

DAS SCHAUSPIEL

staatstheater darmstadt

**DER
DIENER
ZWEIER
HERREN**

Carlo Goldoni

„Die Komödie ist erfunden worden,
um Fehler zu verbessern und schlechte
Sitten lächerlich zu machen.

Als man die Komödien der Alten so
gab, profitierte das ganze Volk
davon, denn jeder der das Abbild eines
Charakters auf der Bühne sah,
fand entweder in sich selbst oder in
einem anderen das Original. (...)
Jetzt, wo man wieder im großen Meer
der Natur auf Fischfang ausgeht,
verlangen die Menschen danach, im
Herzen zu erleben und sich in die
Leidenschaft (...) hineinzusetzen.“

Carlo Goldoni,
Das komische Theater



Mathias Znidarec, Robert Lang, Judith Niederkofler

Premiere am 01. November 2018, 19.30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Kleines Haus

Der Diener zweier Herren

Komödie von Carlo Goldoni

Uraufführung 1746 in Mailand

Neufassung von Martin Heckmanns

nach den Übersetzungen von J. H. Saal und F. L. Schröder

Truffaldino, Gelegenheitsdiener Robert Lang

Beatrice, dessen Herrin Judith Niederkofler

Florindo, Beatrices Geliebter Mathias Znidarec

Pantalone, venezianischer Kaufmann Jörg Zirnstein

Clarice, dessen Tochter Katharina Hintzen

Silvio, deren Verlobter Hans-Christian Hegewald

Brighella, ein Gastwirt Erwin Aljukic

Smeraldina, Clarices Dienerin Alisa Kunina

Pudel von Florindo und Beatrice Paul/Kimba

Regie Andreas Merz-Raykov

Bühne Jan-Hendrik Neidert

Kostüme Lorena Diaz Stephens

Sounddesign Timo Willecke

Licht Thomas Gabler

Dramaturgie Karoline Hoefler

Regieassistenz und Abendspielleitung Richard Wagner

Produktionsassistenz Marie-Ruth van Aarsen

Kostümassistenz Veronika Sophia Bischoff

Fecht-Choreografie Clemens Braun

Vocal Coach Silvia Willecke

Inspizienz Gabriele Reisdorff

Soufflage Sigrid Schütrumpf, Raphael Buchta

Bühnenmeister Dirk Hahn

Stellwerk Bernd Göckel, Florian Levin

Ton Wendelin Hejny

Maske Martina Prothmann, Kirsten Roser

Requisite Julia Gräser

Regiehospitantz Anna Göbbels, Julia Keller

Dramaturgiehospitantz Julia Keller

Herzlich danken wir den Hundebesitzerinnen Sabine Lau und Andrea Lehmann sowie dem Verband der Pudelfreunde, Gruppe Darmstadt, Griesheim (www.pudelfreunde-darmstadt.de)

Aufführungsdauer ca. 2 Stunden und 50 Minuten. Eine Pause

Aufführungsrechte Suhrkamp Theater Verlag

Das Fotografieren und Filmen während der Vorstellung ist aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.



Judith Niederkofler, Katharina Hintzen, Jörg Zirnstein, Hans-Christian Hegewald



Robert Lang, Jörg Zirnstein

Inhalt

Der venezianische Kaufmann Pantalone treibt gerade die Verlobung seiner Tochter Clarice mit dem jungen Silvio voran, als der Diener Truffaldino hereinplatzt und seinen Herren aus Turin ankündigt: Federigo Rasponi. Ein Schock geht durch die Versammelten. Alle glaubten den wohlhabenden Signore Rasponi tot. Ihm war Clarice ursprünglich zur Frau versprochen. Fiel Federigo denn nicht im Kampf? In seiner Kleidung und Identität ist nun tatsächlich dessen Schwester Beatrice Rasponi unterwegs, auf die Suche nach ihrem Geliebten, den sie in Venedig weiß – und sie braucht Geld...

So beginnt das berühmte Spiel um Verkleidung, Verwechslung und den großen Hunger auf dem Weg zu drei Hochzeiten nach einem Todesfall.

