

WOLFRAM NITSCH

Bodenlose Eloquenz Lügnerfiguren in der Komödie

„Weh dem, der lügt!“: Diese in Grillparzers gleichnamigem Lustspiel immer wieder ausgesprochene Warnung findet in der Komödie selten Gehör.¹ In ihrer Welt sind Lug und Trug vielmehr allgegenwärtig, wie es schon Castelvetro in seinem Aristoteles-Kommentar ausführlich beschrieb (cf. Castelvetro 1978: 126-135). Man lacht mit Vorliebe über Figuren, die sich entweder selbst betrügen oder aber betrogen werden. Besonderes Gewicht gewinnt die Täuschung, wenn das Vorgaukeln falscher Tatsachen die Hauptbeschäftigung der Hauptfigur bildet. Zu solchen auf das Rollenspiel fixierten komischen Typen gehört der Maulheld, der wie der *miles gloriosus* des Plautus kriegerische Heldentaten vortäuscht; der Hochstapler, der sich wie Lope de Vegas *caballero del milagro* einen alten Adelstitel anmaßt; oder auch der Scheinheilige, der wie Molières Tartuffe vorgibt, ein frommes Leben zu führen. Prahler, Blender, Heuchler: All diese seit der Antike oder – wie im letzten Fall – seit dem Mittelalter bekannten Charaktere übertrifft jedoch noch der Lügner, eine erst im romanischen Theater der Frühen Neuzeit hervorgetretene Komödienfigur. Seine Täuschungsmanöver sind nicht mehr auf bestimmte Rollen und Adressaten beschränkt, sondern wechseln ständig die Gestalt und machen vor niemandem Halt, nicht einmal vor den engsten Vertrauten. Wo er in Szene tritt, erscheint der Lügner als Rollenspieler schlechthin, der sich von seinen nicht weniger listigen, aber diskreteren Gegenspielern dadurch abhebt, dass er maß- und ziellos eine Lüge auf die andere türmt.

Die auseinander hervorgegangenen Lügnerkomödien des spanischen Barock, der französischen Klassik und der italienischen Aufklärung bringen somit zwei Varianten der Täuschung auf die Bühne, die schon die *Ethik* des Aristoteles unterscheidet. Dem großspurigen *alazon*, dem „Lügner, der an der Lüge selbst Freude hat“, steht dort der kleintuende *eiron* oder Ironiker gegenüber, der andere Extremfall einer Abweichung von der rechten Mitte der Wahrhaftigkeit (Aristoteles 1967:

¹ Die vorliegende Studie ist eine erweiterte Fassung meines Kapitels „Lustspiel und Lüge“ in der Monographie *Komödie* (Klotz, Mahler, Nitsch 2013: 298-311).

196-198).² In den Verhaltenslehren der Frühen Neuzeit wird entsprechend zwischen zwei Stärkegraden der Verstellung differenziert, der risikanten Simulation auf der einen und der klugen Dissimulation auf der anderen Seite (cf. Müller 1989). Anders als in solchen Traktaten aber wird im Lustspiel der Epoche die moralische und politische Kritik des maßlosen Lügners, der mit einer Warnung vor dem Vorgeben verbundene Rat zum Verbergen, im Zeichen der Heiterkeit relativiert. Bei Ruiz de Alarcón, bei Corneille und bei Goldoni erscheint er als mehr oder weniger einnehmender Held, der sogar die Mahner und Warner in seinen Bann zu schlagen vermag.

