarben, während sie hier selbst zum aktiven Subjekt der Gabe wird, allerdings im Rahmen einer manipulativen Absicht. Auffällig ist ferner die fragmentarische Syntax beider Figuren in diesem Dialog: Das wiederholte Abbrechen von Satzstrukturen signalisiert eine affektive Erregung und weist auf die spezifische Sprache der Emotion hin, mit der Mirandolina gezielt operiert. Um jedoch ein mögliches Scheitern ihrer Strategie zu verhindern, greift sie in einem entscheidenden Moment zu ihrem stärksten Mittel: dem vorgetäuschten Ohnmachtsanfall, einer spektakulären Geste mit garantierter dramatischer Wirkung („lo svenimento sicura dell'effetto risolutivo di questa mossa spettacolare“⁶⁸⁶).

MIRANDOLINA: (*Senza parlare, cade come svenuta sopra una sedia*)

CAVALIERE: Mirandolina. Ahimé! Mirandolina, È svenuta. Che fosse innamorata di me? Ma così presto? E perché no? Non sono io innamorato di lei? Cara

⁶⁸⁵ Goldoni 2012, II.17, S. 73 f.

⁶⁸⁶ Spranzi 2010, S. 56.

Mirandolina ... Cara? Io cara ad una donna? Ma se è svenuta per me. Oh come tu sei bella! Avessi qualche cosa per farla rinvenire. Io che non pratico donne, non ho spiriti, non ho ampolle. Chi è di là? Vi è nessuno? Presto ... Anderò io. Poverina! Che tu sia benedetta! (*parte, e poi ritorna*)

MIRANDOLINA: Ora poi è caduto affatto. Molte sono le nostre armi, colle quali si vincono gli uomini. Ma quando sono ostinati, il colpo di riserva sicurissimo è uno svenimento. Torna, torna. (*si mette come sopra*)

CAVALIERE: (*Torna con un vaso d'acqua*) Eccomi, eccomi. E non è ancor rinvenuta. Ah, certamente costei mi ama. (*la spruzza, ed ella si va movendo*) Animo, animo. Son qui, cara. Non partirò più per ora.⁶⁸⁷

Die vorgetäuschte Ohnmacht Mirandolinas fungiert, wie Anglani präzise analysiert, als katalytischer Moment, der beim Cavaliere die zuvor unterdrückte und verleugnete Emotion freisetzt: „libera il linguaggio della passione“⁶⁸⁸, der bis dahin kontrolliert, verdrängt und unterdrückt worden war. Dieses körperliche Zeichen, die Simulation eines physischen Zusammenbruchs, wird von Mirandolina bewusst instrumentalisiert, um beim Cavaliere einen emotionalen Durchbruch herbeizuführen. Hafner erkennt hierin ein gezieltes Machtinstrument, das nicht auf Schwäche, sondern auf strategischer Stärke beruht, mit dem Ziel, dem Cavaliere ein Liebesbekennnis zu entlocken, was ihr schließlich auch gelingt.⁶⁸⁹ Die daraus resultierende emotionale Reaktion des Cavaliere, in Form eines indirekten, aber eindeutigen Liebesgeständnisses, markiert den Wendepunkt in seinem inneren Konflikt. Die zuvor konsequent behauptete Misogynie und rationale Selbstbeherrschung erodieren zugunsten eines affektiv gesteuerten Verhaltens. Dennoch ist dieses Eingeständnis nicht vollständig artikuliert, sondern äußert sich durch Andeutungen, rhetorische Auslassungen und Fragen, die seine Orientierungslosigkeit und den inneren Widerstreit verdeutlichen. Die Ursache dieser inneren Zerrüttung liegt in der performativen Täuschung Mirandolinas. Wie Schwaderer hervorhebt, übt die Protagonistin eine „eigenartig ambivalente Faszination“⁶⁹⁰ aus, deren körperliche Zeichen, insbesondere die Ohnmacht, in ein System kalkulierter Täuschung integriert sind.⁶⁹¹ Der Cavaliere interpretiert dieses Zeichen irrtümlich als authentischen Ausdruck weiblicher Leidenschaft, was seine kognitive Fehl wahrnehmung und damit seine emotionale Verwundbarkeit demonstriert.⁶⁹² In Wirklichkeit jedoch bleibt Mirandolina die beherrschende Instanz. Dies wird nochmals

⁶⁸⁷ Goldoni 2012, II.17, S. 74 f.

⁶⁸⁸ Anglani 1983, S. 212.

⁶⁸⁹ Cf. Hafner 1994, S. 99.

⁶⁹⁰ Richard Schwaderer, *Ein europäischer Komödienautor. Carlo Goldoni zum 300. Geburtstag. Carlo Goldoni commediografo europeo nel terzo centenario della nascita*, München: 2008, S. 160.

⁶⁹¹ Cf. Schwaderer 2008, S. 160.

⁶⁹² Cf. Scognamiglio 2002, S. 118.

durch ihr unmittelbar anschließendes Soliloquium unterstrichen, das sie in Abwesenheit des Cavaliere äußert, während er Wasser holen geht. Darin konstatiert sie mit Selbstbewusstsein, dass ihre Inszenierung den gewünschten Effekt erzielt habe, ein „treffsicherer Schlag“, der den Cavaliere endgültig emotional entwaffnet. Ihre Strategie ist damit weitgehend erfolgreich: Das Ziel, seine Liebe zu gewinnen, wurde erreicht. Um den Triumph jedoch vollständig zu realisieren, fehlt lediglich, wie Mirandolina dem Publikum offenbart, die öffentliche Sichtbarmachung dieses Liebesbekennnisses (Szene II.19). Ihre List folgt somit einer finalen Logik der Enthüllung, die die theatrale Dimension der Komödie in ihrer gesamten Tragweite betont:

MIRANDOLINA: *L'impresa è fatta. Il di lui cuore è in fuoco, in fiamma, in cenere. Restami solo, per compiere la mia vittoria, che si renda pubblico il mio trionfo, a scorno degli uomini presuntuosi, e ad onore del nostro sesso.*⁶⁹³

Mirandolina verdeutlicht in ihrer Reflexion, dass ihr strategisches Vorgehen den intendierten Erfolg erzielt hat. Durch die metaphorische Bildsprache des „in Flammen stehenden und zu Asche verbrannten Herzens“ wird die vollständige emotionale Überwältigung des Cavaliere visualisiert: Er ist, wie von ihr intendiert, der Leidenschaft für sie völlig verfallen und verliert infolgedessen seine Selbstkontrolle.⁶⁹⁴ Die Metapher fungiert als rhetorisches Mittel zur Veranschaulichung seiner inneren Auflösung, wobei Mirandolina zugleich demonstrativ ihre Machtposition gegenüber ihm markiert. Seine Liebe wird nicht als zärtliches Gefühl dargestellt, sondern, wie die Formulierung suggeriert, als destruktive Kraft, die sich selbst verzehrt und ihn der Vernichtung zuführt.

Die vorgetäuschte Ohnmacht der Protagonistin verstärkt diesen Effekt maßgeblich: Sie fungiert als entscheidendes Manipulationsinstrument, das den Cavaliere emotional bindet und ihn zu einem unmittelbaren Liebesgeständnis veranlasst. In diesem Moment hat sich die Strategie Mirandolinas als vollkommen wirksam erwiesen. Der Cavaliere, der ursprünglich seine Abreise beschlossen hatte, revidiert seinen Entschluss und verbleibt, getrieben von der aufrichtigen Sorge um Mirandolina, im Gasthaus. Diese Entscheidung erweist sich retrospektiv als verhängnisvoll für ihn, da sie ihn noch tiefer in das Netz der Täuschung verstrickt.

Für Mirandolina hingegen bedeutet dieser Moment die erfolgreiche Rettung eines Plans, der zwischenzeitlich durch die drohende Abreise des Cavaliere zu scheitern drohte. Ihre taktische Flexibilität und situative Intelligenz ermöglichen es ihr, durch

⁶⁹³ Goldoni 2012, II.19, S. 76.

⁶⁹⁴ Cf. Schwaderer 2008, S. 163.

einen gezielten performativen Akt den Ausgang der Situation zu ihren Gunsten zu wenden.

8.3.4 *La scena dello stirare*

Die sogenannte Bügelszene, die bereits im Vorwort der Komödie von Goldoni eigens hervorgehoben wird, zählt zu den zentralen Momenten der dramaturgischen Zusitzung, in der die Protagonistin Mirandolina ihre Überlegenheit gegenüber dem Cavaliere pointiert zur Schau stellt.⁶⁹⁵ In dieser Szene wird der Cavaliere, der sich in wachsender Abhängigkeit zu Mirandolina befindet, von ihr nicht nur verspottet, sondern metaphorisch „hingerichtet“, in dem Sinne, dass sie durch ihre strategische Überlegenheit seine emotionale Wehrlosigkeit bloßlegt und ausnutzt.

Bevor jedoch auf diese ikonische Szene eingegangen wird, erscheint es geboten, zunächst die Szenen III.1 bis III.3 zu analysieren, da sie als vorbereitender dramaturgischer Rahmen fungieren. Der dritte Akt beginnt in Mirandolinas persönlichem Raum, der durch das sichtbare Bügelgut als Raum der häuslichen Arbeit markiert ist. Die Bügelwäsche fungiert dabei nicht nur als Ausdruck ihrer geschäftlichen Tätigkeit, sondern zugleich als Kulisse für ein strategisch inszeniertes Machtspiel zwischen den Geschlechtern:

MIRANDOLINA: Orsù, l'ora del divertimento è passata. Voglio ora badare a' fatti miei. Prima che questa biancheria si prosciughi del tutto, voglio stirarla. Ehi, Fabrizio.[...] Fatemi un piacere. Portatemi il ferro caldo.⁶⁹⁶

Mirandolinas Ankündigung markiert eine Zäsur im dramaturgischen Verlauf der Komödie: Die Phase des Spiels und der koketten Manipulation scheint abgeschlossen zu sein, stattdessen kehrt sie nun demonstrativ zu ihrer alltäglichen Tätigkeit als Gastwirtin zurück. In diesem Zusammenhang wird das Motiv der *biancheria* erneut thematisiert, das sich somit als konzeptioneller Rahmen ihrer strategischen Handlungen abzeichnet. Wie Anglani präzise herausarbeitet:

la biancheria [ritorna], nella prima battuta dell'atto [terzo] e poi in tutti i gesti dello stirare, alla sua nuda realtà di oggetto casalingo, segno e strumento del lavoro quotidiano. Rottasi la metafora, scomparso l'alone allusivo del doppio e dello scambio, la biancheria sarà allora, solamente, ‚biancheria‘.⁶⁹⁷

Die zweite Szene des dritten Aktes eröffnet mit einem kurzen Monolog Mirandolinas, in dem sie reflektiert, dass ihr Lächeln ein gezielt eingesetztes Mittel zur Einflussnahme auf das männliche Geschlecht darstellt. Ihre Aussage verweist auf ein bewusst

⁶⁹⁵ Cf. Goldoni 2012, *L'autore a chi legge*, S. 8.

⁶⁹⁶ Goldoni 2012, III.1, S. 77.

⁶⁹⁷ Anglani 1983, S. 216.

gesteuertes Spiel mit weiblicher Reizwirkung, das als Bestandteil ihrer strategischen Manipulation verstanden werden kann. Das Lächeln fungiert hier nicht als Ausdruck spontaner Emotion, sondern als kalkuliertes Instrument sozialer Interaktion, durch das Mirandolina ihre Fähigkeit zur Beherrschung männlicher Affekte und Reaktionen unter Beweis stellt. In diesem Sinne positioniert sich die Protagonistin erneut als Akteurin eines performativen Selbst, das durch die bewusste Kontrolle nonverbaler Kommunikation Macht generiert:

MIRANDOLINA: Mi par di ridere a far che gli uomini facciano a modo mio. E quel caro signore Cavaliere, ch'era tanto nemico delle donne? Ora se volessi, sarei padrona di fargli fare qualunque bestialità.⁶⁹⁸

Darüber hinaus erläutert die Protagonistin in ihrem Monolog, dass der Moment, in dem sich der Cavaliere in sie verliebt hat, ihr eine umfassende Kontrolle über sein Handeln verschafft habe. Eine solche selbstbewusste Reflexion weiblicher Macht wäre im Florenz des 18. Jahrhunderts für eine bürgerliche Frau, insbesondere eine Wirtin, gesellschaftlich kaum akzeptabel gewesen. Außerhalb der Bühne hätte eine derart offene Behauptung sozialer Überlegenheit gegenüber einem Adligen schnell als anmaßend oder unsittlich gegolten. Innerhalb ihres Gasthauses jedoch, einem sozialen Zwischenraum mit eigener Dynamik, und insbesondere im Rahmen der Komödie konnte Mirandolina diese Kontrolle ausüben und zugleich ironisch kommentieren. Sie konstatiert, dass er sich nun in einem Zustand emotionaler Abhängigkeit befindet, in dem er bereit sei, sich jeder ihrer Launen zu fügen. Diese Aussage verdeutlicht die Asymmetrie der Machtverhältnisse zwischen ihr und dem Cavaliere. Unmittelbar im Anschluss an diesen Monolog tritt dessen Diener auf die Bühne und überreicht Mirandolina, im Auftrag seines Herrn, ein goldenes Fläschchen. Dieses Geschenk fungiert nicht nur als symbolischer Ausdruck der aufkommenden Leidenschaft des Cavaliere, sondern auch als weiteres Indiz für seinen schrittweisen Kontrollverlust:

SERVITORE: Il mio padrone la riverisce, e manda a vedere come sta? [...] Dico così, che beva un poco di questo spirito di melissa, che le farà assai bene. (*le dà una boccetta d'oro*)

MIRANDOLINA: [...] Perché non mi ha dato lo spirito di melissa, quando mi è venuto quell'orribile svenimento?

SERVITORE: Allora questa boccetta egli non l'aveva. [...] Sentite. In confidenza. Mi ha mandato ora a chiamar un orefice, l'ha comprata, e l'ha pagata dodici zecchini; e poi mi ha mandato dallo speziale a comprar lo spirito. [...] Ridete?

⁶⁹⁸ Goldoni 2012, III.2, S. 78.

MIRANDOLINA: Rido, perché mi manda il medicamento, dopo che son guarita del male. [...] Via, ne beverò un poco per preservativo. (*beve*) Tenete, ringraziatelo. (*gli vuol dar la boccetta*) [...] Portategli la sua boccetta, e ditegli che lo ringrazio. [...] Vi dico che gliela portiate, che non la voglio.⁶⁹⁹

Das Geschenk der *boccettina d'oro* an Mirandolina stellt, nach Abbrugati, nicht lediglich eine Geste romantischer Zuneigung dar, sondern ist zugleich als ein Akt der Unterwerfung unter die Konventionen des höfischen Liebesdiskurses zu interpretieren.⁷⁰⁰ In deutlichem Kontrast zu ihrer bisherigen taktisch kontrollierten, aber dennoch charmanten Haltung zeigt sich Mirandolina zu Beginn des dritten Aktes nun demonstrativ distanziert und ablehnend. Ihre Reaktion auf die Übergabe des Geschenks durch den Diener des Cavaliere ist von Spott und offensichtlicher Geringschätzung geprägt. Sie kommentiert mit ironischem Unterton, dass es widersprüchlich sei, ihr eine Arznei erst dann zu überreichen, wenn sie längst genesen sei, und offenbart damit ihr Desinteresse am materiellen Wert des Geschenks. Obwohl sie einen Schluck des Melissengeistes zu sich nimmt, verweigert sie das Geschenk letztlich, indem sie es dem Diener mit der Bitte zurückgibt, es seinem Herrn zurückzubringen. Diese symbolische Geste der Zurückweisung ist als bewusste Zurückweisung der emotionalen Annäherung zu deuten und wirkt aus Sicht des Cavaliere wie eine Kränkung. Abbrugati zufolge ist die emotionale Erschütterung des Cavaliere umso intensiver, je mehr er sich zuvor in der Illusion wiegte, tatsächlich von Mirandolina geliebt zu werden.⁷⁰¹ Die darauffolgende dritte Szene beginnt konsequenterweise mit einer erneuten Reflexion Mirandolinas, in der sie ihre Strategie weiter entfaltet:

MIRANDOLINA: Uh, è cotto, stracotto e biscottato! Ma siccome quel che ho fatto con lui, non l'ho fatto per interesse, voglio ch'ei confessi la forza delle donne, senza poter dire che sono interessate e venali.

FABRIZIO: Ecco qui il ferro. (*sostenuto, col ferro da stirare in mano*) [...] Signora sì, è caldo [...].⁷⁰²

Mirandolina offenbart dem Publikum in expliziter Weise den emotionalen Zustand des Cavaliere, der vollständig von der Leidenschaft für sie eingenommen ist. Laut Schwaderer bedient sich die Protagonistin dabei einer metaphorisch aufgeladenen Sprache, nämlich „der Metaphorik des Backens und Verbrennens, um in einer ganz

⁶⁹⁹ Goldoni 2012, III.2, S. 78 f.

⁷⁰⁰ Abbrugati 2014, S. 157.

⁷⁰¹ Cf. Abbrugati 2014, S. 158.

⁷⁰² Goldoni 2012, III.3, S. 80.

unmittelbaren, lebendig-sprechsprachlichen sich steigernden Dreierfigur die extreme Leidenschaft des Cavaliere auszudrücken.“⁷⁰³

Die von Mirandolina vorgenommene Einschätzung der Situation lässt dabei nicht nur Rückschlüsse auf die leidenschaftliche Verstrickung des Cavaliere zu, sondern legt zugleich auch ihre eigene Motivation offen: Sie will den Cavaliere zu der Einsicht führen, dass Frauen nicht schwach, käuflich oder oberflächlich seien, sondern über Stärke, Unabhängigkeit und Würde verfügen. Diese Intention wirft jedoch eine ambivalente Problematik auf: Warum akzeptiert Mirandolina die Geschenke des Conte und des Marchese, während sie das Geschenk des Cavaliere, die *boccettina d'oro*, bewusst zurückweist? Ein möglicher Interpretationsansatz dieser scheinbaren Inkonsistenz könnte in der unterschiedlichen Beziehungskonstellation liegen: Der Conte und der Marchese repräsentieren jene aristokratische Männlichkeit, die, ihrer Rolle entsprechend, Frauen durch materielle Güter zu verführen trachtet, wobei die Protagonistin diese Gaben annimmt, jedoch keine Gegenleistung erbringt. Im Fall des Cavaliere jedoch kehrt sich die Dynamik um: Hier ist es Mirandolina, die ihn mittels der bewussten Geste des „Nicht-in-Rechnung-Stellens“ ihrer kulinarischen Darbietungen in eine emotionale Abhängigkeit führt, eine Strategie, die genau jenem männlichen Muster entspricht, das sie selbst untergräbt. Im gesellschaftlichen Kontext des 18. Jahrhunderts war eine solche Geste für eine bürgerliche Wirtin besonders heikel, da Großzügigkeit gegenüber einem Adligen leicht als Anmaßung oder versteckte Verführung interpretiert werden konnte. Indem Mirandolina dieses Mittel dennoch gezielt einsetzt, agiert sie mit hoher sozialer Intelligenz innerhalb eines schmalen Handlungsspielraums, der ihr als Gastgeberin offensteht. Goldoni inszeniert diese subtile Umkehrung klassischer Geschlechterrollen als bewusstes Spiel mit gesellschaftlichen Erwartungen, und verleiht seiner Protagonistin dadurch ein Maß an Kontrolle, das in der Realität kaum offen möglich gewesen wäre. Wenn der Cavaliere seinerseits mit einem Geschenk reagiert, vollzieht er einen symbolischen Akt der Annäherung, den Mirandolina unterbricht, um die Distanz zwischen ihnen aufrechtzuerhalten und den Fortgang ihrer strategischen Verführung nicht zu gefährden. Die *boccettina d'oro* fungiert somit als symbolisches Medium der Verführung, dem Mirandolina bewusst entzieht, da sie keinerlei emotionale Bindung eingehen will. In Szene III.4 tritt der Cavaliere in Mirandolinas Arbeitszimmer, das zugleich ein Ort des weiblich konnotierten Arbeitens und der Selbstbestimmung ist, um eine Erklärung für

⁷⁰³ Schwaderer 2008, S. 163.

die Rückgabe des Fläschchens zu erhalten. Mirandolinas Reaktion ist dabei von demonstrativer Herablassung geprägt::

CAVALIERE: Perché avete riconosciuto una piccola boccettina, che vi ho mandato?