Goldoni: Reformer, Totengräber, Botschafter der Commedia dell'arte

Carlo Goldoni wird oft als Meister der Commedia dell'arte bezeichnet und „Il servitore di due padroni“ als ein Bravourstück oder manchmal gar als „Höhepunkt“ dieser beschrieben. Selten lassen sich Werke glasklar einem Genre zuordnen; selten ist die Einteilung in feste Gattungen einfach. Einerseits vertritt Goldoni durchaus die Commedia dell'arte, denn er kannte deren Szenarien, nahm Handlungsfolgen sowie Charaktere auf und schrieb eindeutig zahlreiche Komödien in ihrer Tradition. Doch der italienische Dramatiker wird in der Literatur- und Theaterwissenschaft auch als ihr „Erneuerer“ oder gar „Zertrümmerer“ beschrieben und auch als derjenige, der die losen Szenarien und Lazzi¹ immer mehr in eine feste literarische Form brachte. Bei Goldoni erhielten die althergebrachten Archetypen zum Beispiel Nachnamen. Wurde aus Pantalone bspw. nicht *mehr* der, sondern *ein* Kaufmann. Goldoni hinterfragte also die Regeln der

¹ Lazzi, von ital. *lazzo*, Witzelei, waren clowneske Einlagen mit häufig wiederkehrenden Motiven wie bspw. die Jagd nach einer unsichtbaren Fliege. Erfahrene Schauspieler*innen hatten eine ganze Reihe davon im Repertoire, die sie im Laufe des improvisierten Spiels einsetzen und variieren konnten. Viele Lazzi wurden in den Schauspielgruppen von Generation zu Generation weitergegeben.

Commedia. Die folgende Stellungnahme von ihm selbst gibt Einblick in seine Haltung, die den Molière-Kenner dazu brachte, aus späteren Werken die Masken komplett zu verbannen und Improvisation als theatrales Mittel zu minimieren. En passant stellt sein Text die theaterhistorischen Figuren vor, welche – variiert – (z.B. als Hans Wurst oder Harlekin) wirkten und bis in die heutige Zeit nachwirken.

Karoline Hoefler

Katharina Hintzen, Jörg Zirnein, Alisa Kunina



Die Masken der Commedia

„In dieser Stadt, der Mutter der Wissenschaften (Bologna) hatte man sich vor einigen Jahren beklagt, meine Reform ziele auf die Unterdrückung der vier Masken der italienischen Komödie ab. Die Bologneser hielten mehr als alle übrigen Italiener auf diese Gattung Lustspiele. Es gab Leute von Verdienst unter ihnen, die zu ihrem Vergnügen Skizzen von Stücken verfertigten, welche hernach von anderen nicht minder geschickten Personen zu großem Vergnügen des Publikums aus dem Stehgreif gespielt wurden.

Die Liebhaber der alten Komödie bemerkten die schnellen Fortschritte des neuen Lustspiels und schrien allenthalben, es sei einem Italiener höchst unanständig, Versuche zu machen, eine Art von Schauspielen zugrunde zu richten, in der Italien sich so hervorgetan und worin keine andere Nation es ihr hätte nachtun können.

Doch war es hauptsächlich die Abschaffung der Masken (...), was den meisten Eindruck auf die empörten Gemüter machte. Diese Personagen, sagte man, haben zwei Jahrhunderte hindurch Italien belustigt, und es ist höchst ungerecht, ihm jetzt eine komische Gattung rauben zu wollen, die es selbst geschaffen, so glücklich ausgebildet und in Gang gehalten hat.

Vielleicht wissen es mir meine Leser nicht übel Dank, [sic] wenn ich sie ein paar Augenblicke von dem Ursprung, der Bestimmung und der Wirkung dieser vier Masken unterhalte: Das Lustspiel, das von jeher das Lieblingsschauspiel aller gesitteten Nationen gewesen war, hatte ein gleiches Schicksal mit allen übrigen Künsten und Wissenschaften gehabt und war bei dem Verfall der Gelehrsamkeit mit in die Trümmer des römischen Reiches vergraben worden. Und doch war der Keim der Komödie bei den Italienern nicht ganz erstickt. Die ersten, die an ihrer Wiederherstellung arbeiteten, konnten in einem Jahrhundert der Ungewissheit keine geschickten Schriftsteller bekommen und waren kühn genug, Pläne zu entwerfen, sie in Akte und Szenen zu verteilen und die Gedanken, Reden und Scherze, die sie zusammen verabredet hatten, aus dem Stehgreif herzusagen.

Diejenigen, die lesen konnten – und das waren gerade nicht die Großen und Reichen –, fanden in den Lustspielen des Plautus und Terenz, dass die Väter immer hinter das Licht geführt wurden, die Söhne immer liederlich, die Töchter verliebt, die Bedienten Gauner und die Mägde verführte Geschöpfe sind. Nach diesem Beispiel durchsuchten sie die verschiedenen Länder Italiens und nahmen die Väter aus Venedig und Bologna, die Diener aus Bergamo, die Liebhaber, die Liebhaberinnen und Kammermädchen aus den Landstrichen um Rom und Toskana.

Man darf keine schriftlichen Beweise hierüber verlangen, da von einer Zeit die Rede ist, wo man fast gar nicht schrieb. [...] Was ich hier behaupte, ist indes nicht bloß eine Vermutung von mir. Ich besitze ein sehr gut erhaltenes, in Pergament gebundenes Manuskript aus dem fünfzehnten Jahrhundert, das hundertzwanzig Sujets oder Skizzen von italienischen Stücken, die man „Commedia dell’arte“ nennt, enthält und worin die komischen Hauptpersonen immer Pantalone, ein venezianischer Kaufmann, der Doktor, ein Rechtsgelehrter aus Bologna, Brighella und Harlekin, Bediente aus Bergamo, sind. Der erste ist schlau und verschmitzt, der zweite einfältig und plump. Ihr Alter und ihre fortdauernde Existenz beweisen ihren Ursprung. Was ihre Bestimmung betrifft, so spielen Pantalone und der Doktor, welche die Italiener die beiden Alten nennen, die Rollen der Väter und die übrigen Mantelrollen.

Der erste ist ein Kaufmann, weil Venedig in jener alten Zeit der Ort war, der den reichsten und den ausgebreitetsten Handel von ganz Italien trieb. Er hat immer die alte venezianische Tracht behalten. Der schwarze Mantel und die wollene Mütze sind noch heute in Venedig gebräuchlich; das rote Kamisol, die knappen Beinkleider, die roten Strümpfe, die Pantoffeln stellen auf das Natürlichste der Tracht der alten Bewohner der Lagunen des adriatischen Meers dar. Der Bart, der in jenen vergangenen Jahrhunderten der Schmuck der Männer war, ist erst in neueren Zeiten so ungeheuer vergrößert und lächerlich geworden. Der Doktor, [Anm.: der in Heckmanns Fassung fehlt], den zweiten Alten, nahm man aus der Klasse der Rechtsverständigen, um dem Handelsmann einen Gelehrten entgegenzusetzen; (...).

Brighella und Harlekin, die man in Italien „i due Zani“ nennt, hat man aus Bergamo genommen, (...). Brighella macht einen schlauen, rankevollen, spitzbübschen Bedienten. Seine schwarz-gelbe Maske bezeichnet die Gesichtsfarbe der Einwohner auf diesen hohen Bergen, die von der Sonne verbrannt sind. Einige Akteure dieser Rolle haben die Namen Finocchio, Ficchetto, Scapino angenommen; im Grunde aber ist es immer derselbe Bediente. Auch die Harlekine nehmen andere Namen an. Es gibt Truffaldinos, Gradelinos, Mezzetinos, immer aber sind es Tölpel und Bergameser. Ihre Kleidung ist der arme Teufel, die allenthalben Lappen und Stücke von verschiedener Farbe zusammenraffen, um ihre Kleider damit zu flicken. Ihre runden Hüte reimen sich mit der übrigen Bettelhaftigkeit (...).

Ich glaube hierdurch den Ursprung und die Bestimmung der vier Masken der italienischen Komödie hinlänglich gezeigt zu haben; nun noch ein paar Worte über ihre Wirkung!

Die Maske muss der Aktion des Schauspielers immer im Wege sein. Er mag freudig oder kummervoll, verliebt, aufgebracht oder lustig sein, so sieht man doch immer nur dieselben Mienen auf dem gemalten Leder. Er mag gestikulieren und den Ton ändern, wie er will, so kann er doch nicht durch die Gesichtszüge – die wahren Dolmetscher des Herzens – die verschiedenen Leidenschaften, die seine Seele bestürmen, ausdrücken.

Die Masken bei den Griechen und Römern waren eine Art von Sprachrohr, das bei der großen Ausdehnung, ihr Amphitheater zur Verstärkung der Stimme von den Schauspielern gebraucht wurde. Die Leidenschaften und Empfindungen waren damals noch nicht zu dem Grad von Feinheit und Zärtlichkeit getrieben, den man heutigen Tages verlangt. Jetzt will man, dass der Schauspieler Seele zeigen sollen, und Seele unter der Maske ist ein Feuer unter der Asche!