MIRANDOLINA: Che voleva ch'io ne facessi? (*stirando*) [...] Per grazia del cielo, non sono soggetta agli svenimenti. Mi è accaduto oggi quello che non mi è accaduto mai più. (*stirando*)

CAVALIERE: Cara Mirandolina ... non vorrei esser io stato cagione di quel funesto accidente.

MIRANDOLINA: Eh sì, ho timore che ella appunto ne sia stata la causa. (*stirando*) [...] Mi ha fatto bere quel maledetto vino di Borgogna, e mi ha fatto male. (*stirando con rabbia*)

CAVALIERE: Come? Possibile? (*rimane mortificato*)

MIRANDOLINA: È così senz'altro. In camera sua non ci venga mai più. (*stirando*)

CAVALIERE: V'intendo. In camera mia non ci verrete più? Capisco il mistero. Sì, lo capisco. Ma veniteci, cara, che vi chiamerete contenta. (*amoroso*)⁷⁰⁴

Der Cavaliere erkundigt sich in dieser Szene nach dem Grund für die Zurückweisung seines Geschenks, woraufhin Mirandolina in subtiler Weise seine vermeintliche Verantwortung für ihre Ohnmacht ins Spiel bringt. Indem sie andeutet, diese sei durch ihn verursacht worden, suggeriert sie eine emotionale Nähe, die in Wahrheit nur Teil ihrer manipulativen Strategie ist.⁷⁰⁵ Mirandolina lässt den Cavaliere im Glauben, er sei der Auslöser ihrer Schwäche, eine Vorstellung, die seine aufkeimende Leidenschaft weiter intensiviert.

Besonders hervorzuheben ist dabei die bewusste Verdrehung der Tatsachen: Obwohl Mirandolina zuvor selbst erklärt hatte, der Burgunderwein sei ihr Lieblingswein, stellt sie ihn nun als Ursache für ihre Ohnmacht dar. Diese argumentative Wendung unterstreicht den ambivalenten und strategisch motivierten Charakter der Protagonistin, die bereit ist, widersprüchliche Aussagen zu instrumentalisieren, um ihr Ziel zu erreichen. Sie konkretisiert ihre Ablehnung, indem sie erklärt, sie werde das Zimmer des Cavaliere nicht länger betreten. Diese Aussage ruft beim Cavaliere jedoch eine gegenteilige Reaktion hervor: Er begegnet ihr mit liebevollen Worten und deutet an, dass er ihr erneut den Besuch in seinem Zimmer gestatten möchte, diesmal mit dem Ziel, sie zufriedenzustellen. Diese Reaktion verweist darauf, dass der Cavaliere die gesamte Situation bereits als eine Art spielerisches Werben oder erotisches Rollenspiel interpretiert.

⁷⁰⁴ Goldoni 2012, III.4, S. 81 f.

⁷⁰⁵ Cf. Abbrugati 2014, S. 158.

Ein weiteres dramaturgisches Mittel, das Mirandolinas distanzierte Haltung verstärkt, ist ihre fortwährende Beschäftigung mit dem Bügeln. Die Regieanweisung *stirando* (bügelnd) signalisiert Mirandolinas kontrollierte Gesprächsführung: Indem sie das Gespräch beiläufig während einer alltäglichen Tätigkeit führt und den Cavaliere kaum ansieht, wahrt sie emotionale Distanz und demonstriert ihre Überlegenheit in der Situation. Als das Bügeleisen schließlich an Hitze verliert, nutzt sie dies als Gelegenheit, um Fabrizio zu rufen und sich auf diese Weise weiter vom Cavaliere zu distanzieren:

- MIRANDOLINA: Questo ferro è poco caldo. Ehi; Fabrizio? Se l'altro ferro è caldo, portatelo. (*forte verso la scena*)
- CAVALIERE: Fatemi questa grazia, tenete questa boccetta.
- MIRANDOLINA: In verità, signor Cavaliere, dei regali io non ne prendo. (*con disprezzo, stirando*) [...]
- CAVALIERE: E vorreste fare a me questo torto? E disgustarmi?
- MIRANDOLINA: Che importa a lei, che una donna la disgusti? Già le donne non le può vedere. [...]
- CAVALIERE: Il mio cambiamento non è lunatico. Questo è un prodigo della vostra bellezza, della vostra grazia. [...]
- MIRANDOLINA: Non vuol che rida? Mi burla, e non vuol ch'io rida?⁷⁰⁶

Dass das Bügeleisen im Verlauf des Gesprächs mit dem Cavaliere an Temperatur verliert, kann als bedeutungsvolle Metapher gelesen werden: Es spiegelt symbolisch den emotionalen Wendepunkt in Mirandolinas Strategie wider. Die nachlassende Hitze steht dabei für das Abkühlen der affektiven Dynamik, genauer: für das erlöschen jener Leidenschaft, die der Cavaliere bis zu diesem Zeitpunkt noch zu verspüren glaubte. Laut Schwaderer:

symbolisieren die Bügelszenen 3 und 4 des dritten Akts zusätzlich den Vorgang weiblicher Verführung. Die Wäsche als amouröses Zeichen wird mit dem heißen Eisen gebügelt und visualisiert damit das Liebesfeuer des Cavaliere gegenüber Mirandolina. Merkantiles und traditionelles Zeichen der Liebe – das Feuer, die Hitze – vermischen sich.⁷⁰⁷

Das Bügeleisen fungiert in dieser Szene als zentrales Metaphernsymbol für die Affektlage und Beziehungskonstellation innerhalb des dramatischen Geschehens. Es zirkuliert zwischen Mirandolina, dem Cavaliere und Fabrizio, demjenigen, der als zukünftiger Ehemann in Aussicht steht und zugleich das erloschene Eisen entfernt sowie ein neu erhitztes bringt. Diese wiederholte Übergabe verweist nicht nur auf den

⁷⁰⁶ Goldoni 2012, III.4, S. 82.

⁷⁰⁷ Schwaderer 2008, S. 162.

Wechsel des Begehrrens, sondern auch auf die emotionale Temperatur der jeweiligen Beziehung. Die Handlung suggeriert damit eine schrittweise Verschiebung der affektiven Zentrierung von Mirandolina weg vom Cavaliere hin zu Fabrizio.

In seinem Verhalten offenbart der Cavaliere eine emotionale Regression: Er agiert weniger als souveräner Aristokrat denn als bedürftiger Liebender, der, vergleichbar mit einem vernachlässigten Kind, um Aufmerksamkeit ringt. Dieses Verhalten steht im diametralen Gegensatz zu seiner früheren, misogyn geprägten Attitüde. Die Protagonistin konfrontiert ihn daraufhin mit seinem widersprüchlichen Frauenbild und deckt die Inkonsistenz seiner affektiven Haltung auf: Seine ideologische Wandlung erscheint weniger als bewusste Einsicht denn als schwankende Reaktion auf individuelle emotionale Reize.⁷⁰⁸ Der Cavaliere, unfähig zur kritischen Reflexion seines Verhaltens, antwortet mit schmeichelhafter Galanterie, indem er ihre äußere Erscheinung und freundliche Wesensart für seine innere Wandlung verantwortlich macht. Diese entwaffnend naive Offenbarung wird von Mirandolina jedoch mit Hohn quittiert. Ihr spöttisches Lachen stellt eine gezielte Degradierung dar, die den Cavaliere in seiner Unwissenheit über die tatsächliche Dynamik der Situation bloßstellt. Während er noch immer auf die Annahme seines Geschenks hofft, bewegt sich Mirandolina bereits auf die finale Phase ihrer strategischen Demaskierung zu:

CAVALIERE: [...] Via, prendete questa boccetta. [...] Prendetela, o mi farete andare in collera.

MIRANDOLINA: Fabrizio, il ferro. (*chiamando forte, con caricatura*)

CAVALIERE: La prendete, o non la prendete? (*alterato*)

MIRANDOLINA: Furia, furia. (*prende la boccetta, e con disprezzo la getta nel paniere della biancheria*)

CAVALIERE: La gettate così?

MIRANDOLINA: Fabrizio! (*chiama forte, come sopra*)⁷⁰⁹

Mirandolina lässt sich schließlich zum Schein auf das inständige Werben des Cavaliere ein und nimmt dessen Geschenk an, wirft es jedoch sogleich achtlos in den Wäschekorb. Diese Geste besitzt hohe symbolische Aussagekraft: Sie bringt nicht nur ihre demonstrative Gleichgültigkeit gegenüber dem materiellen Wert des Geschenks zum Ausdruck, sondern unterstreicht zugleich ihre emotionale Distanz sowie ihre überlegene, souveräne Haltung dem Cavaliere gegenüber. Vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Ordnung des 18. Jahrhunderts, in der Frauen vor allem auf ihre Rolle

⁷⁰⁸ Cf. Abbrugiat 2014, S. 159.

⁷⁰⁹ Goldoni 2012, III.4, S. 82 f.

als Ehefrauen und Mütter reduziert und männlicher Autorität untergeordnet waren, wirkt Mirandolinas selbstbestimmtes Handeln besonders subversiv. Von Frauen wurde erwartet, Geschenke von Männern mit Dankbarkeit entgegenzunehmen, da diese symbolisch sowohl Zuneigung als auch ökonomische Versorgung signalisierten. Die Ablehnung oder gar Geringschätzung solcher Gesten stellte eine Überschreitung der etablierten Verhaltensnormen dar und konnte als Affront gegen die männliche Ehre verstanden werden. Ihre bewusste Distanzierung von ökonomischer Abhängigkeit und emotionaler Unterwerfung stellt eine gezielte Infragestellung traditioneller weiblicher Rollenzuschreibungen dar. Der demonstrative Umgang mit dem Geschenk wird so zur performativen Zurückweisung der männlichen Avance. Die Verletzung des Cavaliere manifestiert sich unmittelbar in seiner rhetorischen Reaktion, die seine Verwunderung und sein inneres Unverständnis offenbart.

Während der gesamten Szene bleibt Mirandolina in einer bewusst abweisenden Rolle verhaftet. Diese Haltung konkretisiert sich nicht nur in ihrer sprachlichen Ignoranz, sondern auch in ihrer körperlichen Abwendung, sie widmet sich kontinuierlich der häuslichen Tätigkeit des Bügelns und ruft mehrmals nach Fabrizio. Diese wiederholte Interaktion mit dem Diener verdeutlicht sowohl eine Ablenkungsstrategie als auch eine bewusste Hierarchisierung der sozialen Rollen im Gasthaus. Wie auch Abbrugiat betont, ist Mirandolinas Verhalten im Verlauf der vierten Szene als Ausdruck kalter Geringschätzung und emotionaler Kontrolle zu interpretieren, ein Verhalten, das durch die didaskalische Struktur und Regieanweisungen gestützt wird.⁷¹⁰

MIRANDOLINA: È caldo bene? (*prende il ferro*)

FABRIZIO: Signora sì. (*sostenuto*)

MIRANDOLINA: Che avete, che mi parete turbato? (*a Fabrizio, con tenerezza*)

FABRIZIO: Niente, padrona, niente.

MIRANDOLINA: Avete male? (*come sopra*) [...]

CAVALIERE: Via, dategli il ferro, e che se ne vada.

MIRANDOLINA: Gli voglio bene, sa ella? È il mio cameriere fidato. (*al Cavaliere*)

CAVALIERE: (Non posso più.) (*da sé, smaniando*)

MIRANDOLINA: Tenete, caro, scaldatelo. (*dà il ferro a Fabrizio*)⁷¹¹

⁷¹⁰ Cf. Abbrugiat 2014, S. 159.

⁷¹¹ Goldoni 2012, III.5, S. 83.

Mirandolina setzt in Szene III.5 gezielt eine affektive Strategie ein, um den Cavaliere zu provozieren. Indem sie ihrem Diener Fabrizio demonstrativ Zuneigung entgegenbringt, instrumentalisiert sie die Sprache der Liebe, um eine gezielte Reaktion des Cavaliere hervorzurufen.⁷¹² Besonders signifikant ist hierbei die erstmalige Verwendung des Kosewortes *caro* (mein Lieber) gegenüber Fabrizio. Diese sprachliche Markierung impliziert nicht nur eine emotionale Aufwertung des Dieners, sondern erfüllt zugleich eine doppelte Funktion: Einerseits demonstriert Mirandolina ihre Fähigkeit, die Sprache der Intimität flexibel und taktisch einzusetzen, andererseits spiegelt sie damit bewusst das Verhalten des Cavaliere, der in den Szenen II.18 und III.4 selbst den Ausdruck *cara* (meine Liebe) gegenüber Mirandolina verwendete. Diese Spiegelstruktur fungiert als rhetorischer Gegenschlag: Mirandolina bedient sich derjenigen Mittel, die der Cavaliere zuvor zur Verführung einsetzte, um ihn nun selbst emotional zu destabilisieren. Dass diese Provokation ihre Wirkung nicht verfehlt, zeigt sich bereits zu Beginn der darauffolgenden Szene III.6: Der Cavaliere reagiert auf Mirandolinas Verhalten mit offenkundiger Unzufriedenheit und artikuliert seine Frustration:

CAVALIERE: Gran finezze, signora, al suo cameriere! [...] Si vede che ne siete invaghita.

MIRANDOLINA: Io innamorata di un cameriere? Mi fa un bel complimento, signore; non sono di sì cattivo gusto io. Quando volessi amare, non getterei il mio tempo sì malamente. (*stirando*)

CAVALIERE: Voi meritereste l'amore di un re.

MIRANDOLINA: Del re di spade, o del re di coppe? (*stirando*)

CAVALIERE: Parliamo sul serio, Mirandolina, e lasciamo gli scherzi. [...] Non potreste per un poco lasciar di stirare?

MIRANDOLINA: Oh perdoni! Mi preme allestire questa biancheria per domani. [...] Perché di questa biancheria me ne ho da servire, e di lei non posso far capitale di niente. (*stirando*)⁷¹³

Es lässt sich klar erkennen, dass der Cavaliere, wie Spranzi herausstellt, zunehmend in einen emotionalen Abgrund gerät.⁷¹⁴ Mirandolinas ironisch-abwertende Bemerkung, sie habe nicht so schlechten Geschmack, sich in einen Hausdiener zu verlieben, steht jedoch im paradoxen Spannungsverhältnis zu dem Umstand, dass sie am Ende der Komödie aus pragmatischen Gründen eben diesen Mann heiraten wird, eine Entscheidung, die dem Schutz ihrer gesellschaftlichen Reputation dient.

⁷¹² Cf. Spranzi 2010, S. 58.

⁷¹³ Goldoni 2012, III.6, S. 84.

⁷¹⁴ Cf. Spranzi 2010, S. 58.

Der Cavaliere selbst sucht nun vermehrt nach Klarheit und fordert ein ernsthaftes Gespräch. Währenddessen bleibt Mirandolina in ihrer Tätigkeit des Bügeln versunken, ohne ihn auch nur eines Blickes zu würdigen. Ihre Weigerung, das Bügeln zu unterbrechen, trotz der Bitte des Cavaliere, verweist auf ihre geschäftliche Zielstrebigkeit und symbolisiert zugleich die bewusste Degradierung seiner Bedeutung. Der Cavaliere wird gewissermaßen mit der materiellen Realität konfrontiert: Während die Wäsche für Mirandolina ein ökonomischer Gewinn ist, verspricht ihm seine Zuneigung keinen praktischen Nutzen. Schließlich führt diese Ignoranz zur emotionalen Eskalation des Cavaliere, der unter der psychischen Belastung leidet und Mirandolina bittet, ihm nicht weiter seelische Qualen zuzufügen. Um dieser empfundenen Demütigung zu entkommen, entschließt er sich, seine Liebe offen zu gestehen, ein Schritt, der seine vollständige Unterwerfung unter die Verführungsmacht Mirandolinas markiert:

CAVALIERE: Non mi tormentate più. Vi siete vendicata abbastanza. Stimo voi, stimo le donne che sono della vostra sorte, se pur ve ne sono. Vi stimo, vi amo, e vi domando pietà. [...] Non mi trattate con tanta asprezza. Credetemi, vi amo, ve lo giuro. (*vuol prendere la mano, e della col ferro lo scotta.*) Aimè! [...] Pazienza! Questo è niente. Mi avete fatto una scottura più grande.

MIRANDOLINA: Dove, signore?

CAVALIERE: Nel cuore.⁷¹⁵

Szene III.6 markiert einen zentralen Wendepunkt innerhalb der dramatischen Struktur der Komödie und stellt zugleich eine der bedeutungsvollsten Konfrontationen zwischen den beiden Hauptfiguren dar. An diesem Punkt erreicht Mirandolina den Höhepunkt ihrer Verführungstaktik: Der Cavaliere, vormals überzeugter Misogyn, enthüllt offen seine emotionale Unterwerfung, indem er zugibt, Mirandolina nicht nur zu achten und zu schätzen, sondern sie auch zu lieben. Sein Versuch, physischen Kontakt herzustellen, wird jedoch von der Protagonistin mit äußerster Entschlossenheit zurückgewiesen, indem sie ihn mit dem Bügeleisen verbrennt.

Das Bügeleisen erfährt eine semantische Umdeutung: Statt für Verführung steht es nun für einseitige, schmerzhafte Leidenschaft und wird zur Chiffre des seelischen Leids des Cavaliere. Die Handlung ist darüber hinaus ein Ausdruck der Grausamkeit und Dominanz Mirandolinas.⁷¹⁶ Indem sie ihm demonstrativ Schmerz zufügt, verschafft sie sich eine letzte Genugtuung über die völlige Unterwerfung ihres Gegenspielers. Wie

⁷¹⁵ Goldono 2012, III.6, S. 84 f.

⁷¹⁶ Cf. Alonge 2004, S. 87.