Dies sind die Gründe, die mich bewegen, auf die Abschaffung der Masken des italienischen Theaters hinzuwirken und an die Stelle von Possenspielen wahre Lustspiele zu setzen.

Carlo Goldoni



**„Goldoni wählte das Kollektiv,
anstelle einer einzigen großen Hauptrolle
viele gleichberechtigte Darsteller[*innen],
die sich kontrastieren und
gegenseitig bedingen.“**

Giorgio Strehler
In: *Goldoni als Reformer*

**Teatro è sempre
un'atto d'amore.**

Theater ist immer ein Liebesakt.

Giorgio Strehler

„Goldoni, der Bruder“

„Goldoni war besessen davon, das Theater seiner Zeit zu erneuern, es moderner, direkter, schöner zu machen – Theater nicht nur als Spaß und Vergnügen, sondern vielmehr als alltägliche Praxis, als tägliche Arbeit, als Beruf, ja Berufung. (...)“

Bestimmte Seelenzustände Goldonis bringen ... [uns] ihm nahe; im Grunde fühlte er sich nie ganz verstanden, nie genug geliebt. Vielleicht ist das ein allgemeines menschliches Drama, dass wir uns immer zu wenig verstanden und geliebt fühlen. Das ist unsere Kleinheit und unsere Größe zugleich: auf Liebe so angewiesen zu sein, sie zu nehmen und zu geben, immer in der stillschweigenden Hoffnung, dass unsere Liebe, unser Schenken, von ebenso großer Liebe erwidert wird. Wirkliche Liebe dagegen ist wohl, zu geben, ohne eine Erwartung damit zu verbinden.

Goldonis, ja nicht Lektion, aber doch Botschaft an das Publikum ist die Wandelbarkeit und Veränderlichkeit des menschlichen Lebens. Darin irgendwie auch das unzerstörbar Gute, das der Mensch in sich trägt und das ihn, trotz aller Schwierigkeiten, Widersprüche, Streitereien letztendlich doch zur Liebe fähig macht. Wir leben in dunklen Zeiten. Uns bleibt nur der magische Zauberring des Theaters für das Erfinden einer Welt (...) als Symbol einer besseren Welt.“

Giorgio Strehler





Freiheiten finden

I. Von den Szenarien zur Inszenierung

Commedia dell'arte, die ab 1550 in Italien entstandene Stegreifkomödie, aus deren Tradition das Stück „Der Diener zweier Herren“ stammt, entwickelte sich über einen langen Zeitraum – und wurde somit Projektionsfläche für viele Interpretationen. Georg Hensel fasste es z.B. so zusammen: „Commedia‘ war ursprünglich ein Wort für Alles, was ein gutes Ende nimmt, und ‚arte‘ meint, daß diese Happy-End-Geschichten kunstvoll vorgeführt werden, von Berufsschauspielern.“

Verschiedene Aspekte der historischen Theaterform sind es wert, kurz herausgehoben zu werden, um den Nährboden der Inszenierung einschätzen zu können.

Erstens handelte es sich um *Berufstheater*, aufgeführt von professionellen Schauspiel-Kompanien (dell'arte), das man in jedem Fall mehr als *Schauspielertheater* denn als *Autorentheater* charakterisieren kann. Zweitens ist das *Stehgreiftheater* (dell' improvviso) mit flexiblen Szenarien und Dialogversatzstücken ein essentieller Bestandteil des Ganzen. Die Handlung diente vielmehr als Vorwand oder Rahmen für einzelne komische Szenen und Lazzi. Ein Theater des Situativen statt eines von langen Handlungsbögen war also ein Ideal für die Komödienschreiber dieser Zeit. Drittens ist das *Maskentheater* zu erwähnen, um die archetypischen Figuren, die sich teilweise aus dem antiken Volkstheater, dem Karneval oder von Volksmynthen herleiten lassen, zu verstehen. Mit Hilfe der Masken und Halbmasken entstanden die Überzeichnungen und Karikaturen typischer gesellschaftlicher Figuren mit ihrem sozialen und lokalen Hintergrund. Viertens war diese Commedia ein *amoralisches* Theater. Wertevermittlung stand nicht im Zentrum. Mit der Kirche gab es immer wieder Ärger. Denn auf der Bühne wurde moralisch Zweifelhafes verhandelt und es wurden von verschiedenen Gelüsten beherrschte, egoistische Menschen gezeigt. Bei Goldoni werden diese Charaktere allerdings später auch gutmütig und rein im Herzen gezeichnet und wirken dadurch nicht mehr nur allein komisch.

II. Zum Stück

Tragödie versus Komödie

Goldoni schrieb das Szenario zu „Diener zweier Herren“ als Auftragswerk, angeregt durch den berühmten Arlecchino- bzw. Truffaldino-Darsteller Antonio Sacchi für dessen Schauspiel-Truppe. Er schrieb es nachts, während er tagsüber in Pisa als Anwalt arbeitete.

Im Grunde wäre die Handlung tragisch. Man fühlt sich an Shakespeare erinnert: Es gibt eine verbotene Liebe zwischen Beatrice und Florindo. Der Bruder des Mädchens wird ermordet – der Geliebte muss aus der Stadt fliehen, sie liebt ihn dennoch...

Doch der Motor der Handlung scheint bei Goldoni weniger die Liebe als vielmehr Truffaldinos Hunger zu sein. Die Nebenhandlung droht, den eigentlichen Hauptkonflikt der „Amorosi“, der Liebenden (der Tradition gemäß jeweils ein jüngeres und älteres Liebespaar, ohne Masken) zu dominieren. Dabei ist dieser Hunger eher ein komischer als realer Hunger. Der darbende Diener gleicht einem Comic-Charakter wie Obelix, wodurch es dem Publikum erlaubt, zu lachen. Der Unterschied zum Drama des aufklärerischen 18. Jahrhunderts nach der Gottschedschen Theaterreform ist klar. Die Figurenzeichnung ist übertrieben. Kein Diener wie Truffaldino würde jemals beide Anstellungen behalten. Und hatte Beatrice in einem psychologischen Drama gewiss einen größeren Konflikt, den Mörder ihres Bruders zu lieben?

Neues Personal

Nähern wir uns der Komödie einmal *ex negativo* aus dem Geist der Tragödie und stellen uns ein bürgerliches Trauerspiel, beispielsweise einen typischen Lessing vor: „Emilia Galotti“ beginnt mit den Worten: „Seht, was ich heute Morgen erbrochen habe.“ Der Prinz spricht hier keineswegs über Magenprobleme, sondern über einen Brief, den er bekommen hat. Natürlich tritt ein Diener, ein Bote auf, sagt: „Ein Brief für Sie“, übergibt

den Brief, geht wieder ab und ist ‚abgespielt‘. Handelte es sich bei Goldonis „Il servitore di due padroni“ um eine Tragödie, wäre es genauso. Doch die Diener hier, die die Briefe übergeben oder auch öffnen und mit Brot versiegeln, reißen Aufmerksamkeit massiv an sich, mehr oder weniger freiwillig, weil sie ihren eigenen Interessen folgen. So ist der Hunger für Truffaldino zum Beispiel ein viel wichtiges Problem, als es die Probleme seiner Herren sind. Damit findet auch für das Publikum eine Verschiebung im Blick auf die Figuren-Ensemble und auf die Themen in der Gesellschaft statt. Wird dieses Stück dann dadurch nicht fast sozialrevolutionär? Denn wir sehen eben nicht (wie in den meisten Dramen der Epoche): Wichtig sind die hohen Stände und der Geldadel, unwichtig ist der Pöbel, sondern sie sind gleich wichtig. Auch dadurch, dass sich die Diener-Figuren ganz unverschämt Bühnenzeit stehlen. Über komisch gespielte Auftritte reißen sie die Handlung an sich und befördern die Handlung dadurch auch. So produziert zum Beispiel die Szene der Briefverwechslung einen ganz neuen Plot. Den gäbe es nicht, wenn Truffaldino einfach sagte: „Das ist ihr Brief“. Diese Verschiebung auf die dienenden Figuren ist interessant.