Scheible betont, wird das in der gesamten Komödie leitmotivisch verwendete Symbol der „Hände“ in dieser Szene zu einem instrumentellen Machtmittel umgeformt: Die Hände, mit denen Mirandolina zuvor Speisen zubereitet und Wein eingeschenkt hat, werden nun zur Quelle realer körperlicher Verletzung, und damit zum Endpunkt der Inszenierung weiblicher Stärke.⁷¹⁷ Trotz ihres vordergründig um Verzeihung bittenden Verhaltens bleibt Mirandolina konsequent in ihrer Rolle.⁷¹⁸ Die Entschuldigung wird von Seiten des Cavaliere nicht als Entlastung wahrgenommen, sondern als Verstärkung seiner emotionalen Qualen. Er konstatiert, dass der physische Schmerz nicht im Verhältnis steht zu der seelischen Verwundung, die sie ihm zugefügt hat. Damit wird sein Herz metaphorisch zum eigentlichen Ort der Verletzung. Der emotionale Zusammenbruch des Cavaliere wird im letzten Moment nochmals intensiviert, als Mirandolina demonstrativ ihren Diener Fabrizio ruft, ein Akt, der nicht nur Ignoranz, sondern gezielte Provokation darstellt:

MIRANDOLINA: Fabrizio. (*chiama ridendo*)

CAVALIERE: Per carità, non chiamate colui.

MIRANDOLINA: Ma se ho bisogno dell’altro ferro.

CAVALIERE: Aspettate ... (ma no) chiamerò il mio servitore. [...] Giuro al cielo, se viene colui, gli spacco la testa. [...] Chiamate un altro; colui non lo posso vedere. [...] Compatitemi ... son fuori di me.

MIRANDOLINA: Anderò io in cucina, e sarà contento. [...] Non posso chiamar chi voglio? (*passeggia*)

CAVALIERE: Lo confesso. Ho gelosia di colui. (*le va dietro*)⁷¹⁹

Mirandolina agiert in dieser Szene mit psychologischer Präzision, indem sie ihren Diener Fabrizio ruft, eine Handlung, die nicht nur den Verlauf der Interaktion, sondern insbesondere die emotionale Verfassung des Cavaliere entscheidend destabilisiert. Der gezielte Ruf nach Fabrizio wirkt auf den Cavaliere wie ein Affront gegen seine Männlichkeit und soziale Stellung. Seine eindringliche Bitte, jeden herbeizurufen, nur nicht den Hausdiener, zeugt von einer tiefen Kränkung seines aristokratischen Selbstbildes. Die Tatsache, dass seine Rivalität sich ausgerechnet gegen einen Angehörigen des niederen Standes richtet, steigert seine Demütigung erheblich.

In dieser Szene zeigt sich eine markante Wandlung des Cavaliere: Aus dem anfangs rationalen und antifeministischen Zyniker wird ein emotional destabilisiertes Subjekt,

⁷¹⁷ Cf. Scheible 1993, S. 141.

⁷¹⁸ Cf. Domini 2008, S. 23.

⁷¹⁹ Goldoni 2012, III.6, S. 85 f.

das zunehmend von seinen Leidenschaften beherrscht wird und seine frühere Selbstkontrolle verliert. Dass er sich, metaphorisch gesprochen, in ein „hündisches“ Verhalten begibt, verdeutlicht den vollständigen Kontrollverlust über seine Gefühle und markiert gleichzeitig den dramatischen Kontrast zu seiner ursprünglichen Charakterposition. Dieses Verhalten steht paradigmatisch für den Erfolg von Mirandolinas Strategie, die sich nicht nur auf rhetorische Mittel stützt, sondern auch auf eine gezielte Inszenierung sozialer Machtverhältnisse:

CAVALIERE: Questa è la prima volta ch'io provo che cosa sia amore. [...] Non intendo di comandarvi: vi prego. (*la segue*)

MIRANDOLINA: Che cosa vuole da me? (*voltandosi con alterezza*)

CAVALIERE: Amore, compassione, pietà.

MIRANDOLINA: Un uomo che stamattina non poteva vedere le donne, oggi chiede amore e pietà? Non gli abbado, non può essere, non gli credo. (Crega, schiatta, impara a disprezzar le donne.) (*da sé, parte*)⁷²⁰

In dieser Passage tritt Mirandolina als eine ausgesprochen selbstbestimmte und durchsetzungsfähige Figur in Erscheinung. Ihre explizite Weigerung, sich etwas befehlen zu lassen, ist Ausdruck ihrer autonomen Haltung und verweist zugleich auf ihre leitende Rolle innerhalb des Gasthauses.⁷²¹ Im 18. Jahrhundert war weibliches Verhalten stark durch Unterordnung, Zurückhaltung und Abhängigkeit geprägt. Frauen wurden auf den häuslich-privaten Bereich beschränkt und galten vor allem als Ehefrauen oder Mütter im Dienst männlicher Autorität. Mirandolinas selbstbewusstes Auftreten, ihr ökonomisches Handeln und ihre verbale Selbstbehauptung markieren daher einen Bruch mit tradierten Geschlechterrollen und spiegeln eine bürgerliche Neuverhandlung weiblicher Identität im Zeichen der Aufklärung. Die Bezugnahme auf ihre Vergangenheit als rechte Hand ihres Vaters legt nahe, dass Mirandolina bereits früh geschäftliche Verantwortung übernahm, eine Rolle, die im 18. Jahrhundert üblicherweise Männern vorbehalten war. Dies begünstigt auch die Annahme, dass sie Elemente männlich konnotierter Verhaltensmuster in ihr Selbstverständnis integriert hat, was sich in ihrem Auftreten als resolute *padrona* (Eigentümerin) manifestiert.⁷²²

Mirandolina hat den Cavaliere, einen erklärten Frauenverächter, dazu gebracht, die Begriffe „Liebe“, „Mitgefühl“ und „Mitleid“ in den Mund zu nehmen, eine Entwicklung, die seine emotionale Entwaffnung markiert und den Triumph der Protagonistin über sein einst misogyne Weltbild vorbereitet.

⁷²⁰ Goldoni 2012, III.6 S. 86.

⁷²¹ Cf. Abbrugiat 2014, S. 167.

⁷²² Cf. Alonge 2004, S. 69.

Die emotionalen Erfahrungen, die der Cavaliere durch Mirandolinas kalkulierte Verführung erleidet, führen ihn an die Grenzen seiner Selbstkontrolle und lassen ihn in einem Zustand zwischen Verzweiflung und affektiver Verwirrung zurück. Seine Entwicklung kann somit als Symbol für den Zerfall patriarchaler Selbstgewissheit unter dem Einfluss weiblicher Selbstbestimmung gelesen werden.

8.3.5. *Il trionfo della protagonista*

Bereits im ersten Akt hatte Mirandolina durch ihre Soliloquien deutlich gemacht, dass sie sich zum Ziel gesetzt hatte, den Cavaliere zu erobern. Diese Eroberung wurde im Verlauf des zweiten Aktes erfolgreich vollzogen. Im dritten Akt strebt sie nun danach, ihren Triumph öffentlich sichtbar zu machen und somit die moralische Dimension ihrer Strategie offenzulegen.

In Szene III.17 wirft der Conte dem Cavaliere vor, seine misogynie Haltung lediglich vorgetäuscht zu haben, um Mirandolina zu umwerben, und fordert ihn deshalb zum Duell heraus. Die Konfrontation zwischen den beiden Adligen eskaliert, bis Mirandolina gemeinsam mit ihrem Diener Fabrizio in Szene III.18 dazwischengeht, um das Duell zu verhindern. Ihre Reaktion ist von Entsetzen geprägt: Sie zeigt sich schockiert darüber, dass ihr Verhalten solche Konsequenzen nach sich zieht und ein bewaffneter Konflikt ausgerechnet ihretwegen ausbrechen konnte. Dieser Moment verdeutlicht zugleich den Höhepunkt ihres Einflusses wie auch den moralischen Wendepunkt ihrer Strategie: Mirandolina wird mit den realen Auswirkungen ihres manipulativen Spiels konfrontiert, das ursprünglich dazu diente, die Misogynie des Cavaliere zu bestrafen, nun jedoch das gesellschaftliche Gleichgewicht empfindlich stört:

FABRIZIO: Alto, alto, padroni.

MIRANDOLINA: Alto, signori miei, alto.

CAVLAIERE: (Ah! Maledetta!) (*vedendo Mirandolina*)

MIRANDOLINA: Povera me! Colle spade?

MARCHESE: Vedete? Per causa vostra.

MIRANDOLINA: Come per causa mia?

CONTE: Eccolo, lì il signor Cavaliere. È innamorato di voi.

CAVALIERE: Io innamorato? Non è vero; mentite.

MIRANDOLINA: Il signor Cavaliere innamorato di me? Oh no, signor Conte, ella s'inganna. Posso assicurarla, che certamente s'inganna.

CONTE: Eh, che siete voi pur d'accordo ...

MARCHESE: Si sa, si vede ...

CAVALIERE: Che si sa? Che si vede? (*alterato, verso il Marchese*)

MARCHESE: Dico, che quando è, si sa ... Quando non è, non si vede.

MIRANDOLINA: Il signor Cavaliere innamorato di me? Egli lo nega, e negandolo in presenza mia, mi mortifica, mi avvilisce, e mi fa conoscere la sua costanza e la mia debolezza. Confesso il vero, che se riuscito mi fosse d'innamorarlo, avrei creduto di fare la maggior prodezza del mondo. Un uomo che non può vedere le donne, che le disprezza, che le ha in mal concetto, non si può sperare d'innamorarlo. Signori miei, io sono una donna schietta e sincera: quando devo dir, dico, e non posso celare la verità. Ho tentato d'innamorare il signor Cavaliere, ma non ho fatto niente. È vero, signore? Ho fatto, ho fatto, e non ho fatto niente. (*al Cavaliere*)

CAVALIERE: (Ah! Non posso parlare.) (*da sé*)⁷²³

Mirandolina bemüht sich in dieser Szene, die zugespitzte Situation zu entschärfen, wobei sie vordergründig den Eindruck erweckt, den Cavaliere in Schutz nehmen zu wollen.⁷²⁴ Indem sie behauptet, dieser sei keineswegs in sie verliebt, eine Behauptung, die sie auf seine vermeintlich verletzende Offenheit stützt, verfolgt sie ihre bekannte Taktik der Verstellung. Ihre Aussage ist strategisch kalkuliert: Sie gibt scheinbar zu, geglaubt zu haben, den Cavaliere zur Liebe bewegen zu können, und führt das Scheitern dieses Vorhabens auf seine grundsätzliche Verachtung gegenüber Frauen zurück. Wer Frauen verachte, so argumentiert sie, sei zum Lieben nicht fähig.

In diesem rhetorischen Manöver verdichtet sich gewissermaßen die Quintessenz ihrer gesamten Strategie: eine vorgeblich enttäuschte Haltung, die die eigentliche Intention, die öffentliche Demontage der misogynen Haltung des Cavaliere, verdeckt. Der gezielte Appell an den Cavaliere zielt darauf ab, ihn zur öffentlichen Bestätigung seiner Gefühle zu bewegen, die er ihr gegenüber bereits in Szene III.6 gestanden hatte. Durch diese erneute emotionale Provokation forciert Mirandolina eine öffentliche Selbstentlarvung des Cavaliere und treibt damit ihren Triumph als manipulative, aber zugleich intellektuell überlegene Protagonistin konsequent voran:

CONTE: Lo vedete? Si confonde. (*a Mirandolina*)

MARCHESE: Non ha coraggio di dir di no. (*a Mirandolina*)

CAVALIERE: Voi non sapete quel che dite. (*al Marchese, irato*) [...]

⁷²³ Goldoni 2012, III.18, S. 102.

⁷²⁴ Cf. Spranzi 2010, S. 62.

MIRANDOLINA: Oh, il signor Cavaliere non s'innamora. Conosce l'arte. Sa la furberia delle donne: alle parole non crede; delle lagrime non si fida. Degli svenimenti poi se ne ride.

CAVALIERE: Sono dunque finite le lagrime delle donne, sono mendaci gli svenimenti?

MIRANDOLINA: Come! Non lo sa, o finge di non saperlo?

CAVALIERE: Giuro al cielo! Una tal finzione meriterebbe uno stile nel cuore.

MIRANDOLINA: Signor Cavaliere, non si riscaldi, perché questi signori diranno ch'è innamorato davvero.

CONTE: Sì, lo è, non lo può nascondere.

MARCHESE: Si vede negli occhi.

CAVALIERE: No, non lo sono. (*irato al Marchese*)⁷²⁵

Mirandolina setzt ihr taktisches Spiel auch in dieser Szene fort, indem sie weiterhin vehement leugnet, dass der Cavaliere in sie verliebt sei. Dabei verweist sie auf dessen vermeintliche Unbeugsamkeit gegenüber weiblicher List und Rhetorik: Er sei, so Mirandolina, ein Mann, der keiner Frau Glauben schenke, weder ihren Worten noch ihren Tränen traue und sich über Ohnmachtsanfälle sogar amüsiere, eine gezielte Anspielung auf ihre inszenierte Ohnmacht in Szene II.17. Indem der Cavaliere daraufhin erstaunt nachfragt, ob ihre Tränen und der Schwächeanfall bloß geschauspielt gewesen seien, gelingt es Mirandolina, seine Verunsicherung offenzulegen. Ihre scheinbar erstaunte Reaktion, dass er dies nicht längst durchschaut habe, verdeutlicht sowohl ihre Überlegenheit als auch die effektive Umsetzung ihrer Strategie. Der Cavaliere erkennt nun allmählich die Tragweite der Täuschung und äußert seine Enttäuschung in Form einer metaphorischen Aussage: Ein derartiger Betrug verdiene einen Dolchstoß ins Herz, ein Bild für seine tief empfundene Kränkung. Gleichzeitig wirft Mirandolina ihm auf subtile Weise vor, selbst unehrlich zu sein, da er seine Verliebtheit leugnet, eine Tatsache, die sie durch die Reaktion auf ihre vorgetäuschte Ohnmacht längst als gegeben betrachtet. Ihre vorgebliche Schutzhülle des Cavaliere dient dabei nur einem Zweck: ihn zur öffentlichen Preisgabe seiner Gefühle zu drängen.

Als Mirandolina erkennt, dass der Cavaliere trotz dieser emotionalen Provokationen nicht bereit ist, sein Liebesgeständnis vor der versammelten Gesellschaft zu wiederholen, schreitet sie zur finalen Phase ihres Plans: der öffentlich verkündeten Entscheidung, Fabrizio zu heiraten. Diese Ankündigung stellt einen bewussten Akt dar,

⁷²⁵ Goldoni 2012, III.18, S. 102 f.

der auf maximale Wirkung abzielt, sowohl um den Cavaliere endgültig zu demütigen als auch um den moralischen und gesellschaftlichen Schlusspunkt unter ihre raffinierte Strategie zu setzen:

- MIRANDOLINA: No signore, non è innamorato. Lo dico, lo sostengo, e son pronta a provarlo.
- CAVALIERE: (Non posso più.) (*da sé*) Conte, ad altro tempo mi troverete provveduto di spada. (*getta via la mezza spada del Marchese*)
- MARCHESE: Ehi! La guardia costa denari. (*la prende di terra*)
- MIRANDOLINA: Si fermi, signor Cavaliere, qui ci va della sua riputazione. Questi signori credono ch'ella sia innamorato; bisogna disingannarli.
- CAVALIERE: Non vi è questo bisogno.
- MIRANDOLINA: Oh sì, signore. Si trattenga un momento.
- CAVALIERE: (Che far intende costei?) (*da sé*)
- MIRANDOLINA: Signori, il più certo segno d'amore è quelli della gelosia, e chi non sente la gelosia, certamente non ama. Se il signor Cavaliere mi amasse, non potrebbe soffrire ch'io fossi d'un altro, ma egli lo soffrirà, e vedranno ...
- CAVALIERE: Di chi volete voi essere?
- MIRANDOLINA: Di quello a cui mi ha destinato mio padre.
- FABRIZIO: Parlate forse di me? (*a Mirandolina*)
- MIRANDOLINA: Sì, caro, Fabrizio, a voi in presenza di questi cavalieri vo' dar la mano di sposa.
- CAVALIERE: (Oimè! Con colui? Non ho cuor di soffrirlo.) (*da sé, smaniando*)
- CONTE: (Se sposa Fabrizio, non ama il Cavaliere.) (*da sé*) Sì, sposatevi, e vi prometto trecento scudi.
- MARCHESE: Mirandolina, è meglio un ovo oggi, che una gallina domani. Sposestevi ora, e vi do subito dodici zecchini.
- MIRANDOLINA: Grazie, signori, non ho bisogno di dote. Sono una povera donna senza grazia, senza brio, incapace d'innamorar persone di merito. Ma Fabrizio mi vuol bene, ed io in questo punto alla presenza loro lo sposo ...⁷²⁶

Mirandolina gelingt es, den Cavaliere bis zum entscheidenden Moment in der *locanda* zu halten, um ihn schließlich im Beisein der anderen Gäste öffentlich zu kompromittieren. Durch ihre bewusst inszenierte Verlobung mit ihrem Diener Fabrizio führt sie ihre strategische Demontage des Cavaliere zu einem demonstrativen Abschluss. In der Einleitung zu diesem Entschluss formuliert sie rhetorisch geschickt,

⁷²⁶ Goldoni 2012, III.18, S. 103 f.

dass Eifersucht das deutlichste Indiz für wahre Liebe sei, eine Aussage, die darauf abzielt, die emotionale Reaktion des Cavaliere gezielt zu provozieren. Ihre Argumentation folgt dabei einer kalkulierten Logik: Sollte der Cavaliere tatsächlich in sie verliebt sein, so müsste ihm der Gedanke unerträglich sein, dass sie sich einem anderen Mann zuwendet. Die inszenierte Heiratsanbahnung mit Fabrizio erfolgt in bewusst affekterter Virtuosität. Die Enttäuschung des Cavaliere, der diese Wendung nicht antizipiert, ist im Verlauf der Szene deutlich spürbar. Durch ihre Entscheidung, einen Mann aus ihrer eigenen sozialen Schicht zu wählen, „un uomo della sua stessa condizione“⁷²⁷, erfüllt Mirandolina nicht nur ein lang gegebenes Versprechen, sondern präsentiert diese Verbindung gleichzeitig als Mittel zur Rehabilitierung ihrer gesellschaftlichen Ehre. Das Publikum weiß jedoch, dass diese Entscheidung auch durch die prekäre Lage motiviert ist, in der sich Mirandolina in den Szenen III.13/14 befindet. Die Eheschließung fungiert somit nicht als romantisches Ziel, sondern als strategisch-pragmatischer Schachzug zur Wahrung ihrer Autonomie.⁷²⁸ Da Fabrizio lediglich ein Angestellter in ihrer *locanda* ist, besteht für ihn nur durch die Ehe die Möglichkeit eines sozialen Aufstiegs („salto di classe“⁷²⁹), dessen tatsächliche Realisierung jedoch ausschließlich von Mirandolinas Zustimmung abhängig bleibt.

Die Absage an die Mitgift der Adligen, Conte und Marchese, dient als weiterer Bestandteil ihrer Selbstinszenierung als unabhängige Frau und soll eventuelle Zweifel an den wahren Beweggründen ihrer Heiratsentscheidung zerstreuen.⁷³⁰ Wie Bertani betont, verkörpert Mirandolina letztlich weniger ein romantisches Ideal weiblicher Emotionalität, sondern vielmehr eine „macchina calcolatrice“⁷³¹, die ihre Umgebung mit strategischer Rationalität manipuliert. Bemerkenswert ist zudem die Ambivalenz der Figur: In Szene III.6 lehnt sie noch mit Nachdruck die Vorstellung ab, sich in einen Diener zu verlieben, ein Umstand, den sie nun offenkundig widerruft. Dass sie schließlich selbst den Heiratsantrag initiiert und diesen im Beisein dreier Männer höheren Standes vollzieht, manifestiert ihre Rolle als emanzipierte und handlungsfähige Frau ihrer Zeit.

Die Reaktion des Cavaliere auf die plötzliche Ankündigung der Verlobung ist von einem hochgradig melodramatischen Ton geprägt. In seinem abschließenden Monolog, direkt an Mirandolina gerichtet, entlädt sich seine Kränkung in einer affektgeladenen

⁷²⁷ Carlo Goldoni, *Memorie, lettere, teatro. Introduzione scelta e commento di Cesare Boldrighini*, Florenz: 1969, S. 49.

⁷²⁸ Cf. Domini 2008, S. 24 f.

⁷²⁹ Alonge 2004, S. 75.

⁷³⁰ Cf. Spranzi 2010, S. 64.

⁷³¹ Bertani 1993, S. 37.

Sprache, die auf die völlige Niederlage seiner Selbstbeherrschung und seines männlichen Selbstbildes hinweist.⁷³² Dieses finale Sprachbild fungiert nicht nur als Ausdruck seines emotionalen Zusammenbruchs, sondern auch als implizites Eingeständnis seiner Unterlegenheit gegenüber der weiblichen List und Intelligenz:

CAVALIERE: Sì, maledetta, sposati a chi tu vuoi. So che tu m'ingannasti, so che trionfi dentro di te medesima d'avermi avvilito, e vedo sin dove vuoi cimentare la mia tolleranza. Meriteresti che io pagassi gl'inganni tuoi con un pugnale nel seno; meriteresti ch'io ti strappassi il cuore, e lo recassi in mostra alle femmine lusinghiere, alle femmine ingannatrici. Ma ciò sarebbe un doppiamente avvilirmi. Fuggo dagli occhi tuoi: maledico le tue lusinghe, le tue lagrime, le tue finzioni; tu mi hai fatto conoscere qual infusto potere abbia sopra di noi il tuo sesso, e mi hai fatto a costo mio imparare, che per vincerlo non basta, no, disprezzarlo, ma ci conviene fuggirlo. (*parte*)⁷³³

In seiner abschließenden Szene befindet sich der Cavaliere in einem Zustand tiefer innerer Zerrissenheit. Ihm ist nun bewusst geworden, dass sämtliche Gesten der Zuneigung, die Tränen sowie die raffinierten Inszenierungen Mirandolinas keineswegs Ausdruck authentischer Empfindung waren, sondern vielmehr Teil eines ausgeklügelten Plans, ihn öffentlich zu kompromittieren. Der Cavaliere erkennt, dass bloße Frauenverachtung nicht ausreiche, um sich dem Einfluss des weiblichen Geschlechts zu entziehen, vielmehr müsse man konsequente Meidung praktizieren, um sich vor dessen manipulativer Macht zu schützen. Aus dieser Einsicht heraus erklärt er die Flucht für den einzig gangbaren Ausweg und verlässt, psychisch zerrüttet, die Bühne.

Bevor er jedoch endgültig abtritt, vollzieht er eine letzte Abrechnung mit Mirandolina: Er bezeichnet sie als verfluchte Betrügerin, die sich an seinem emotionalen Zusammenbruch weide. Gleichwohl wahrt der Cavaliere einen Rest von Würde, indem er auf ihre finale Provokation, nämlich eine öffentliche Rache, nicht eingehet, da dies seine gesellschaftliche und persönliche Entblößung nur verstärken würde. In einem selbstkritischen Moment räumt er ein, dass sie es war, die ihm die Augen geöffnet und ihm die gefährliche Wirkmacht des weiblichen Geschlechts vor Augen geführt habe, eine Macht, die er bislang unterschätzt hatte.

In der letzten Szene entzieht Mirandolina sich den Avancen der Adligen endgültig, indem sie dem Conte und dem Marchese mitteilt, dass sie als nun verheiratete Frau nicht länger deren Gastfreundschaft gewähren könne. Diese Eheschließung mit ihrem Diener Fabrizio ist jedoch nicht als romantische Entscheidung zu interpretieren, sondern als strategisches Kalkül: Sie dient der Wahrung ihres sozialen Ansehens und ihrer

⁷³² Cf. Anglani 1983, S. 229.

⁷³³ Goldoni 2012, III.18, S. 104.

geschäftlichen Autonomie. Die Vernunft obsiegt über das Gefühl, was exemplarisch auf die dramaturgische Struktur der Komödie Goldonis verweist, in der emotional-sentimentale Momente durch pragmatische Handlungsmuster ersetzt werden.

Der abschließende Monolog Mirandolinas, der paradigmatisch als Goldonis moralischer Schlusspunkt fungiert, fasst pointiert die zentrale Botschaft des Stücks zusammen. In ihm wird nicht nur das intellektuelle und soziale Überlegenheitsbewusstsein der Protagonistin manifest, sondern auch das emanzipatorische Leitmotiv der Komödie: die Kritik an der oberflächlichen Frauenfeindlichkeit des männlichen Adels und die exemplarische Darstellung weiblicher Selbstbestimmung im Rahmen bürgerlicher Werte:

MIRANDOLINA: [...] e lor signori ancora profittino di quanto hanno veduto, in vantaggio e sicurezza del loro cuore; e quando mai si trovassero in occasioni di dubiare, di dover cedere, di dover cadere, pensino alle malizie imparate, e si ricordino della Locandiera.⁷³⁴

Die intendierte Wirkung dieser Komödie besteht darin, das Publikum zu einer reflektierten Auseinandersetzung mit der potenziellen Gefährdung durch intelligente und raffinierte Frauenfiguren zu bewegen, die Männer in psychologisch geschickt konstruierte „Fallen“ zu locken vermögen. Obwohl Goldoni auf den ersten Blick eine Warnung an das männliche Geschlecht ausspricht, erweist sich sein Werk zugleich als Ausdruck einer subtilen Aufwertung und Emanzipation weiblicher Handlungsmacht. Ihm gelingt es, mit Mirandolina eine ambivalente weibliche Figur zu erschaffen, die gleichermaßen schmeichelhaft wie gefährlich auftritt und in ihrer komplexen Ausgestaltung neue dramaturgische Wege beschreitet.⁷³⁵ Goldoni demonstriert hierbei, dass List, Intelligenz und strategisches Kalkül, verkörpert durch die Protagonistin, selbst die Starrheit und Selbstherrlichkeit des Cavaliere zu überwinden vermögen.

In diesem Sinne fungiert die Komödie als eine didaktische Bühne, die eine „scuola“, eine Schule, darstellt, in der gelehrt wird, wie man sich den Gefahren der Verführung entzieht, um nicht den Fallstricken unreflektierter Selbstüberschätzung zu erliegen.⁷³⁶

8.4. Die Geschichte einer Gastwirtin

Mirandolina zeichnet sich sowohl durch eine ausgeprägte Intelligenz als auch durch ein hohes Maß an Autonomie aus und verkörpert damit ein paradigmatisches Frauenbild des 18. Jahrhunderts, sondern zeigt zugleich ein für ihre Zeit bemerkenswert

⁷³⁴ Goldoni 2012, III. scena ultima, S. 107.

⁷³⁵ Cf. Goldoni 2012, *L'autore a chi legge*, S. 7.

⁷³⁶ Cf. Goldoni 2012, *L'autore a chi legge*, S. 7.

progressives Verhalten, indem sie traditionelle Geschlechterrollen reflektiert, unterläuft und zu ihren Gunsten nutzt. In ihr vereinen sich, so Herry, die charakteristischen Merkmale der lebendigsten weiblichen Figur des gesamten *teatro comico*.⁷³⁷ Obgleich sie das Idealbild der zeitgenössischen Frau repräsentiert, bleibt sie dennoch mit den Ambivalenzen, Herausforderungen und Rätseln einer realen weiblichen Existenz konfrontiert. Mirandolina fungiert als zentrale Instanz von Rationalität und Handlungsmacht innerhalb des dramatischen Geschehens. Sie verkörpert nicht nur den weiblichen Körper, sondern auch dessen Anspruch auf soziale Sichtbarkeit und Selbstbestimmung. Ihr Verhalten artikuliert einen bewussten Widerstand gegen eine Ordnung, die das weibliche Subjekt marginalisiert, und lässt sich als symbolische Repräsentation weiblicher Autonomie und kollektiver Emanzipation deuten. Damit fungiert sie zugleich als Trägerin rationaler Handlungsmacht und als Repräsentantin eines weiblichen Körpers, der auf seine Anerkennung pocht und sich aktiv gegen patriarchale Zurückweisung zur Wehr setzt.

Ihre uneingeschränkte Kontrolle über die Geschehnisse des Gasthauses verweist auf ein Verhalten, das im 18. Jahrhundert als maskulin codiert war. Dennoch offenbart sie stellenweise eine gewisse Freude daran, von männlichen Gästen umworben zu werden. Diese Umwerbungen, zumeist begleitet von materiellen Geschenken, zielen auf erotische Konstellationen ab, die Mirandolina jedoch strategisch kontrolliert und im entscheidenden Moment zurückweist. Ihr Handeln folgt dabei einem durchdachten Kalkül: Sie nutzt die Zuneigung und das Interesse ihrer Gäste zu ihrem wirtschaftlichen Vorteil, ohne dabei ihre Integrität oder gesellschaftliche Stellung zu gefährden. Ihr innerer Stolz auf ihre soziale Herkunft bewahrt sie vor einer vollständigen Hingabe an ökonomische oder soziale Aufstiegsphantasien. Auch wenn sie finanzielle Zuwendungen annimmt, verweigert sie sich strikt jeglicher Selbstpreisgabe, die ihre Autonomie kompromittieren würde. Mirandolina beurteilt soziale Beziehungen und Unterschiede in der gesellschaftlichen Hierarchie nicht auf Basis emotionaler Ideale oder traditioneller Ehrfurcht vor dem Adel, sondern danach, ob sie für sie persönlich sinnvoll oder nützlich sind. Diese Haltung steht im Gegensatz zum klassischen Rollenerwartungsbild an Frauen im 18. Jahrhundert, das häufig auf Heirat, Versorgung und Anpassung an die soziale Hierarchie ausgerichtet war. Mirandolina unterläuft diese traditionellen Rollenerwartungen. Diese Rationalität zeigt sich auch in ihrer Entscheidung, den frauenfeindlichen Cavaliere durch gezielte emotionale Manipulation zu kompromittieren.

⁷³⁷ Cf. Herry 2009, S. 479.

Durch gezielte Gesten, etwa das Überreichen hochwertiger Bettwäsche, ein betont unterwürfiges Auftreten oder das exklusiv für ihn zubereitete Ragout, aktiviert sie sukzessive seine emotionale Bindung. Die *biancheria* (Bettwäsche) dient zu Beginn der Handlung als Verführungsinstrument, erfährt jedoch im dritten Akt, insbesondere in der sogenannten Bügelszene, eine semantische Umcodierung: Sie kehrt zu ihrem ursprünglichen Gebrauchswert zurück und markiert damit das Ende des Spiels sowie die Rückkehr zum ökonomischen Diskurs.

Trotz ihrer charakterlichen und sozialen Gegensätze teilen Mirandolina und der Cavaliere einen zentralen Wesenszug: das ausgeprägte Streben nach persönlicher Unabhängigkeit. Sowohl Mirandolina als auch der Cavaliere lehnen die Ehe primär deshalb ab, weil sie diese als potenzielle Einschränkung ihrer individuellen *libertà* begreifen. Diese Haltung bleibt bis zum Ende der Komödie bestimmt: Mirandolina entscheidet sich strategisch für eine Eheschließung mit Fabrizio, nicht aus emotionaler Neigung, sondern um sich dauerhaft von der Gefahr einer realen Bindung an den Cavaliere zu distanzieren und so ihre *libertà* zu bewahren. Der Cavaliere wiederum reagiert auf die Ankündigung dieser Verbindung mit dem sofortigen Verlassen des Gasthauses, ein symbolischer Akt, der seine Rückkehr zu einem autonomen Leben markiert.

Die affektive Bindung, die der Cavaliere im Verlauf der Komödie zu Mirandolina entwickelt, wird zunehmend evident, ist jedoch nicht Ausdruck einer authentischen gegenseitigen Zuneigung, sondern vielmehr das Resultat gezielter Inszenierung und bewusster Verstellung seitens der Protagonistin.⁷³⁸ Mirandolinas strategisches Verhalten führt dazu, dass sich der Cavaliere, wider seine anfängliche Misogynie, in sie verliebt, wodurch sie eine asymmetrische Machtposition über ihn erlangt. Diese zunehmende Dominanz äußert sich in ihrem Bestreben, ihn emotional zu destabilisieren und ihn letztlich, was ihr auch gelingt, in einem Zustand der Erniedrigung zurückzulassen.⁷³⁹ Die endgültige Demütigung des Cavaliere erfolgt durch Mirandolinas Entschluss, ihren *promesso sposo*, den Diener Fabrizio, zu heiraten. Diese Entscheidung dient nicht einem emotionalen Ideal, sondern stellt einen kalkulierten Akt dar, durch den sie ihre Autonomie wahrt und den Cavaliere öffentlich entzaubert. Für ihn wird dadurch deutlich, dass er lediglich ein Mittel zum Zweck innerhalb ihrer Verführungsstrategie war und dass sämtliche Zuneigungsbekundungen ihrerseits bloße Täuschung waren. Obgleich die Verbindung mit Fabrizio nicht auf wechselseitiger Liebe basiert, sondern

⁷³⁸ Cf. Nuccio Messina, *Carlo Goldoni. Vita, opere, attualità*, Rom: 1993, S. 102.

⁷³⁹ Cf. Attilio Momigliano, *Le opere di Carlo Goldoni. Scelte e illustrate per le scuole medie*, Turin: 1970, S. 61.

funktional motiviert ist, erfüllt sie die narrative Konvention des *lieto fine*, des glücklichen Endes. Hierbei handelt es sich um eine Wiederherstellung der Ordnung, womit die Komödie in einen Zustand sozialer und moralischer Stabilität zurückgeführt wird, eine Rückkehr zur gewohnten Alltagsstruktur, in der die Figuren wieder ihren jeweiligen gesellschaftlichen Rollen zugeordnet sind.

Mirandolina ist zwar keine psychologisch vielschichtige Figur, zeichnet sich jedoch durch ihren ausgeprägten Intellekt, ihre strategische Weitsicht und ihre subtile Kunst der Verführung aus. Diese Eigenschaften ermöglichen es ihr, die emotionale Selbstkontrolle des Cavaliere zu unterwandern und ihn, entgegen seiner erklärten Misogynie, in einen Zustand affektiver Abhängigkeit zu versetzen. Ihre kognitive Überlegenheit gegenüber dem Cavaliere manifestiert sich insbesondere in ihrer Fähigkeit, Situationen zu antizipieren und gezielt zu lenken.

Mirandolina bleibt während des gesamten dramatischen Verlaufs eine Figur, die mit bemerkenswerter Klarheit und Selbstbeherrschung agiert. Sie wahrt durchgehend die Kontrolle und lenkt das Geschehen mit der Präzision einer Regisseurin, wobei die ihr verfallenen Männer zu Instrumenten ihrer strategischen Absichten werden.

Teil 4: Die weibliche Bühnenfigur im Vergleich: Zwischen Macht und Freiheit

Im vierten Teil dieser Dissertation werden die beiden zentralen Frauenfiguren in Goldonis Komödien systematisch gegenübergestellt. Im Zentrum stehen dabei sowohl die strukturellen Gemeinsamkeiten, etwa die formale Unterordnung unter patriarchale Haushaltsordnungen und der eingeschränkte Zugang zu Eigentum und Rechtskompetenz, als auch die strategischen Unterschiede, mit denen Corallina und Mirandolina jeweils Willens- und Entscheidungsräume erschließen.

Corallina operiert vornehmlich über empathisch-rhetorische Vermittlung: Durch narrative Selbstzuschreibung und affektive Appelle an Ehre und Fürsorge dekonstruiert sie patriarchale Deutungsmacht und nutzt das Mitgiftsritual als symbolische Ressource. Mirandolina hingegen transformiert die ökonomische Infrastruktur ihrer *locanda* in einen semi-öffentlichen Verhandlungsraum, in dem sie Attraktivität, Gastfreundschaft sowie implizite emotionale und eheliche Zusagen als Verhandlungsmasse einsetzt: Sie suggeriert ihren männlichen Gästen emotionale Verfügbarkeit, lässt eine mögliche Eheschließung bewusst im Raum stehen, akzeptiert ökonomische Zuwendungen als symbolisches Kapital und nutzt eine doppeldeutige, höflich-manipulative Sprache, um Erwartungen zu erzeugen, ohne sich je eindeutig festzulegen.

Die Analyse im nachfolgenden Kapitel gliedert sich in drei Abschnitte: Zunächst werden die Überschneidungen herausgearbeitet, etwa der Rückgriff auf die *galante Conduite*⁷⁴⁰ und die Inszenierung emotionaler Intelligenz als informeller Machtfaktor. Anschließend folgt die Erfassung der divergenten Handlungsmodi: Corallinas solidarische Sorge versus Mirandolinas marktwirtschaftliche Kalkulation. Im letzten Schritt werden diese Beobachtungen in den soziokulturellen Kontext des 18. Jahrhunderts eingeordnet, um zu verdeutlichen, wie jede Figur auf ihre Weise proto-feministische Potenziale auslotet.

Auf diese Weise soll gezeigt werden, dass Goldoni die weibliche Bühnenfigur nicht nur als komödiantische Dienstleisterin entwirft, sondern als variantenreiche Projektionsfläche für weibliche Autorität und Autonomie im Zeitalter der Aufklärung.

⁷⁴⁰ Innerhalb dieses Normsystems sollten Frauen vor allem Leichtigkeit, Anmut und Einfühlungsvermögen verkörpern, während Männer sich durch galante Aufmerksamkeit und zurückhaltende Leidenschaft auszeichneten. Handbücher zur *galanten Conduite* fanden in Edukationskreisen weite Verbreitung und prägten lange Zeit die aristokratische und aufstrebend-bürgerliche Kultur Europas. In Goldonis Komödien erscheint die *galante Conduite* als kultureller Hintergrund, den Figuren wie Corallina oder Mirandolina teils affirmativ, teils subversiv nutzen: Sie bedienen sich höfischer Höflichkeitsformen, um sie im weiteren Verlauf für rhetorische Tricks oder ökonomische Verhandlungen umzudeuten und so informelle Handlungsspielräume zu eröffnen.

9. Parallelen und Unterschiede der Protagonistinnen

Im soziohistorischen Kontext des 18. Jahrhunderts, in dem Frauen juristisch und gesellschaftlich weitgehend entrechtet waren, repräsentieren die Figuren Corallina (*La serva amorosa*, 1752) und Mirandolina (*La locandiera*, 1753) bei Carlo Goldoni zwei paradigmatische Ausprägungen weiblicher Handlungsfähigkeit. Beide Frauen bewegen sich in einer patriarchalen Ordnung, die sie formal von Entscheidungsgewalt, ökonomischer Unabhängigkeit und rechtlicher Autonomie ausschließt, sei es durch die *patria potestas* oder durch ihre begrenzte rechtliche Handlungsfähigkeit (z. B. das Fehlen testamentarischer und vertraglicher Selbstbestimmung). Goldonis Protagonistinnen agieren jedoch entgegen dieser strukturellen Beschränkungen. Sie sind weder bloße komische Nebenfiguren noch passive Objekte männlicher Intrigen, sondern nehmen in ihren jeweiligen Stücken zentrale, steuernde Funktionen ein, sie entscheiden über das Schicksal der anderen Figuren, reflektieren ihre Position im Geschlechtergefüge und gestalten es aktiv mit.