Jörg Zirnstein, Robert Lang

III. Theater im Augenblick

Das Stück entwickelt sich nicht im großen Bogen, sondern von Szene zu Szene, eben so, wie auch Truffaldino von der Hand in den Mund lebt und nicht plant, was morgen sein wird. Er denkt nur daran, dass er jetzt Hunger hat. Die Handlung ist nicht tiefenpsychologisch. Man könnte sagen, dass das auch eine Qualität dieses Stückes ist. Der Bearbeiter des Goldoni-Stückes, dessen Bearbeitung wir in Darmstadt wiederum bearbeitet haben, Martin Heckmanns, schrieb im Programmheft zur Dresdner Uraufführung:

„Als Marionetten gewinnen die Figuren Leichtigkeit. An ihrem Innenleben sind sie – zu ihrem eigenen Glück – nicht besonders interessiert. Der heutige Zuschauer kann sich wundern, dass es das einmal gegeben haben soll: Lust ohne Selbstbespiegelung.“

Der Dramatiker Heckmanns nimmt hier auch einen Gedanken des Soziologen Alain Ehrenberg auf: „Der Depressive ist erschöpft von der Anstrengung, er selbst werden zu müssen.“ Heckmanns schlussfolgert: „Gegen ‚die Depression und den Terror der Intimität‘, der unsere Zeit der Ich-Besessenheit und der Intim-Performance beherrscht, empfehlen wir Goldoni.“ Kann Entspannung ohne permanente Projektion des eigenen Ich also ein Moment der Gegenwehr im Turbokapitalismus, gegen die permanente Selbstausbeutung sein?

Sicher ist: Das Leben wie auch das Theater dreht sich enorm um Identität. Für viele Menschen bedeutet es eine irrsinnige Anstrengung, sie selbst werden zu müssen. Man kann den ganzen Tag daran arbeiten, Jemand werden zu wollen. Diese Komödien-Figuren sind anders. Sie wissen, wer sie sind und handeln ganz direkt, aktiv im Moment, sie leben im Augenblick. Das anzuschauen, kann – hoffentlich – für eine gewisse Befreiung und Entspannung sorgen. Der Abend könnte den Zuschauern etwas geben, was sie vielleicht verloren haben bzw. das ihnen fehlt.

IV. Rezeptionen und Ansatz

Wie führt man das Ganze nun auf? Giorgio Strehler hat das Stück erstmals 1947 und in den folgenden Jahrzehnten mehrfach erfolgreich inszeniert und einen interessanten Versuch unternommen: Er wollte über dieses Stück die Commedia dell'arte rekonstruieren. Was Strehler gemacht hat, war ein Rückbau von Goldoni. Der italienische Regisseur Strehler versuchte, Commedia dell'arte so zu spielen, wie er sie sich vorstellt und recherchiert hat. Das Ergebnis war eine sehr artifizielle, artistische Spielweise.

Andere Inszenierungen gingen den Stoff psychologischer an, übertrugen die Szenerie ins Mafia-Milieu oder nahmen sich der Problematik an, dass viele heutzutage nur noch mit zwei Jobs überleben können.

Nimmt man den Stoff sehr realistisch, stößt man an manche Grenze. Schnell wundert man sich, dass Truffaldino nie auf die Idee kommt, dass seine zwei Herren irgendwie zusammengehören. Er kommt einfach nicht darauf; das ist schlicht eine Behauptung in dem Stück. Spielt man zu realistisch, so sieht man was dem Stück fehlt. Und fragt sich: Was ist das für eine Hierarchie? Solche Diener-Herren Verhältnisse existieren nicht mehr. Wenn man das Stück zu realistisch angeht, fällt es womöglich auseinander, wird vielleicht zu manieristisch, zu museal. Der Ansatz der Darmstädter Inszenierung liegt daher zwischen beiden Polen.

V. Archetypen. Aktualität. Spielfreude. Freiheit.

Auf der archetypischen Ebene ist das Stück absolut verständlich. Stets aktuell ist das Typenhafte der Figuren. Denn diese Unterdrückungsverhältnisse, die kennt man.

Dabei ist es nicht unbedingt eine menschliche Logik, die hier vorherrscht. Es ist menschlich *zitierte* Logik zu sehen, das ist Mensch plus X: Als würde die Figur sich selber parodieren.

Klischees durchspielen zu können: Das ist eine Befreiung! Gerade über die Typisierung gewinnt dieses Material an Reiz. Zwar sehen wir Figuren, die denken, allerdings nicht so wie Menschen denken. Diese typisierten Figuren haben ihre eigene Logik; sie ist einfach, verständlich und gesetzt.