Zentrales Bindeglied beider Protagonistinnen ist der bewusste Verzicht auf ein *matrimonio nobile*, also auf eine Eheschließung mit einem sozial höherstehenden Partner. Stattdessen wählen sie ein sogenanntes *matrimonio di sistemazione*, eine vernunftgeleitete Verbindung ohne soziale Aufstiegsperspektive: Corallina entscheidet sich für einen gleichrangigen Partner, während Mirandolina einen gesellschaftlich untergeordneten Mann wählt, wobei sowohl ihre soziale Position als auch ihre ökonomische Unabhängigkeit unangetastet bleiben. Im Fall Corallinas wird deutlich, dass ihre Ehe mit dem Diener Brighella, durch eine überraschend großzügige Mitgift wirtschaftlich abgesichert, weniger aus romantischen Gefühlen, sondern klar aus pragmatischer Überlegung hervorgeht. Diese Beobachtung verweist auf ein zentrales Strukturprinzip in Goldonis Komödien: die bewusste Inszenierung weiblicher Selbstbestimmung jenseits emotionaler Idealisierung. Der Begriff *matrimonio di sistemazione* bezeichnet im 18. Jahrhundert eine pragmatische, oft ökonomisch motivierte Eheform, deren Ziel nicht das emotionale Liebesideal, sondern soziale Stabilität und Versorgung ist. Im Fall Corallinas bedeutet dies eine strategische Heiratsentscheidung, die nicht aus emotionaler Leidenschaft, sondern aus einer bewusst kalkulierten sozialen Positionierung hervorgeht. Dabei wird das klassische Modell der dienenden Frau unterlaufen: Zwar heiratet Corallina formal einen Gleichrangigen, also Brighella, doch geschieht dies erst, nachdem ihr dreifach eine symbolische Mitgift angeboten wurde (durch Ottavio, Pantalone und Florindo). Diese dreifache Zuwendung wirkt wie eine verspätete Anerkennung ihrer Leistungen im Dienste der familiären

Ordnung. Die materiellen Sicherheiten, die ihr letztlich zustehen, dienen nicht der Aufwertung Brighellas, sondern der Bestätigung ihres eigenen Status als moralisch überlegene, ordnungsstiftende Figur. Das entscheidende Moment ist daher nicht die Eheschließung selbst, sondern der Umstand, dass Corallina sie freiwillig, unter veränderten Bedingungen, nach eigener Maßgabe vollzieht. Sie bleibt diejenige, die die Handlung lenkt, nicht nur durch die Versöhnung der Hauptfiguren, sondern auch durch die Auswahl ihres Partners. Ihre Entscheidung für ein *matrimonio di sistemazione* verweist somit auf einen grundlegenden Bruch mit dem traditionellen weiblichen Rollenbild der Zeit: Nicht passiv wird Corallina „verheiratet“, sondern sie gestaltet selbst den Rahmen ihrer Existenz. Die Ablehnung eines emotionalen Liebesnarrativs zugunsten einer ökonomisch und sozial motivierten Verbindung macht diese Komödie damit nicht nur zu einem Akt weiblicher Selbstermächtigung, sondern auch zu einem Reflexionsraum über Geschlechterrollen, Heiratspolitik und weibliche Handlungsmacht im 18. Jahrhundert.

In diesem Kontext ist auch Mirandolinas Entscheidung für eine Verbindung mit dem Verwalter Fabrizio zu verorten, eine Wahl, die weniger aus emotionalem Bedürfnis als aus pragmatischen Überlegungen resultiert. Die Ehe, die sie mit Fabrizio eingeht, eine Verbindung, die bereits von ihrem verstorbenen Vater vorgesehen war, ist in ihrer Anlage eine Zweckehe, in der sich keine Anzeichen emotionaler Zuneigung erkennen lassen. Mirandolinas Entscheidung zur Heirat mit Fabrizio ist als kalkulierte Anpassung an gesellschaftliche Erwartungshorizonte zu interpretieren. Sie geht diesen Schritt nur unter der Bedingung ein, dass sie innerhalb der Verbindung eine hierarchische Überlegenheit bewahren kann, ein Umstand, der es ihr ermöglicht, ihre Autonomie und Selbstverwirklichung weitgehend aufrechtzuerhalten. Mirandolinas Entscheidung lässt sich als Anpassung an ein gesellschaftlich normiertes Rollenmodell deuten, das weibliche Selbstbestimmung innerhalb konventioneller Strukturen in eine formal legitimierte Partnerschaft überführt. Die Wahl des Partners erfolgt folglich nicht aus innerer Neigung, sondern aus strategischer Selbstverortung innerhalb eines bürgerlichen Normsystems, das Ansehen, Reputation und funktionale Rollenerfüllung über persönliche Affekte stellt. Rationalität und Kalkül dominieren hierbei gegenüber emotionaler Authentizität, ein Spannungsverhältnis, das exemplarisch für die ambivalente weibliche Handlungsmacht im Kontext des 18. Jahrhunderts steht. Mirandolinas Entscheidung ist somit als bewusste Hinwendung zu einer bürgerlichen Lebensform zu verstehen, in der Stabilität, sozialer Status und ökonomische Sicherheit zentrale Orientierungsgrößen darstellen. Diese Wahl markiert eine Abkehr vom Ideal

der Liebe und verweist auf ein an gesellschaftlicher Zweckmäßigkeit orientiertes Lebensmodell. Wie Kapp jedoch kritisch anmerkt, mangelt es dieser pragmatischen Lösung an jeder Form von „Empfindsamkeit“, jenem affektiven Element, das im Kontext des aufklärerischen Diskurses häufig als humanistisches Gegengewicht zur Rationalität fungiert.⁷⁴¹ Die emotionale Leerstelle innerhalb der Entscheidung Mirandolinas wird damit zum Symptom einer Spannung zwischen aufklärerischem Selbstentwurf und gesellschaftlicher Erwartung, zwischen individueller Freiheit und normativer Anpassung.

In diesem Spannungsfeld ist auch die Konstruktion von Liebe in *La locandiera* zu verorten: Mirandolinas Umgang mit dem Konzept der Liebe basiert weniger auf affektiver Gegenseitigkeit als vielmehr auf einem strategischen Spiel der Täuschung und einem bewussten Akt psychologischer Machtausübung, insbesondere gegenüber dem Cavaliere, der als Inbegriff männlicher Überheblichkeit inszeniert wird. Ihre Handlungen zielen nicht auf emotionale Vereinigung, sondern auf die demonstrative Widerlegung männlicher Selbstgewissheit. In diesem Kontext deutet Abbrugiat die abschließende Eheschließung nicht als Erfüllung, sondern als strukturelle Niederlage der Protagonistin: eine Kapitulation vor gesellschaftlicher Norm und sozialem Konformitätsdruck.⁷⁴²

Diese Lesart lässt sich auch auf Corallina übertragen. Beide Protagonistinnen, Mirandolina wie Corallina, gehen am Ende ihrer jeweiligen Komödien eine Verbindung ein, die nicht auf Liebe, sondern auf funktionaler Zweckmäßigkeit basiert. Die Entscheidung zur Ehe wird dabei nicht aus innerer Überzeugung getroffen, sondern dient der Sicherung von Status, Ruf und sozialer Position. In beiden Fällen wird ein Mangel an emotionaler Tiefe erkennbar, wodurch die Figuren im Verlauf des Stücks zunehmend als affektiv entleerter und innerlich distanzierter erscheinen. Föcking interpretiert dieses Spannungsverhältnis als Ausdruck eines grundlegenden inneren Konflikts zwischen *virtù* (Tugend) und *passione* (Leidenschaft): Die weiblichen Protagonistinnen befinden sich in einem strukturellen Dilemma, das sie in ihrem Handlungsfluss hemmt und in eine Situation führt, in der jede Entscheidung ambivalent bleibt.⁷⁴³ Das Resultat ist eine pragmatische Lösung, die zwar äußerlich funktional erscheint, innerlich jedoch durch den Verzicht auf Authentizität und affektive Erfüllung gekennzeichnet ist. Somit stehen Mirandolina und Corallina exemplarisch für eine

⁷⁴¹ Cf. Kapp 2007, S. 219.

⁷⁴² Cf. Abbrugiat 2014, S. 172.

⁷⁴³ Cf. Marc Föcking, „*Pamela* und der Tod des Komischen. Zur funktionalen Ambivalenz der Empfindsamkeit bei Carlo Goldoni“, in: *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 45, Berlin/Boston: 1994, S. 145.

Generation von Bühnenfiguren, deren Handlungsspielräume zwar erweitert erscheinen, die jedoch nach wie vor den normativen Begrenzungen einer patriarchal kodierten Gesellschaft unterliegen.

Sowohl Mirandolina als auch Corallina befinden sich am Ende ihrer jeweiligen Komödien in einem moralisch und sozial codierten Dilemma, das sie zur Entscheidung zwischen persönlichem Begehrten und gesellschaftlicher Erwartung zwingt. Mirandolina, die sich durch die obsessive Zuwendung des Cavaliere zunehmend bedrängt und in ihrer Autonomie gefährdet sieht, entscheidet sich, entgegen ihrer ursprünglichen Ablehnung der Ehe, für eine Verbindung mit Fabrizio. Auch Corallina wählt eine funktionale Ehe mit Brighella, die weniger von emotionaler Zuneigung als von sozialem Kalkül getragen ist und ihr ermöglicht, ihre öffentliche Reputation als tugendhafte Frau aufrechtzuerhalten. Der bewusste Verzicht auf subjektive Gefühlsäußerungen wird dabei nicht als Zeichen von Schwäche oder Verlust gedeutet, sondern als Ausdruck rationaler Selbstdisziplin, als ein Akt strategischer Selbstbeherrschung, der als Vorrang vernunftgeleiteten Handelns gegenüber affektiver Impulsivität zu verstehen ist und den Protagonistinnen die Kontrolle über ihr soziales Selbstbild sowie ihre narrative Position innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung sichert. In beiden Fällen mündet dieser Entschluss in eine Form weiblicher Selbstbehauptung innerhalb patriarchaler Ordnungsstrukturen: Mirandolina behält ihre ökonomische und soziale Dominanz und Unabhängigkeit als Wirtin; Corallina bewahrt ihre moralische Integrität und gesellschaftliche Achtung.

Der bewusste Verzicht auf ein affektiv erfülltes Ehemodell wird in beiden Fällen zur Voraussetzung für eine stabile und sozial akzeptierte Positionierung innerhalb eines Systems, das weibliche Handlungsspielräume im 18. Jahrhundert strukturell begrenzt. In dieser Spannung zwischen Anpassung und Autonomie liegt die doppelte Lesbarkeit der Protagonistinnen Corallina und Mirandolina: Einerseits fungieren sie als Agentinnen pragmatischer Selbstermächtigung, die durch kluge strategische Entscheidungen soziale Kontrolle über ihre Lebensumstände gewinnen; andererseits spiegeln sie zugleich die normativen Einschränkungen und affektiven Verluste, denen weibliche Subjekte im patriarchal kodierten Diskurs jener Zeit unterworfen waren. Beide Frauen lehnen bewusst die ihnen gesellschaftlich zugesetzten Rollenbilder ab, etwa als Ehefrauen adeliger oder wohlhabender Männer, und entscheiden sich stattdessen für eine Verbindung, die nicht auf sozialen Aufstieg, sondern auf Stabilität und Selbstbestimmung zielt: Während Corallina einen gleichrangigen Partner wählt, heiratet Mirandolina einen gesellschaftlich untergeordneten Mann. Diese Entscheidung

markiert nicht nur die Zurückweisung eines hierarchisch geprägten Ehediskurses, sondern kann als ein Akt weiblicher Autonomie gelesen werden. Es handelt sich dabei nicht um eine offene Rebellion gegen gesellschaftliche Konventionen, sondern vielmehr um eine subtile, jedoch wirkungsvolle Form stiller Subversion. Indem Mirandolina und Corallina innerhalb bestehender Strukturen handeln, diese jedoch zugleich unterwandern und neu codieren, legen sie Zeugnis ab von einer weiblichen Souveränität, die sich ihrer Zeit zum Trotz artikuliert.

Im dramaturgischen Aufbau der beiden Komödien übernehmen die Protagonistinnen jeweils die Rolle der Initiatorin eines zentralen *smascheramento*, eines Entlarvungsprozesses, der sich in der klassischen Komödientradition auf Täuschung und Offenbarung stützt. In beiden Fällen ist es die weibliche Bühnenfigur, sei es in Gestalt der *serva* oder der *locandiera*, die durch scharfen Verstand, soziale Intelligenz und rhetorische Mittel eine patriarchal strukturierte Ordnung ad absurdum führt und auflöst. Dabei ist der Moment der Enthüllung nicht nur narrativ aufgeladen, sondern auch ideologisch bedeutungsvoll: In Corallinas berühmtem Schlussmonolog („*vengano que' saccenti, che dicon male delle donne [...]*.“⁷⁴⁴) formuliert sie eine klare Gegenerzählung zum männlich dominierten Deutungsmonopol, eine Verteidigung weiblicher Tugend und zugleich eine Anklage gegen strukturelle Herabsetzung. Dass sie dabei im Plural spricht, „*il nostro sesso*“, verleiht der Szene überindividuelle Tragweite: Corallina spricht nicht nur für sich selbst, sondern für das weibliche Kollektiv, das in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts systematisch marginalisiert wurde.

Ein Schlüsselmoment in Mirandolinas Selbstinszenierung ist die Passage in II.19: „*L'impresa è fatta. Il di lui cuore è in fuoco, in fiamme, in cenere. Restami solo, per compiere la mia vittoria, che si renda pubblico il mio trionfo, a scorno degli uomini presuntuosi, e ad onore del nostro sesso*.“⁷⁴⁵ Mirandolina deklariert ihren emotionalen und rhetorischen „Sieg“ über den Cavaliere, der sich bislang durch ausgesprochene Frauenverachtung hervorgetan hatte. Diese Passage ist nicht nur Ausdruck ihrer erfolgreichen Verführung, sondern sie fungiert auch als expliziter meta-theatraler Kommentar zur Geschlechterordnung des 18. Jahrhunderts. Mirandolina spricht von *trionfo*, einem Begriff, der bewusst aus dem politischen und militärischen Vokabular entlehnt ist, und erhebt ihr individuelles Spiel zur symbolischen Handlung „*ad onore del nostro sesso*“. Diese Formulierung greift genau jene Kollektivbezeichnung auf, die auch

⁷⁴⁴ Goldoni 2007, III.*scena ultima*, S. 176.

⁷⁴⁵ Goldoni 2017, II.19, S. 76.

Corallina im Schlussmonolog wählt („viva il nostro sesso, e crepi colui che ne dice male“⁷⁴⁶). Beide Figuren beanspruchen ihre jeweilige Handlung nicht nur als persönliche Emanzipation, sondern als Beitrag zu einem kollektiven weiblichen Selbstverständnis und zur symbolischen Aufwertung des weiblichen Geschlechts im Theater wie in der Gesellschaft. Der Unterschied liegt in der strategischen Anlage: Während Corallina im familiären Raum durch Fürsorge, Loyalität und moralische Integrität patriarchale Ordnungsmuster unterläuft, operiert Mirandolina im öffentlichen, ökonomischen Raum mit Mitteln der gezielten Verführung, Täuschung und Kontrolle. Ihr Sieg über den Cavaliere ist ein Triumph über die misogyne Ideologie seiner Figur, zugleich aber eine performative Demonstration weiblicher Durchsetzungsfähigkeit.

Beide Figuren nehmen damit aktiv an einem Diskurs teil, der die traditionelle Rollenzuweisung der Frau im 18. Jahrhundert in Frage stellt. Mirandolina verfolgt dieses Ziel durch die gezielte Ironisierung männlicher Dominanzansprüche sowie durch die bewusste Inszenierung ihrer eigenen weiblichen Einfluss- und Gestaltungsmacht; Corallina hingegen setzt auf rhetorische Klarheit, moralische Standfestigkeit und die Umcodierung patriarchaler Praktiken wie der Mitgift. Dass beide ihre jeweilige Handlung als Ehre des weiblichen Geschlechts deklarieren, zeigt, dass Goldoni in beiden Stücken eine implizite proto-feministische Agenda verfolgt: Die Frau wird nicht mehr bloß dargestellt, sondern spricht, entscheidet und handelt selbst.

Obwohl Corallina und Mirandolina strukturell Ähnliches erreichen, unterscheiden sie sich in ihrer biografischen Ausgangslage und strategischen Vorgehensweise. Corallina ist bereits Witwe, eine Stellung, die im 18. Jahrhundert mit einem gewissen Maß an sozialer Freiheit, aber auch ökonomischer Unsicherheit verbunden war. Ihre Mitgift ist kein materieller Besitz, sondern symbolischer Natur: Florindo, der ihr als Lohn für ihre treue Dienstbarkeit „geschenkt“ wird. Dass Corallina ihn weiterreicht und Rosaura zur Frau gibt, ist ein Akt moralischer Integrität, der ihre uneigennützige Handlungsweise und ihr Pflichtethos betont.

Mirandolina hingegen ist ledig und wirtschaftlich unabhängig. Sie hat die Herberge ihres verstorbenen Vaters geerbt, ein Besitz, der nicht nur ihre soziale Stellung sichert, sondern gleichzeitig als Mitgift fungiert. Diese ökonomische Ressource erlaubt ihr, Männer emotional und strategisch zu binden, ohne sich von ihnen abhängig zu machen. Ihre Macht resultiert nicht aus Empathie oder familiärer Loyalität wie bei Corallina, sondern aus der geschickten Kontrolle von Raum, Zeit und ökonomischer Erwartung. Während Corallina innerhalb der häuslichen Sphäre wirkt und auf affektive Vermittlung

⁷⁴⁶ Goldoni 2007, III. *scena ultima*, S. 176.

setzt, bewegt sich Mirandolina in einem semi-öffentlichen, ökonomisch geprägten Raum, in dem sie bewusst mit erotischer Aufladung und vertraglichen Verhältnissen operiert.

Die unterschiedlichen Räume weiblichen Handelns verweisen zugleich auf ein übergeordnetes dramaturgisches Prinzip, das sowohl bei Goldoni als auch bei Molière angelegt ist: *Scaltrezza* (soziale Intelligenz) wird nicht nur spezifischen Dienerinnenfiguren zugeschrieben, sondern gilt als charakteristische Eigenschaft weiblicher Figuren insgesamt.⁷⁴⁷ Diese Inszenierung weiblicher List als kompositorisches Gegengewicht zu männlicher Autorität stellt ein zentrales Merkmal der klassischen Komödie dar und eröffnet der weiblichen Figur einen subversiven Handlungsspielraum innerhalb restriktiver Gesellschaftsordnungen.

Sowohl bei Molière als auch bei Goldoni fungieren weibliche Figuren als Trägerinnen von Handlungsmacht, nicht obwohl, sondern gerade weil sie gesellschaftlich untergeordnet sind. Die daraus resultierende Notwendigkeit zur Anpassung, Täuschung oder Vermittlung wird in dramaturgischer Hinsicht zur Tugend umgewertet. Die Klugheit der Frauen ist dabei nicht auf Intrige oder bloße List beschränkt, sondern stellt eine soziale Intelligenz dar, die sich im Umgang mit Hierarchien, Affekten und rhetorischen Mitteln ausdrückt.

Im Fall Goldonis zeigt sich diese Qualität besonders präsent bei Corallina und Mirandolina. Beide Figuren agieren mit überlegener Übersicht und besitzen eine ausgeprägte Fähigkeit, andere Figuren emotional zu lenken, Machtkonstellationen zu erkennen und zugunsten ihrer eigenen Zielsetzung zu beeinflussen. Ihre *scaltrezza* liegt dabei nicht im Betrug, sondern in der Fähigkeit zur strategischen Lenkung gesellschaftlicher Dynamiken: Corallina vermittelt zwischen Vater und Sohn, setzt sich für Gerechtigkeit ein und nutzt die Ehe- und Mitgiftkonventionen für eine moralisch überlegene Lösung. Mirandolina hingegen nutzt ihre Position als Wirtin, ihre ökonomische Unabhängigkeit und ihre Fähigkeit zur ironischen Distanz, um männliche Dominanzphantasien zu entlarven und zu kontrollieren.

Indem Goldoni die *scaltrezza* nicht nur als individuelle Eigenschaft einzelner Figuren, sondern als kollektives, geschlechtlich codiertes Potenzial markiert, entwickelt er eine dramaturgische Gegenfigur zum traditionellen patriarchalen Sprechakt. Der Verweis auf eine allgemeine weibliche Intelligenz im sozialen, rhetorischen und affektiven Sinn, macht seine Komödien anschlussfähig für einen proto-feministischen Diskurs, in dem Frauen nicht nur handeln, sondern mit Handlungsmacht ausgestattet

⁷⁴⁷ Scognamiglio 2002, S. 49.

werden, weil sie klüger, vorausschauender und empathischer sind als ihre männlichen Gegenüber. In diesem Sinne wird die *scaltrezza* zur literarischen Rehabilitierung weiblicher Subjektivität in einer Zeit, in der Frauen gesellschaftlich marginalisiert, aber auf der Bühne zunehmend ins Zentrum gerückt wurden.

Beide Figuren stehen somit exemplarisch für zwei divergente, aber gleichwertige Modelle weiblicher Handlungsmacht im 18. Jahrhundert: Corallina verkörpert eine moralisch fundierte, fürsorgliche Form der weiblichen Autorität, Mirandolina eine selbstbewusst kalkulierte, ökonomisch abgesicherte Form weiblicher Autonomie. Beide Formen zielen jedoch auf das Gleiche: die Anerkennung weiblicher Handlungskompetenz in einem System, das sie systematisch ausschließt. Gerade im soziokulturellen Kontext des 18. Jahrhunderts, in dem die Rolle der Frau weitgehend auf Ehe, Mutterschaft und häusliche Sphäre reduziert war und weibliche Teilhabe am öffentlichen Leben stark eingeschränkt blieb, entfaltet diese dramaturgische Konzeption eine besondere Sprengkraft. In diesem Sinne lassen sich beide Komödien als bewusst proto-feministische Theaterstücke⁷⁴⁸ lesen, die über die konkrete Figur hinaus eine generelle Alternative zum normativen Frauenbild ihrer Zeit entwerfen, nicht leise, sondern wirkungsvoll und bewusst im öffentlichen Raum formuliert, in dem das Theater als zentrales Medium sozialer Selbstverständigung fungierte. Goldoni gelingt es, durch die Gestaltung weiblicher Bühnenfiguren nicht nur die Komödientradition grundlegend zu reformieren, sondern zugleich ein Reflexionsangebot über Geschlechterrollen, Machtasymmetrien und die subtilen Mechanismen weiblicher Selbstbehauptung im gesellschaftlichen Gefüge des *Ancien Régime* zu formulieren.

10. Goldoni als proto-feministischer Dramatiker im Kontext des 18. Jahrhunderts

Carlo Goldonis Komödien *La serva amorosa* und *La locandiera* markieren einen bedeutenden literarischen Beitrag zur Darstellung weiblicher Selbstbehauptung im 18. Jahrhundert. In einer Epoche, in der Frauen rechtlich und gesellschaftlich weitgehend entrechtet waren, sie konnten weder frei über Besitz verfügen noch rechtlich autonom agieren, inszeniert Goldoni Frauenfiguren, die innerhalb der ihnen zugewiesenen sozialen Räume eine bemerkenswerte Handlungsfähigkeit entfalten. Diese Autonomie ist keine offene Rebellion gegen das patriarchale System, sondern eine stille, strategische Subversion: eine Form der Emanzipation durch soziale Intelligenz,

⁷⁴⁸ Cf. Giovanelli 2007, S.12.

affektive Kontrolle und rhetorische Kompetenz. Goldonis differenzierte Darstellung weiblicher Figuren lässt sich vor dem Hintergrund seiner biografischen Prägung verstehen: Trotz seiner langjährigen Erfahrung in einem von Misogynie geprägten Theatermilieu entwickelt er kein pauschal abwertendes Frauenbild. Vielmehr lässt sich seine vergleichsweise wohlwollende Perspektive auf weibliche Subjektivität als Ausdruck einer persönlichen Gegenbewegung zu gesellschaftlichen Geschlechterstereotypen deuten.

Aus analytischer Sicht lässt sich Goldonis Umgang mit weiblichen Figuren als bewusster Kontrast zur italienischen Komödientradition des 17. Jahrhunderts, insbesondere zur Typenkomik der *commedia dell'arte*, verstehen, in der weibliche Rollen oft auf Stereotype reduziert wurden: die kokette Verführerin, die eifersüchtige Ehefrau, die naive Jungfrau oder die intrigante Magd. Goldoni bricht mit diesen reduzierten Darstellungsformen und stattet viele seiner weiblichen Figuren mit psychologischer Tiefe, moralischer Ambivalenz und gesellschaftlicher Handlungsmacht aus. Dabei ist es nicht zufällig, dass insbesondere weibliche Figuren aus bürgerlich-dienenden Kontexten, wie etwa Corallina als klassische *servetta* oder Mirandolina als selbstbestimmte locandiera, zu Trägerinnen rationaler Kontrolle, sprachlicher Souveränität und sozialer Intelligenz stilisiert werden.

Dass Goldoni seine Frauenfiguren nicht als Projektionen eines männlichen Blicks anlegt, sondern ihnen Handlungsmacht und Würde verleiht, legt nahe, dass sein Frauenbild mehr ist als ein dramaturgisches Mittel. Vielmehr deutet sich darin ein ethisches und anthropologisches Programm an: Frauen erscheinen bei ihm nicht als bloße Objekte männlicher Begehrten oder komödiantischer Lächerlichkeit, sondern als moralisch urteilende Subjekte mit eigenem Innenleben und sozialen Zielen.

Goldonis zurückhaltende Kritik am weiblichen Geschlecht wird hier nicht als Naivität, sondern als bewusster Kontrapunkt zur gängigen Frauenverachtung gelesen, und damit als Ausdruck einer ethisch motivierten literarischen Entscheidung. Die Tatsache, dass er sich trotz eines möglicherweise negativ geprägten Theaterumfelds nicht dem Zynismus oder der satirischen Abwertung verschrieb, sondern vielmehr differenzierte, zuweilen sogar proto-feministisch lesbare Frauenfiguren entwickelte, verleiht seinem Werk eine bemerkenswerte moralische und gesellschaftskritische Dimension. Seine Frauenfiguren sind deshalb nicht bloß dramatische Instanzen, sondern Repräsentantinnen eines alternativen, emphatischen Menschenbildes innerhalb eines weitgehend patriarchal strukturierten sozialen Feldes.

Corallina agiert als dienende Figur im häuslichen Kontext, nutzt jedoch gerade diese Position, um moralisch, emotional und letztlich auch narrativ die Kontrolle über die gesamte Handlung zu übernehmen. Durch geschickte Vermittlung, emotionale Appelle und die gezielte Instrumentalisierung traditioneller Werte wie Ehre und Treue gelingt es ihr, nicht nur Florindos Verhältnis zu seinem Vater zu retten, sondern auch das soziale Gleichgewicht wiederherzustellen, nach ihren eigenen Maßgaben. Ihre abschließende Rede im dritten Akt der *scena ultima*, in der sie offen gegen die Diffamierung des weiblichen Geschlechts auftritt und sich selbst als moralisch überlegene Instanz präsentiert, ist Ausdruck einer weiblichen Gegenstimme im patriarchalen Diskurs und lässt sich als literarisch ernst gemeinter Akt weiblicher Selbstvergewisserung lesen.

Auch Mirandolina operiert mit großer Eigenständigkeit. Als Besitzerin eines Gasthauses handelt sie nicht im familiären, sondern im ökonomisch geprägten Raum. Sie ist nicht nur finanziell unabhängig, sondern auch sozial dominant. Ihre Fähigkeit, Männer, insbesondere den Cavaliere, durch gezielte Affektsteuerung in emotionale Abhängigkeit zu bringen, ist nicht als bloßes Spiel der Koketterie zu lesen, sondern als bewusste Strategie zur Entlarvung männlicher Überheblichkeit. Sie fungiert als Trägerin einer neuen, selbstbewussten Weiblichkeit, die männliche Dominanz nicht frontal bekämpft, sondern durch psychologische Überlegenheit entkräfftet.

Beide Protagonistinnen entscheiden sich am Ende für eine Ehe, Corallina mit Brighella, Mirandolina mit Fabrizio, doch in beiden Fällen handelt es sich um eine Zweckehe ohne emotionale Grundlage. Während die Verbindung mit einem gleichrangigen Partner für Corallina einen bewussten Akt der Selbstverortung darstellt, der ihr gesellschaftliche Akzeptanz ermöglicht, ohne Unterordnung zu verlangen, wählt Mirandolina mit Fabrizio gezielt einen sozial untergeordneten Partner, wodurch sie ihre ökonomische und soziale Überlegenheit auch im Ehebund wahrt. Die Ablehnung eines *matrimonio nobile* zugunsten eines *matrimonio di sistemazione* ist ein symbolischer Bruch mit dem tradierten Modell der Heirat. Goldoni inszeniert hier eine Form weiblicher Vernunft, die sich nicht auf Gefühl, sondern auf sozialen Status und moralische Unabhängigkeit stützt. Die emotionale Leerstelle, die dieser Verzicht hinterlässt, wird zum Ausdruck einer Spannung zwischen individueller Freiheit und normativer Anpassung.

Goldoni verfolgt dabei kein agitatorisches Programm, doch seine Vorliebe für handlungsstarke weibliche Figuren ist unübersehbar: Die Frauen in seinen Komödien sind nicht lediglich Nebenfiguren oder Projektionsflächen männlicher Begierden, sondern oft Trägerinnen von Vernunft, moralischer Integrität und sozialer Ordnung, sei-

es in der klassischen Rolle der *servetta* wie Corallina oder in einer selbstbestimmten bürgerlichen Position wie Mirandolina. Ihre Handlungsfähigkeit liegt nicht in physischer Macht oder rechtlicher Autorität, sondern in ihrer Fähigkeit, Situationen zu deuten, andere Figuren zu beeinflussen und über Sprache und Verhalten Räume zu kontrollieren, die ihnen formal nicht gehören. Es ist eine „Klugheit des Herzens“, die sie zur eigentlichen ordnenden Kraft im Drama macht.

Diese Haltung verweist auf ein tiefer liegendes ethisches Prinzip, das sich nicht nur in der Gestaltung seiner weiblichen Figuren, sondern auch in Goldonis Selbstaussagen manifestiert: „Goldoni diceva che essere avvocato è un grande onore, di cui bisogna sapersi rendere degno col lavoro e con la probità e col coraggio.“⁷⁴⁹ Gerade durch seine Tätigkeit als Advokat entwickelt er ein feines Gespür für menschliches Verhalten und soziale Dynamiken. Goldonis Bemerkung, dass es eine Ehre sei, Anwalt zu sein, und dass man sich dieser Würde durch „lavoro, probità e coraggio“, durch Arbeit, Rechtschaffenheit und Mut, würdig erweisen müsse, lässt sich nicht nur als Ausdruck seines juristischen Selbstverständnisses deuten, sondern auch als programmatisches Bekenntnis zu einer aufklärerischen Ethik, die sich durch alle Bereiche seines Schaffens zieht. Die Trias von Arbeit, moralischer Integrität und Zivilcourage verweist auf ein idealtypisches Berufsethos, das weit über die Praxis der Advokatur hinausreicht und vielmehr das humanistische Selbstverständnis eines Autors beschreibt, der sich sowohl dem sozialen Gemeinwohl als auch der kulturellen Erneuerung verpflichtet sieht.

Goldoni war nicht nur Advokat von Ausbildung, sondern betrachtete seine Tätigkeit als Dramatiker ebenfalls als Form von gesellschaftlichem Dienst, mit vergleichbaren ethischen Anforderungen. Der Rechtsanwalt wie der Komödienschriftsteller bewegen sich in einem sozialen Spannungsfeld: Sie sind mit menschlichen Konflikten konfrontiert, mit Lüge und Wahrheit, mit Gerechtigkeit und Täuschung. Goldonis Komödien zielen in diesem Sinne auf eine moralische Korrektur der Sitten, wobei das Theater als Ort sozialer Selbstreflexion und bürgerlich-ethischer Orientierung fungiert. In dieser Perspektive wird seine Einschätzung des juristischen Berufs fast emblematisch: Wie der Anwalt dem Recht zur Geltung verhilft, so verhilft der Dramatiker der Wahrheit, insbesondere einer gesellschaftlich verborgenen, zur Sichtbarkeit.

Die genannten Qualitäten, Arbeit, Rechtschaffenheit und Mut, finden auch in der Konstruktion seiner dramatischen Figuren Entsprechung. Besonders deutlich wird dies in den klugen weiblichen Protagonistinnen wie Corallina und Mirandolina. Sie handeln,

⁷⁴⁹ Mario Cevolotto, *Carlo Goldoni avvocato veneto*, Bologna: 1931, S. 163.

ganz im Sinne dieser Trias, aus einer inneren Verpflichtung heraus: Sie sind tätig, diszipliniert, moralisch integer, und sie zeigen Zivilcourage in einer Gesellschaft, die weibliche Autonomie weitgehend ausschließt. Ihre Fähigkeit, innerhalb restriktiver Ordnungen dennoch strategisch zu agieren, ist Ausdruck derselben Ethik, die Goldoni für seinen Beruf als Anwalt formuliert: Es geht nicht nur darum, sich innerhalb bestehender Normen zu bewegen, sondern auch darum, durch Haltung und Handlung einen Beitrag zu gesellschaftlicher Gerechtigkeit und Verbesserung zu leisten.

Im weiteren Sinne kann Goldonis Zitat also als programmatische Aussage über seine Vorstellung vom Theater als moralische und soziale Institution gelesen werden. Die Anforderungen, die er an den *avvocato* stellt, überträgt er auf die Bühne und auf seine dramatische Funktion im gesellschaftlichen Diskurs. Dabei steht der Anspruch, sich einer Rolle würdig zu erweisen, im Zentrum, nicht durch Status oder Herkunft, sondern durch das bewusste, tugendhafte Handeln im Dienst der Gemeinschaft. In diesem Sinne ist Goldonis Komödienwerk auch ein Ausdruck seiner Überzeugung, dass wahre Ehre nicht in äußerem Glanz, sondern in innerer Haltung liegt.

So verstanden, können *La serva amorosa* und *La locandiera* als literarische Beiträge zur Diskussion weiblicher Selbstbestimmung im 18. Jahrhundert gelesen werden. Sie schaffen einen Reflexionsraum über Geschlechterrollen, Heiratspolitik und weibliche Handlungsmacht, der in seiner Subtilität und Komplexität seiner Zeit voraus ist. Goldoni nutzt die Komödie nicht nur zur Unterhaltung, sondern als Bühne für die Artikulation einer weiblichen Stimme, die sich, gegen die herrschenden Strukturen stellt. Seine Figuren handeln in den Grenzen ihrer Zeit, aber sie tun es mit einer Selbstverständlichkeit, die das bestehende System infrage stellt.

In diesem Sinne kann Goldoni mit gutem Grund als literarischer Wegbereiter eines frühen, bürgerlich geprägten Emanzipationsgedankens verstanden werden. Seine Komödien verdeutlichen, dass weibliche Selbstermächtigung selbst unter restriktiven gesellschaftlichen Bedingungen möglich ist – nicht durch offene Konfrontation, sondern durch ein strategisches Spiel mit normativen Erwartungen –, und verweisen damit auf das transformative Potenzial literarischer Gestaltung im Hinblick auf bestehende Machtverhältnisse.

11. Schlusswort

Die beiden in dieser Dissertation analysierten Komödien markieren einen bedeutenden Beitrag zur literarischen Verhandlung weiblicher Selbstbestimmung im 18. Jahrhundert. In einer Gesellschaftsordnung, in der Frauen rechtlich, ökonomisch und gesellschaftlich weitgehend entrechtet waren, inszeniert Goldoni weibliche Figuren, die innerhalb der ihnen gesetzten strukturellen Grenzen bemerkenswerte Handlungsfähigkeit entwickeln. Seine Protagonistinnen, Corallina und Mirandolina, zeichnen sich durch Intellekt, soziale Intelligenz, affektive Kontrolle und rhetorische Souveränität aus. Ihre Emanzipation vollzieht sich nicht in Form offener Rebellion, sondern durch eine subtile Strategie der Anpassung und Umcodierung traditioneller Geschlechterrollen.

Beide Komödien greifen zentrale Leitgedanken des europäischen *Illuminismo* auf. Obwohl Goldoni kein theoretischer Aufklärer im engeren Sinne war, durchzieht sein Werk eine aufklärerisch motivierte Ethik: Die Bühne dient nicht nur der Unterhaltung, sondern der Belehrung des Publikums. Goldoni bringt bürgerliche Figuren mit all ihren Schwächen, Konflikten und sozialen Ambitionen auf die Bühne und wendet sich dabei explizit an ein breites gesellschaftliches Spektrum. In der Parodie adliger Überheblichkeit liegt zugleich eine soziale Aufwertung der bürgerlichen Lebensform. Dieses aufklärerische Moment überträgt sich auch auf seine Frauenfiguren, die er, gegen die Typisierung der *commedia dell'arte*, mit psychologischer Tiefe, moralischer Reflexionsfähigkeit und narrativer Steuerungskraft ausstattet.

Im Zentrum stehen mit Corallina und Mirandolina zwei Figuren, die innerhalb patriarchaler Ordnungen agieren, diese aber zugleich unterwandern. Beide Frauen entscheiden sich am Ende nicht für ein *matrimonio nobile*, sondern für ein *matrimonio di sistemazione*: Während Corallina eine vernunftgeleitete Verbindung mit Brighella eingeht, die ihrer eigenen sozialen Stellung entspricht, wählt Mirandolina einen gesellschaftlich untergeordneten Partner, ohne dabei ihre ökonomische Autonomie oder ihre Position als selbstbestimmte Wirtin zu kompromittieren. Diese Wahl ist Ausdruck eines neuen weiblichen Selbstbewusstseins, verweist aber zugleich auf die strukturellen Begrenzungen, denen weibliche Subjekte im 18. Jahrhundert unterliegen. Die emotionale Leerstelle, die dieser pragmatischen Lösung innenwohnt, verweist auf ein Spannungsverhältnis zwischen individueller Freiheit und normativer Anpassung, das in beiden Komödien erzählerisch und ideologisch durchgespielt wird.