Gerade die Klischees erlauben, sich heiß zu spielen und das Spielen per se zu genießen. Denn die Figuren vermeiden nicht die Konflikte. Sie haben Instinkte, wollen Rache oder haben das Bedürfnis voll und ganz sentimental zu sein. Weniger aus Boshaftigkeit als aus Grundnaivität. Sie scheinen dem Diktat ihrer Instinkte unterworfen. Ein dritter Herr, dem Truffaldino ebenfalls dienen muss, scheint sein eigener Körper zu sein.² Commedia dell'arte ist ein sehr physisches Theater.

VI. Form als Inhalt

Vielleicht ist die Commedia am zugänglichsten, wenn man sie mit Straßentheater vergleicht. Straßentheater hat eigene Regeln. Dabei ist zum Beispiel immer klar, dass das Publikum am Anfang der Vorstellung nicht da ist und am Ende vielleicht auch nicht mehr. Das heißt, es hat gar keinen Sinn, etwas lange zu entwickeln. Im Gegenteil: Es muss jede Situation für sich stehen können. Der Konflikt, der verhandelt wird (der in der Commedia dell'arte meist mit Dominanz zu tun hat) muss lesbar sein und verständlich und das jederzeit. Auf der Bühne muss immer gearbeitet werden, damit das Publikum heranrückt. Eine „vierte“ Wand kann es also nicht geben. Aus dieser Logik könnte man dieses Stück verstehen und angehen.

Karoline Hofer und Andreas Merz-Raykov

² Diesen Gedanken trug unser Regieassistent Richard Wagner bei, der sich in seiner Masterarbeit auch mit dem „Diener zweier Herren“ befasst hat.



**Ich, ein Dieb. Aber nein!
Ich finde die Sachen nur,
bevor sie ihr Besitzer verliert.**

*Brighella,
überlieferter Witz*



Auf ihrem Siegeszug durch ganz Europa ebnete die italienische Commedia dell' arte der **Schauspielerin** den Weg zunächst auf die Bühnen Frankreichs und Spaniens. Im puritanischen England dominierte der männliche Frauendarsteller bis in die Mitte des 17. Jahrhundert. Besonders schwer setzten sich die Schauspielerinnen in Deutschland durch, wo sie erst im 18. Jahrhundert regelmäßig auftraten. Dennoch war das Schauspielgewerbe auch hier der erste Beruf, der sich Frauen überhaupt öffnete.

1707 am 25. Februar wird **Carlo Osvaldo Goldoni** in San Tomà in Venedig geboren. **1719** besucht er zunächst das Jesuitenkolleg in Perugia, wechselt **1720** auf das Dominikanerkolleg in Rimini. **1721** kehrt er mit seiner Familie nach Chioggia zurück. 1723 Eintritt als Stipendiat in das päpstliche Kolleg Ghislieri in Pavia. Erhalt der Tonsur. Ein Jahr später wird Goldoni von dort allerdings relegiert. **1727** setzt er das Jura-Studium in Modena fort. **1728** wird er Koadjunkt an der Kriminalkanzlei in Chioggia. 1730 inszeniert Goldoni zwei Intermezzi. **1731** Nach dem Tod des Vaters schließt er im Herbst sein Jura-Studium an der Universität Padua mit dem Doktorexamen ab. **1732** Ernennung zum „avvocato veneto“. Er schreibt für die Truppe des „Anonimo“ ein Intermezzo. **1733** Wegen Schulden muss er nach Mailand fliehen. **1734** Engagement als Autor am Teatro San Samuele; Aufführung seiner Tragikomödie in Versen „Belisario“. **1735** Begleitet die Truppe Imers nach Padua und Udine. **1736** Hochzeit mit Nicoletta Connio. **1738** Aufführung seiner ersten, noch als Stehgreifspiel konzipierten Komödie „Momolo cortesan“ (Der Lebemann) durch den Arlecchino-Darsteller Antonio Sacchi am Teatro San Samuele. **1741** übernimmt er das Amt eines genuesischen Konsuls in Venedig. **1743** liest Goldoni der Truppe am Teatro San Samuele seine erste vollständig niedergeschriebene Komödie „La donna di garbo“ (Die liebenswürdige Frau) vor. Aufführung seines ersten dramma giocoso „La contessina“ (Die Tochter des Grafen). **1744** Leitung der Theateraufführungen für die österreichische Garnison in Rimini. **1745** Niederlassung als Anwalt in Pisa. Parallel zu dieser Arbeit schreibt Goldoni nachts das Szenarium des Stehgreifstücks „Il servitore di due padroni“ (Der Diener zweier Herren), das **1746** in Mailand uraufgeführt wird. **1747** Engagement als Stückeschreiber für das Teatro Sant' Angelo. **1748** Rückkehr nach Venedig. Beginn seiner Theaterreform. **1749** Er verpflichtet sich, in jedem der folgenden vier Jahre acht Komödien und zwei sonstige Bühnenwerke zu verfassen. **1751** Aufführung seiner Komödie „Molière“ in Turin. **1753** Wechsel zum Teatro San Luca. **1754** Nervöse Erkrankung. Weitere Uraufführungen. **1757** Erste Veröffentlichung eines Bandes seiner Stücke. **1762** Ankunft in Paris. **1764** Aufführung seiner Komödien an der Comédie-Italienne; diese verlässt er **1765** und zieht nach Versailles. Aufführungen in verschiedenen Städten. Er unterrichtet die Schwestern Ludwigs XVI. in Italienisch und führt **1771** die „Comédie Française“ mit großem Erfolg auf. **1780** Rückkehr nach Paris. In den letzten Lebensjahren: Herausgabe seiner Werke und Memoiren. **1792** verliert er während der Französischen Revolution, die ihm von Louis XVI. gewährte Pension. Bevor sie ihm wieder zugesprochen wird, stirbt er am 6. Feb. **1793** in Paris. Sein Grab ist unbekannt.