Corallina handelt im familiären Raum mit moralischer Standfestigkeit und Fürsorge. Durch Vermittlung und Integrität führt sie die Handlung zu einem harmonischen Ende. Ihr berühmter Schlussmonolog ist nicht nur eine Verteidigung des weiblichen

Geschlechts, sondern eine überindividuelle Selbstermächtigung: Sie spricht für das *nostro sesso*, für die Frauen ihrer Zeit, die systematisch marginalisiert wurden. Mirandolina agiert im öffentlichen, ökonomischen Raum. Sie entlarvt durch Verführung, Kontrolle und strategische Täuschung männliche Machtfantasien, insbesondere die Misogynie des Cavaliere. Auch ihr Sieg ist kein individueller, sondern ein symbolischer Triumph zur Ehre des weiblichen Geschlechts.

Goldoni inszeniert damit Figuren, die innerhalb ihrer Zeit einen bemerkenswerten Grad an Handlungsmacht erlangen, nicht durch offene Konfrontation, sondern durch kluge, affektkontrollierte und sprachlich überlegene Strategien. Sie werden nicht „verheiratet“, sondern wählen selbst, lenken nicht nur die Handlung, sondern deuten sie auch ideologisch um. Ihre Rolle als Frauen ist nicht bloß biologisch oder sozial bestimmt, sondern Ausdruck einer bewussten dramaturgischen Konstruktion weiblicher Souveränität. Goldoni greift mit diesen Figuren nicht nur auf die Bühnenkonventionen seiner Zeit zurück, sondern transformiert sie: Während die *servetta* in der Figur Corallinas als Trägerin von Rationalität, Handlungsmacht und moralischer Autorität auftritt, verkörpert Mirandolina als selbstständige *locandiera* eine verwandte, jedoch sozial höher positionierte Ausprägung weiblicher Selbstbestimmung im bürgerlichen Kontext. Diese Figuren stehen paradigmatisch für eine literarische Neubewertung weiblicher Subjektivität. Goldoni selbst reflektiert in seinen autobiografischen Schriften, dass sein vergleichsweise nuancierter und stellenweise empathischer Zugang zur Darstellung weiblicher Figuren nicht trotz, sondern gerade im Kontrast zu einem von weiblicher Affekthaftigkeit und moralischer Zweideutigkeit geprägten Theatermilieu entstand. Diese biografische Einsicht manifestiert sich in seinen Stücken als bewusste Abkehr von der Misogynie seiner Epoche.

Die Analyse beider Komödien macht deutlich: Goldonis Frauenfiguren sind keine bloßen dramaturgischen Mittel, sondern Repräsentantinnen eines alternativen Menschenbildes. Ihre Autonomie basiert nicht auf formaler Macht oder juristischer Selbstbestimmung, sondern auf Klugheit, Arbeit, moralischer Integrität und Mut, Werte, die Goldoni auch für den juristischen Beruf als zentral betrachtete. Seine Idee, dass sich wahre Ehre nicht in Status oder Herkunft, sondern in tugendhaftem Handeln ausdrückt, überträgt sich auf seine dramatischen Figuren. Sowohl Corallina als auch Mirandolina erfüllen diesen Anspruch in exemplarischer Weise.

Die Eheschlüsse am Ende der beiden Komödien sind nicht Ausdruck emotionaler Erfüllung, sondern strategische Akte gesellschaftlicher Positionierung. Goldoni nutzt diese Konstellation, um ein realistisches, funktionales Verständnis von weiblicher

Lebensgestaltung zu vermitteln. Die emotionale Leerstelle, die diese Zweckverbindungen hinterlassen, verweist zugleich auf die begrenzten Entfaltungsmöglichkeiten von Frauen im 18. Jahrhundert. Doch gerade in dieser Begrenzung liegt die Kraft der Goldoni'schen Komik: Sie zeigt, wie Frauen innerhalb restriktiver Strukturen Handlungsmacht gewinnen können, nicht durch Konfrontation, sondern durch listige, reflektierte Selbstbehauptung.

La serva amorosa und *La locandiera* verdeutlichen auf unterschiedliche Weise, wie weibliche Figuren über das Mittel der *scaltrezza*, also sozialer Intelligenz, moralischer Reflexion und sprachlicher Souveränität, zu zentralen Trägerinnen des dramatischen Fortschritts werden. Goldoni erschafft damit nicht nur neue Frauenbilder, sondern er bietet zugleich einen literarischen Reflexionsraum über die Ambivalenzen weiblicher Existenz im *Ancien Régime*. Seine Komödien sind Ausdruck einer proto-feministischen Haltung, in der Frauen nicht nur dargestellt, sondern handelnd, denkend und steuernd auftreten.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die eingangs formulierte Fragestellung im Verlauf dieser Dissertation in wesentlichen Aspekten beantwortet werden konnte. Anhand der beiden analysierten Komödien wurde exemplarisch aufgezeigt, wie weibliche Figuren in einem von patriarchalen Normen und sozialen Hierarchien geprägten Gesellschaftssystem dennoch Handlungsspielräume behaupten, tradierte Rollenerwartungen unterlaufen und damit ein verändertes weibliches Selbstverständnis artikulieren. Im Zentrum der Analyse stand die Frage nach der literarischen Inszenierung weiblicher Selbstermächtigung innerhalb der dramaturgischen Struktur der Komödie. Dabei wurde deutlich, dass Goldoni mit seinen Protagonistinnen nicht nur stereotype Geschlechterbilder unterwandert, sondern zugleich Räume eröffnet, in denen alternative Formen weiblicher Subjektivität und Autonomie zur Darstellung gelangen. Die weiblichen Figuren agieren nicht bloß als Funktionsträgerinnen im Dienste der Komödienhandlung, sondern als eigenständig handelnde Subjekte, die ihre Interessen strategisch verfolgen und sich in einer von männlicher Dominanz geprägten Welt behaupten.

Goldoni gelingt es in beiden Stücken, die Spannung zwischen gesellschaftlicher Norm und individueller Selbstverwirklichung produktiv zu gestalten und dabei zentrale Fragen nach Geschlechterverhältnissen, sozialer Ordnung und menschlicher Handlungsfreiheit aufzuwerfen. Seine Komödien fungieren somit als literarische Reflexionsräume, in denen bestehende Machtverhältnisse kritisch hinterfragt und alternative gesellschaftliche Modelle zumindest ansatzweise denkbar gemacht werden.

Die in der Analyse herausgearbeitete subtile Vielschichtigkeit der Figurenzeichnungen und der sozialen Dynamiken verweist auf die nachhaltige Relevanz Goldonis Werkes auch für gegenwärtige Diskurse. Insbesondere vor dem Hintergrund aktueller Debatten um Geschlechtergerechtigkeit, weibliche Selbstermächtigung und gesellschaftliche Teilhabe bietet Goldonis dramatisches Schaffen produktive Anknüpfungspunkte für eine kritische Auseinandersetzung mit historischen und gegenwärtigen Konzeptionen von Geschlecht, Macht und Identität. Goldonis Komödien entfalten somit nicht nur ihre Bedeutung im Kontext der Theatergeschichte, sondern bieten darüber hinaus wertvolle Anregungen für eine interdisziplinär ausgerichtete kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen und Ausdrucksformen weiblicher Handlungsfähigkeit im Spannungsfeld gesellschaftlichen Wandels.

12. Literaturverzeichnis

Abbrugati, Perle, *Un'idea di Goldoni. L'illusione di un realista*, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2014.

Ackroyd, Peter, *Venedig. Biographie einer einzigartigen Stadt*, München: Pantheon, 2022.

Ajello, Epifanio, *Carlo Goldoni. L'esattezza e lo sguardo*, Salerno: Edisud, 2011.

Al Kalak, Matteo, „Investigating the Inquisition: Controlling Sexuality and Social Control in Eighteenth-Century Italy. Vol. 86, Nr. 3“, in: Cambridge University Press, Cambridge: 2016, S. 529-551.

Alberti, Carmelo, *Goldoni*, Rom: Salerno, 2004.

Alonge, Roberto, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Mailand: Garzanti, 2004.

Alonge, Roberto, *Goldoni il libertino. Eros, violenza, morte*, Rom: GLF Editori Latterza, 2010.

Alpa, Guido, *Istituzioni di Diritto privato*, Turin: UTET, 1994.

Alpa, Guido, *Diritto Privato Europeo*, Mailand: Giuffrè, 2016,

Angelini, Franca, «*In maschera voi siete / senza maschera al volto?» Note su Goldoni*, Rom: Bulzoni, 2012.

Anglani Bartolo, *Le passioni allo specchio. Autobiografie goldoniane*, Rom: Kepos Edizioni, 1996.

Apollonio, Mario, *L'Opera di Carlo Goldoni*, Mailand: Edizioni Athena, 1932.

Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Segreteria di gabinetto, Appendice, 62, ins. 40: Legge criminale del 30 novembre 1786.

Archivio Segreto Vaticano, *Stato Ecclesiastico*: Busta F / Erbfolgerechte, Akten 1700–1799.

Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam, 2012.

Ascheri, Mario, *Tribunali, giuristi e istituzioni. Dal Medioevo all'età moderna*, Rom: Il Mulino, 1989.

Ascheri, Mario, *The Laws of Late Medieval Italy (1000-1500): Foundations for a European Legal System*, Leiden: Brill, 2013.

Ascheri, Mario, *The City-States in Late Medieval Italy*, Rom: Viella, 2024.

Baratto, Mario, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni*, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1985.

Basedow, Johann Bernhard, „Einübung in die Abhängigkeit“, in: Andrea van Dülmen (Hrsg.), *Frauenleben im 18. Jahrhundert*, München: C.H. Beck, 1992.

Bellabarba, Marco, *La giustizia nell'Italia moderna. XVI-XVIII secolo*, Bari: Editore Laterza, 2008.

Bellavitis, Anna, „Il testamento a Venezia nel XVI secolo: diritto, dovere o spazio di libertà?“, in: Renata Ago (Hrsg.): *Famiglie. Circolazione di beni, circuiti di affetti in età moderna*, Rom: Viella, 2008.

Bellomo, Manilo, *Ricerche sui rapporti patrimoniali tra coniugi. Contributo alla storia della famiglia medievale*, Rom: Giuffrè, 1961.

Bellomo, Manilo, *L'Europa del diritto comune*, Bologna: Il Cigno Galileo Galilei, 1989.

Bellomo, Manilo, *The Common Legal Past of Europe, 1000-1800 (Studies in Medieval and Early Modern Canon Law)*, Washington: Catholic University of America Press 1995.

Bertani, Odoardo, *Goldoni. Una drammaturgia della vita. Prefazione di Guido Davico Bonino*, Mailand: Garzanti, 1993.

Bertolini, Giacomo, *Intenzione coniugale e sacramentalità del matrimonio. Vol. 2: Approfondimenti e riflessioni*, Padua: CEDAM, 2009.

Berutti, Mario, *Il matrimonio concordatario*, Florenz: Parenti, 1958.

Besta, Enrico, *Gli antichi usi nuziali del Veneto e gli statuti di Chioggia*, Turin: Fratelli Bocca Editore, 1899.

Biscione, Giuseppe, *Statuti del Comune di Firenze nell'Archivio di Stato. Tradizione archivistica e ordinamenti*, Rom: Mura, 2009.

Bisicchia, Andrea, „La donna nel 700 e nell'universo goldoniano“, in: Odoardo Bertani (Hrsg.), *Saggi attorno a Goldoni. Goldoni nostro contemporaneo*, Gallarate: Lazzati, 1987.

Bock, Gisela, *Frauen in der europäischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München: C.H. Beck, 2000.

Boggio, Maricla, *Lezioni di drammaturgia. Carlo Goldoni, La Locandiera. Incontri con gli allievi registri dell'accademia Nazionale d'Arte drammatica „Silvio D'Amico“*, Rom: Aracne, 2014.

Bonino, Guido Davico, „Una giovinezza irrequieta“, in: Carlo Goldoni, *Gli innamorati. I Rusteghi. La casa nova. Le smanie per la villeggiatura*, Mailand: Garzanti, 2001.

Bonino, Guido Davico, „Nota introduttiva“, in: Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 2007.

Bouwsma, William James, *Venice and the Defense of Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation*, Berkeley: University of California Press, 1968.

Brambilla, Elena, „I reati morali tra corti di giustizia e casi di coscienza“, in: Silvana Seidel Menchi, *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, Bologna: Il Mulino, 2006.

Brambilla, Elena, *Sociabilità e relazioni feminili nell'Europa moderna. Temi e saggi*, Mailand: FrancoAngeli, 2013.

Brandileone, Francesco, *Saggi sulla storia della celebrazione del matrimonio in Italia*, Mailand: Ulrico Hoepli, 1906.

Brooks, Helen E. M., „Negotiating Marriage and Professional Autonomy in the Careers of Eighteenth-Century Actresses“, in: *Eighteenth-Century Life* 35, no. 2 (Spring 2011).

Brucker, Gene Adam, *The Civic World of Early Renaissance Florence*, Princeton: Princeton University Press, 1977.

Brundage, James A., Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe, Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

Bubenik-Bauer, Iris, *Frauen in der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Ulrich Helmer Verlag, 1995.

Burke, Peter, *The Fabrication of Louis XIV*, London: Yale University Press, 1992.

Calimani, Riccardo, *Storia della repubblica di Venezia. La Serenissima dalle origini alla caduta*, Mailand: Mondadori, 2021.

Capaci, Bruno, / **Simeoni** Gianluca, *Goldoni. La vita in commedia e la commedia nella vita*, Neapel: Liguori Editore, 2012.

Capern, Amanda L., *The Routledge History of Women in Early Modern Europe*, London: Routledge Histories, 2021.

Cassola, Aldo, *Il carteggio di Goldoni*. Bari: Laterza, 1959.

Castagnetti, Andrea, *Il Veneto nel Medioevo. Dai comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona: Banca Popolare di Verona, 1991.

Cevolotto Mario, *Carlo Goldoni avvocato veneto*, Bologna: Licinio Cappelli Editore, 1931.

Chabod, Federico, *L'Italia contemporanea*, Turin: Piccola Biblioteca Einaudi, 2024.

Chilese, Valeria, „I processi matrimoniali veronesi (secolo XVI)“, in: Silvana Seidel Menchi, *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, Bologna: FrancoAngeli, 2006.

Codice Civile del Regno d'Italia, Art. 148, Turin: Stamperia Reale, 1865.

Codice Civile del Regno d'Italia, Art. 149, Rom: Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, 1942.

Compagnino, Gaetano, *Il Settecento. L'arcadia. E l'età delle riforme*, volume VI tomo secondo, Bari: Laterza, 1974.

Comune di Rovigo (Assessorato alla Cultura Spettacolo e Pubblica Istruzione), *Goldoni fra maschere e storia*, Rovigo: N.N., 1984.

Cozzi, Gaetano, *Repubblica di Venezia e stati italiani. Politica E giustizia dal secolo XVI al secolo XVIII*, Turin: Giulio Einaudi, 1982.

Cozzi, Gaetano, *Il dibattito sui matrimoni clandestini. Vicende giuridiche, sociali, religiose dell'istituzione matrimoniale tra Medio Evo ed Età moderna*, Venedig: Dipartimento di studi storici, 1986.

Cozzi, Geatano, *La Repubblica di Venezia nell'Età Moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, Turin: UTET, 1992.

Cozzi, Gaetano, *La società veneta e il suo diritto. Saggi su questioni matrimoniali, giustizia penale, politica del diritto, sopravvivenza del diritto Veneto nell'Ottocento*, Venedig: Marsilio, 2000.

Cristellon, Cecilia, „I processi matrimoniali veneziani (1420-1545)“, in: Silvana Seidel Menchi, *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, Bologna: FrancoAngeli, 2006.

D'Amico, Silvio, *Carlo Goldoni e il teatro comico*. Mailand: Garzanti, 1996.

Dazzi, Manlio, *La serva amorosa. Con un saggio sull'arte del Goldoni*, Mailand: Mondadori, 1936.

Dazzi, Manlio, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Turin: Einaudi Editore, 1957.

Dean, Trevor, *Marriage in Italy, 1300-1650*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

De Beauvoir, Simone, *Le Deuxième Sexe*, Paris: Gallimard, 1949.

De Beauvoir, Simone, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg: Rowohlt Verlag, 2019.

De Gouges, Olympe, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, Paris: Flammarion, 2021.

De Michelis, Cesare, *Goldoni nostro contemporaneo*, Venedig: Marsilio, 2008.

Della Corte, Andrea *La vita di Carlo Goldoni*, Turin: UTET, 1960.

Domini, Alessandra, *Goldonis Theater im Zeichen der Aufklärung*, Saarbrücken: VDM, 2008.

Di Giacomo Mariagabriella, *L'illuminismo e le donne. Gli scritti di Elisabetta Caminer. "Utilità" e "piacere": ovvero la coscienza di essere letterata*, Rom: Università degli studi di Roma "La Sapienza", Centro Stampa d'Ateneo: 2022.

Duve, Thomas, „Von der Europäischen Rechtsgeschichte zu einer Rechtsgeschichte Europas in globalhistorischer Perspektive“, in: *Rechtsgeschichte - Legal History*, Band 20, 2012.

Englhart, Andreas, *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*, Berlin: De Gruyter, 2018.

Evangelisti, Silvia, „Nuns: A History of Convent Life, 1450-1700, Vol. 96, Nr. 2“, in: *The Catholic Historical Review*, S. 346-348.

Faini, Enrico, „I notai e la costruzione dell'identità fiorentina entro il 1260: prime indagini“, in: Giuliano Pinto (Hrsg.), *Notariorum itinera. Notai toscani del basso Medioevo tra routine, mobilità e specializzazione*, Florenz: Leo S. Olschki Editore, 2018.

Fasano Guarini, Elena, „I giuristi e lo stato nella Toscana medicea cinquecentesca“, in: Atti del Convegno internazionale di studi (9-14 giugno 1980), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. vol.I*, Florenz: Leo S. Olschki, 1983.

Feci, Simona, „Guardare al futuro: il destino dei figli minori nei testamenti patemi (Roma, XVII secolo)“, in: Renata Ago (Hrsg.): *Famiglie. Circolazione di beni, circuiti di affetti in età moderna*, Rom: Il Mulino, 2008.

Felten, Hans, „Settecento“, in: Volker Kapp (Hrsg.), *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2007.

Ferrante, Luigi, *Goldoni. La vita, il pensiero, i testi esemplari*, Mailand: Accademia Sansoni, 1971.

Ferrone, Siro, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venedig: Marsilio, 2011.

Ferroni, Giulio, *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Mailand: Giulio Einaudi Editore, 1991.

Filippini, Nadia Maria, *Donne sulla scena pubblica. Società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, Mailand: FrancoAngeli, 2007.

Föcking, Marc, „*Pamela und der Tod des Komischen. Zur funktionalen Ambivalenz der Empfindsamkeit bei Carlo Goldoni*“, in: *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 45, Berlin/Boston: 1994, S. 142-163.

Gebhardt, Armin, *Carlo Goldoni. Italiens bedeutendster Lustspieldichter*, Marburg: Tectum Verlag, 2008.

Gentile, Attilo, *Carlo Goldoni e gli attori*, Triest: Cappelli, 1951.