Anfertigung der Kostüme und Dekorationen in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt.

Technischer Direktor Bernd Klein **Bühneninspektor** Uwe Czetztl **Technische Leiterin der Kammerspiele** Almut Momsen **Leiter der Werkstätten** Gunnar Pröhl **Technische Assistenz** Lisa Hartling **Leiterin Kostümabteilung** Gabriele Vargas Vallejo **Leiter des Beleuchtungswesens** Nico Göckel **Leiter der Tontechnik** Sebastian Franke **Chefmaskenbildnerin** Tilla Weiss **Leiterin des Malersaals** Ramona Greifenstein **Leiter der Schreinerei** Daniel Kositz **Leiter der Schlosserei** Jürgen Neumann **Leiter der Polster- und Tapezierwerkstatt** Andreas Schneider **Leiterin der Requisitenabteilung** Ruth Spemann **Gewandmeisterei** Lucia Stadelmann, Roma Zöllner (Damen), Brigitte Helmes (Herren) **Schuhmacherei** Tanja Heilmann, Daniela Kläiber **Kaschierwerkstatt** Lin Hillmer

Textnachweise

Alain Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst*. Campus Verlag, Frankfurt: 2004 | Mennemeier, Franz Norbert (Hg.): *Die großen Komödien Europas*. Tübingen: 2000. | Carlo Goldoni: *Das komische Theater*, In: Komödien, 1965 | Carlo Goldoni: *Geschichte meines Lebens und meines Theaters*. Aus dem Französischen von G. Schatz. München: 1988. | Georg Hensel: *Spielplan. Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*. Band 1 Verlag. München: 1999. | Johannes Hösle: *Goldoni. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit*. München 1993. | Wolfram Krömer: *Die italienische Commedia dell'arte*. Darmstadt: 1976. | Giorgio Strehler: *Goldoni, der „Bruder“*. In: Dvorák, Cordelia (Hg.): *Passione Teatrale. Giorgio Strehler und das Theater*. Berlin: 1994. | Richard Wagner: *Kraftwerk Hysterie. Masterarbeit*. Institut für Theaterwissenschaft, Leipzig: 2014 | | Urheber*innen, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.



Für die freundliche Unterstützung danken wir dem Blumenladen fleur in.



IMPRESSUM

**Spielzeit 2018 | 19, Programmheft Nr. 11 | Herausgeber: Staatstheater Darmstadt
Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt | Telefon: 06151.2811-1 |
www.staatstheater-darmstadt.de | Intendant: Karsten Wiegand |
Geschäftsführender Direktor: Jürgen Pelz |
Redaktion: Karoline Hoefler | Probenfotos: Nils Heck |
Gestalterisches Konzept: sweetwater | holst, Darmstadt |
Ausführung: Hélène Beck | Herstellung: DRACH Print Media GmbH, Darmstadt**

„Alle Tragödien
beendet der Tod,
alle Komödien die Ehe.“

Lord Byron