Gerhard, Ute (Hrsg.), *Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, München: C.H. Beck, 1997.

Geron, Gastone, *Carlo Goldoni. La serva amorosa. La cameriera brillante. La donna di governo*, Mailand: Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., 1994.

Geyer, Paul, „Zur Dialektik von »mauvaise foi« und Ideologie in Flauberts *Madame Bovary*“, in: Theodor Berchem, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, 14. Band*, Berlin: Duncker & Humblot, 1999.

Giovanelli, Paola Daniela, „Introduzione“, in Goldoni, Carlo, *La serva amorosa*, Venedig: Marsilio, 2007.

Giovanelli, Paola Daniela, „Commento, L'autore a chi legge“, in Goldoni, Carlo, *La serva amorosa*, Venedig: Marsilio, 2007

Godineau, Dominique, „Die Frau der Aufklärung“, in: Michel Vovelle (Hrsg.), *Der Mensch der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.

Goldoni, Carlo, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris: Duchesne, 1787.

Goldoni, Carlo, *Mémoires de Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre*, Tome I et II, Paris: Hachette Livre, 1822.

Goldoni, Carlo, *Lettera di Carlo Goldoni a Girolamo Medebac*, Rom: Colombo, 1900.

Goldoni, Carlo, „Mémoires de M. Goldoni“, in: Giuseppe Ortolani (Hrsg.), *Tutte le opere. Tomo I*, Verona: Mondadori, 1935.

Goldoni, Carlo, *La serva amorosa*, Mailand: Rizzoli 1951.

Goldoni, Carlo, *Lettere, in Tutte le opere a cura di Giuseppe Ortolani*, Mailand: Mondadori, 1956.

Goldoni, Carlo, *Memorie, lettere, teatro. Introduzione scelta e commento di Cesare Boldrighini*, Florenz: La Nuova Vita, 1969.

Goldoni, Carlo, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre. Introduction et notes de Paul de Roux*, Paris: Mercure de France, 2003.

Goldoni, Carlo, *Trilogia della Villeggiatura. A cura di Franco Fido*, Venezia: Marsilio, 2005.

Goldoni, Carlo, *La serva amorosa. A cura di Paola Daniela Giovanelli*, Venedig: Marsilio, 2007.

Goldoni, Carlo, *La Locandiera. A cura di Davico Bonino con uno scritto di Giorgio Strehler*, Mailand: Mondadori, 2012.

Grossi, Paolo, *Das Recht in der europäischen Geschichte*, München: C.H. Beck, 2010,

Guerci, Luciano, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento. Aspetti e problemi*, Turin, Editrice Tirrenia, 1987.

Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

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

Herry, Ginette, „Goldoni e la Mariani ossia l'impossibile romanzo“, in: Nicola Mangini (Hrsg.), *Studi goldoniani*, Venedig: Musei Civici Veneziani/Casa di Goldoni, 1988,

Herrry, Ginette, Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo I 1707-1744, Venedig: Marsilio, 2007.

Herry, Ginette, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo II 1744-1750*, Venedig: Marsilio, 2009.

Herry, Ginette, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo III 1750-1753*, Venedig: Marsilio, 2009.

Hösle, Johannes, *Carlo Goldoni. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München: Piper, 1993.

Hunecke, Volker, „Essere nobildonna nella Venezia del sei e del settecento“, in: Susanne Winter, *Donne e Venezia*, Rom/Venedig: Edizioni di Storia e letteratura. Centro tedesco di studi veneziani, 2004.

Hunt, Margaret, *Women in Eighteenth Century Europe*, New York: Routledge, 2010.

Janiak, Andrew, *The Enlightenment's Most Dangerous Woman: Émilie du Châtelet and the Making of Modern Philosophy*, New York: Oxford University Press: 2024.

Jedin, Hubert, *Die Geschichte des Konzils von Trient. Band II*, Freiburg: Herder Verlag, 1957.

Jemolo, Arturo Carlo, *Il matrimonio nel diritto canonico. Dal Concilio di Trento al Codice del 1917*, Bologna: Società Editrice il Mulino, 1993.

Jonard, Norbert, *Introduzione a Goldoni*, Rom: Laterza, 1990.

Kapp, Volker, *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2007.

Kent, Dale, *The Rise of the Medici. Faction in Florence, 1426–1434*, Oxford: Oxford University Press, 1978.

Kirshner, Julius, *Pursuing Honor while avoiding sin: The Monte delle doti of Florence*, Mailand: Giuffrè, 1978.

Klapisch-Zuber, Christiane, *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

Körber, Esther-Beate, *Die Zeit der Aufklärung. Eine Geschichte des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt: WBG, 2012.

Kuehn, Thomas, *Family and Gender in Renaissance Italy, 1300–1600*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Kunkel, Wolfgang / **Schermaier**, Martin, *Römische Rechtsgeschichte*, 14. Auflage, Köln: utb., 2005.

Kuttner, Stephan: *Repertorium der Kanonistik (1140–1234): Prodromus Corporis Glossarum I*: (Reihe: Studi e Testi, Band 71), Vatikanstadt: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1937.

Lane, Frederic C., *Venice: A Maritime Republic*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

Lane, Frederic C., *Storia di Venezia*, Turin: Giulio Einaudi Editore, 1978.

Lansing, Carol, *The Florentine Magnates: Lineage and Faction in a Medieval Commune*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

Laven, Mary, *Virgins of Venice: Enclosed Lives and Broken Vows in the Renaissance Convent*, London: Penguin Books, 2002.

Lehner, Ulrich L., *The Catholic Enlightenment. The Forgotten History of a Global Movement*, Oxford: Oxford University Press, 2016.

Leuker, Tobias, „Michele Steno als „alter archangelus“ und „pater patriae“. Huldigungen auf einen Dogen an einer Epochenschwelle“, in: Deutsches Historisches Institut in Rom (Hrsg.), *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*. Band 85, Perspectivia.net, 2005.

Lombardi, Daniela, *Matrimonio di antico regime*, Bologna: Il Mulino, 2001.

Lunari Luigi, „Una serva amorosa. Nel mondo borghese del Goldoni“, in: Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, Mailand: Rizzoli, 1997.

Maddalena, Edgardo, „La serva amorosa del Goldoni“, in: *Rivista Dalmatica*, anno I, fasc. 5, Florenz: Zara, 1900.

Marchisello, Andrea, „«Alieni thori violatio»: l’adulterio come delitto carnale in Prospero Farinacci (1544-1618)“, in: Silvana Seidel Menchi, *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, Bologna: Il Mulino, 2006.

Marinella, Lucrezia, *La nobiltà et l'eccellenza delle donne co' diffetti et mancamenti de gli huomini*, Venedig: Giovanni Battista Combi, 1601.

Martinelli, Italo, *I Della Scala di Verona. Il mito, la storia*, Mailand: Il Rio, 2020.

Masi, Ernesto, *La vita i tempi gli amici di Francesco Albergati Commediografo del Secolo XVIII*, Bologna: Zanichelli, 1878.

Messbarger, Rebecca, *The century of women: Representations of women in eighteenth-century Italian public discourse*, Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Messina, Nuccio, *Carlo Goldoni. Vita, opere, attualità*, Rom: Viviani, 1993.

Miccoli, Giovanni, „La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all’età contemporanea“, in: Giorgio Chittolini, *Storia d’Italia. Annali. La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all’Età contemporanea* (Vol. 9), Bologna: Giulio Einaudi Editore, 1997.

Molière, *Les femmes savantes*, Paris: Gallimard, 2013.

Momigliano, Attilio, *Le opere di Carlo Goldoni. Scelte e illustrate per le scuole medie*, Turin: Loescher, 1970.

Momo, Arnaldo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, Venedig: Marsilio Editori, 1992.

Muir, Edward, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton: Princeton University Press, 1981.

Muir, Edward, *Mad Blood Stirring: Vendetta and Factions in Friuli during the Renaissance*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998.

Najemy, John M., *A History of Florence, 1200–1575*, Oxford: Blackwell, 2006.

Ortolani, Giuseppe (Hrsg.), *Tutte le opere. Tomo IV*, Verona: Mondadori, 1940.

Paget, Violet, *Il settecento in Italia. Accademie. Musica. Teatro*, Neapel: Riccardo Ricciardi Editore, 1932.

Pagliari, Anita, „La donna nella vita e nella commedia di Carlo Goldoni, in: *Vita femminile italiana*, Rom: 1907.

Pansini, Giuseppe, *La Ruota fiorentina nelle strutture giudiziarie del Granducato di Toscana sotto i Medici*, Florenz: Leo S. Olschki, 1982.

Papagna, Elena, „Storie comuni di sposi promessi. I processi della curia arcivescovile di Todi nel tardo Settecento, in: I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)“, a cura di Silvana Seidel Menchi e Diego Quaglioni, Bologna: Il Mulino, 2006.

Passarella, Claudia, *Interessi di partee logiche del processoLa giustizia civile a Venezia in età moderna*, Turin: G. Giappichelli Editore, 2018.

Patti, Salvatore, *Diritto della famiglia*, Mailand: Giuffrè Editore, 2011.

Petronio, Giuseppe, *Geschichte der italienischen Literatur. Band 2: Vom Barock bis zur Romantik*, Tübingen: Francke, 1993.

Pertile, Antonio, *Storia di diritto italiano dalla caduta dell'impero romana alla codificazione. Vol. III Storia del diritto privato*, Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1966.

Pirandello, Luigi, *Introduzione a Luigi Pirandello. Lettere da Bonn 1889-1891*, Rom: Bulzoni, 1984.

Povolo, Claudio, *Il processo Guarnieri*, Koper: Buie, 1996.

Preto, Paolo, *I servizi segreti di Venezia. Spionaggio e controspionaggio: cifrari, intercettazioni, delazioni, tra mito e realtà*, Mailand: Edizioni Scientifiche Italiane (E.S.I), 1994.

Prodi, Paolo, *Il sacramento del potere. Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, Bologna: Società editrice il Mulino, 1992.

Raines, Dorit, *L'archivio familiare strumento di formazione politica del patriziato veneziano*, in: Accademie e biblioteche d'Italia, vol. 4, Rom, 1996.

Regno di Sardegna, *Codice civile per gli stati di S. M. il Re di Sardegna*, Turin: Stamperia Reale, 1837.

Romano, Andrea, *Famiglia, successioni e patrimonio famigliare nell'Italia medievale e moderna*, Turin: G. Giappichelli Editore, 1994.

Roppo, Vincenzo, *Istituzioni di Diritto privato*, Bologna: Monduzzi Editore, 1994.

Rossini, Egidio, *La professione notarile nella società veronese dal Comune alla Signoria*, in: Economia e Storia vol. 18, Mailand: Guiffrè, 1971.

Rousseau, Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation*, Paris: Garnier, 1762.

Ruggiero, Guido, *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, New York: Oxford University Press, 1985.

Sancassani, Giulio, „Il Collegio dei Notai di Verona”, in: Licisco Magagnato, *Il notariato veronese attraverso i secoli*, Verona: Collegio Notarile, 1966.

Santangelo Cordani, Angela, *La giurisprudenza della Rota romana nel secolo XIV*, Mailand: Giuffrè, 2001.

Scannapieco, Anna, „Goldoni «avant et après la lettre» (divagazioni proemiali)“, in: Javier Gutiérrez Carou (Hrsg.), *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venedig: Lineadacqua Edizioni, 2015.

Scheible, Hartmut, *Carlo Goldoni dargestellt von Hartmut Scheible*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1993.

Schiesari, Juliana, *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca: Cornell University Press 1992.

Schwaderer, Richard, *Ein europäischer Komödienautor. Carlo Goldoni zum 300. Geburtstag. Carlo Goldoni commediografo europeo nel terzo centenario della nascita*, München: Meidenbauer, 2008.

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

Scognamiglio, Giuseppina, *Le donne di Carlo Goldoni. Tra Venezia e Napoli*, Neapel: Edizioni Scientifiche Italiane, 2011.

Shaw, James E., „Women, credit, and dowry in early modern Italy“, in: Elise M. Dermineur (Hrsg.), *Women and Credit in Pre-Industrial Europe*, Turnhout: Brepols Publishers, 2018.

Simonetta, Marcello, *Rinascimento segreto. Il mondo del Segretario da Petrarca a Machiavelli*, Mailand: Franco Angeli, 2004.

Sperling, Jutta Gisela, *Convents and the Body Politic in Late Renaissance Venice*, Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Spranzi, Aldo, *La Locandiera di Carlo Goldoni. Una magnifica denigrazione della femminilità*, Mailand: Edizioni Unicopli, 2010.

Steele, Eugene, *Carlo Goldoni. Life, Work, and Times*, Ravenna: Longo, 1981.

Tanzini, Lorenzo, „Continuità delle istituzioni e modelli comunali nelle città toscane di Antico Regime“, in: Gian Maria Varanini, *Rituali civici e continuità istituzionali nelle città italiane in età moderna*, Rom: Viella, 2023.

Tellini, Giulia, „Corallina 1751-1753. Sulla Donna vendicativa di Goldoni“, in: Pompeo Giannantonio, *Critica letteraria* (Anno XLVII - Fasc. III - N. 184/ 2019), Neapel: Paolo Loffredo Editore, 2019.

Tellini, Giulia, *L'officina sperimentale. Da "La donna volubile" a "La donna vendicativa"*, Florenz: Società Editrice Fiorentina, 2020.

Theile, Wolfgang, *Goldoni*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.

Theile, Wolfgang, „Aufklärung und Literatur in Italien. Ein problematisches Verhältnis“, in: Scharold, Irmgard (Hrsg.), *Carlo Goldoni. Gesammelte Aufsätze 1972-2002. Kritik – Analyse – Kontext*, Essen: Die Blaue Eule, 2002.

Tognetti, Sergio, „Notai e mondo degli affari nella Firenze del Trecento“, in: Giuliano Pinto (Hrsg.), *Notariorum itinera. Notai toscani del basso Medioevo tra routine, mobilità e specializzazione*, Florenz: Leo S. Olschki Editore, 2018.

Torrente, Andrea, *Manuale di diritto privato. 23. Edizione*, Mailand: Giuffrè Editore, 2017.

Vallerani, Massimo, *Medieval Public Justice*. Washington, DC: Catholic University of America Press, 2012.

Valsecchi, Chiara, *L'istituto della dote nella vita del diritto del tardo Cinquecento: I consilia di Jacopo Menochio*, Florenz: Edizioni l'Artistica Savigliano, 1994.

Valsecchi, Franco, *L'Italia nel Settecento dal 1714 al 1788. Con 501 illustrazioni nel testo e 32 fuori testo di cui 16 a colori*, Mailand: Mondadori, 1959.

Varanini, Gian Maria, „La crisi decisiva della signoria scaligera: esercito e società nella Guerra contro Padova (1386-1387)“, in: Francesco Bianchi (Hrsg), *La guerra scaligero-carrarese e la battaglia del Castagnaro*, Vicenza: Istituto di Storia onlus, 2015.

Verde, Giuseppe, „L'emergere dell'autonomia normativa del CSM (Notazioni a margine del dibattito sulla riforma dell'ordinamento giudiziario“), in: Quaderni Costituzionali: *Rivista Italiana di Diritto Costituzionale*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2021.

Vescovo, Piermario „Prefazione“, in: Carlo Goldoni, *La locandiera*, Mailand: Feltrinelli Editore, 2021.

Villari, Rosario, *Il Sud nella storia d'Italia*, Bari: Editore Laterza 1973.

Vismara, Giulio, *Famiglia e successioni nelle storia del diritto*, Rom: Edizioni Studium, 1975.

Vismara, Giulio, *Il diritto di famiglia in Italia. Dalle riforme ai codici*, Mailand: Giuffrè Editore, 1978.

Vismara, Giulio, *Scritti di Storia Giuridica. Vol. 5. La Famiglia*, Mailand: Giuffrè Editore, 1988.

Vismara, Giulio, *Scritti di storia giuridica. Vol.6. Le successioni ereditarie*, Mailand: Giuffrè Editore, 1988.

Viti, Gorizio, *Scrittori e società. Disegno storico della letteratura italiana*, Florenz: G. D'Anna, 1992.

Von Hefele, Karl Josef, *Conciliengeschichten*, Band 2, Kapitel X, Freiburg im Breisgau: Herder, 1875.

Von Knigge, Adolph, „Gewöhnung zur Unterwürfigkeit“, in: Andrea van Dülmen (Hrsg.), *Frauenleben im 18. Jahrhundert*, München: C.H. Beck, 1992.

Von Voltelini, Hans, *Die naturrechtlichen Lehren und die Reformen des 18. Jahrhunderts*, in: Historische Zeitschrift, Band 105, Heft 1, 1910, S. 65–104.

Winroth, Anders, *The Making of Gratian's Decretum*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Wiesner-Hanks, Merry E., *Women and Gender in Early Modern Europe (New Approaches to European History)*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.

Zorzi, Andrea, *L'amministrazione della giustizia penale nella Repubblica fiorentina. Aspetti e problemi*, Florenz: Leo S. Olschki, 1988.

Zuliani, Dario, *La riforma penale di Pietro Leopoldo. Presentazione storica e indice delle edizioni della Legge Toscana del 30 novembre 1786 (Tomo I e II)*, Mailand: Giuffrè, 1955.

Internetquellen:

Bordonali, Giulia, *I diritti delle donne nel secolo dei Lumi: il periodo della reggenza e la Rivoluzione francese*, <https://www.viqueria.com/diritti-donne-secolo-lumi/>, Abruf vom 19.03.2025.

Cantù, Cesare, *Storia degli italiani. Tomi VI*: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/66347/pg66347-images.html>, Abruf vom 07.04.2025.

Fido, Franco, Harvard University – Franco Fido, <https://rll.fas.harvard.edu/people/franco-fido>, Abruf vom 10.03.2025.

Konzil von Trient, 24. Sitzung (11. November 1563), Dekret *Tametsi*, in: Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern, https://ghdi.ghi-dc.org/pdf/deu/Doc.63-GER_Trient.pdf, Abruf vom 19.05.2025.

Kant, Immanuel, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Berlinische Monatsschrift, 1784, Heft 12, S. 481, http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant_aufklaerung_1784?P=17, Abruf vom 11.03.2025.

Italia Donna, *La Donna e la società del Settecento*, <http://www.italiadonna.it/public/percorsi/01052/0105272c.htm>, Abruf vom 19.03.2025.

Ortilani, Giuseppe, *La locandiera. Nota storica (1910)*, https://it.wikisource.org/wiki/La_locandiera/Nota_storica, Abruf vom 20.12.2024.

Sansa, Anna, *Carlo Goldoni «Avocat Vénitien» Droit et théâtre à Venise au XVIIIe siècle*, <https://sup.sorbonne-universite.fr/catalogue/civilisations-cultures-litteratures-etrangeres/carnets-italiens/carlo-goldoni-avocat-venitien>, Abruf vom 10.03.2025.

Statuta civitatum. Leges et statuta civitatis Veronae (Verona): <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/YIDMD2CNHPHVRBEIAS4XMCQHMF4PVVRR>, Abruf vom 07.04.2025.

Vento Segreto, *Perché si dice Verona Scaligera?*, <https://venetosegreto.com/perche-si-dice-verona-scaligera/#:~:text=La%20famiglia%20Scaligera%2C%20originaria%20da,città%20in%20modo%20quasi%20indipendente>, Abruf vom 07.04.2025.