Lügen nach Lust und Laune

Als erste Lügnerkomödie gilt *La verdad sospechosa*, die um 1620 in Madrid auf die Bühne kam.³ Ihr Verfasser, der Mexikaner Juan Ruiz de Alarcón, war ein Außenseiter der barocken Theaterszene, doch immerhin so erfolgreich, dass angeblich kein Geringerer als Lope de Vega in einer Premiere aus Missgunst eine Stinkbombe warf.⁴ Ihr Protagonist Don García bestätigt gleich bei seiner Ankunft in der spanischen Hauptstadt seinen Ruf als notorischer Schwindler, den er nach Auskunft seines Mentors während des Studiums in Salamanca erworben hat. Zunächst erzählt er in Hochstaplermanier einer im Juwelerviertel zufällig angetroffenen Dame, er sei ein Millionär aus der Neuen Welt und verehere sie schon seit einem Jahr, nicht ohne ihr zum Beweis dafür ein Schmuckstück zu kaufen. Kurz darauf behauptet er gegenüber seinem Jugendfreund Don Juan, er selbst habe für diese Dame das nächtliche Festmahl im Grünen arrangiert, von dem ihm der andere eben erst berichtet hat. Allerdings täuscht sich Don García bei beiden Lügen gleichzeitig selbst. Er erkennt nicht nur, dass es sich um Don Juans Dame handelt, er verwechselt auch ihren Namen mit dem einer Freundin, die sie beim Einkaufsbummel begleitet hat. So nennt er die zum Leidwesen seines Freundes verehrte Unbekannte statt Doña Jacinta fortan Doña Lucrecia und

² Zu dieser quantitativen Differenzierung zweier Lügner Typen, die sich von der qualitativen Unterscheidung zwischen dem arglistigen und dem harmlosen Lügner bei Augustinus abhebt, cf. Pfeiffer, Sick 2001.

³ Text und Verszählung nach Ruiz de Alarcón 1999.

⁴ So Góngora in einem Brief vom 19.12.1623 zur Premiere von Alarcóns Drama *El anticristo* (cf. Góngora 1967: 1047).

durchkreuzt zu seinem eigenen Schaden den Plan seines Vaters Don Beltrán, der ihn ausgerechnet mit Doña Jacinta verheiraten will. Zur Abwendung dieser Ehe macht er dem Senior weis, dass er bereits verheiratet sei, weil man ihn in Salamanca zur Heirat mit seiner dortigen Geliebten, einer gewissen Doña Sancha, genötigt habe. Zu dieser dritten Lüge kommen schließlich zwei weitere, die er seinem treuen Diener Tristán erzählt. Auf dessen Nachfrage gibt er an, er hätte dem Rivalen Don Juan im Ehrenduell den Schädel zerschmettert; und als der Totgesagte plötzlich erscheint, führt er dessen prompte Auferstehung auf geheime Zauberkünste zurück. Spätestens dadurch aber verspielt Don García vollends seine Glaubwürdigkeit: Was immer er als wahr hinstellt, gilt nurmehr als „*verdad sospechosa*“. Er selbst hingegen bleibt weiter in seiner Täuschung befangen, da Doña Jacinta bei einem nächtlichen Rendezvous zwecks unverbindlicher Begutachtung ihres designierten Partners mit ihrer Freundin die Rollen getauscht und seinen Irrtum auch danach nicht aufgeklärt hat. So verliert er zuletzt auch seine Dame und muss mit Doña Lucrecia vorlieb nehmen, der er voreilig ein schriftliches Eheversprechen zukommen ließ.

Im Urteil seiner Helfer und Gegenspieler erscheint die Lügnerie des Helden zumeist als schockierend normwidriges Verhalten. Für seinen Vater verstößt sie gegen den adeligen Ehrenkodex, der auf dem Ehrenwort beruht und jeden Zweifel an dessen Wahrhaftigkeit gewaltsam zu ahnden gebietet. Daher droht der Sohn seiner Meinung nach wegen entsprechender Anwürfe (*mentís*) in einer Unzahl von Ehrenhändeln unterzugehen: „¿Tan larga tenéis la espada, / tan duro tenéis el pecho, / que penséis poder vengaros / diciéndolo todo el pueblo?“ (V. 1440 ff.). Für seinen Diener wiederum, der dem unerfahrenen Studenten gleich zu Beginn die Verhaltensregeln der höfischen Gesellschaft einschärft, steht Don García mit seinem Hang zur rückhaltlosen Simulation unter lauter Virtuosen der klugen Verstellung auf verlorenem Posten.⁵ Gerade die beiden ebenso umsichtig wie undurchsichtig agierenden Damen drohen ihn laut Tristán in eine gut getarnte Falle zu locken: „que suele dar, quien se arroja / creyendo las apariencias, / en un pantano cubierto / de verde y engañosa hierba“ (V. 801 ff.). Als der Lügner am Ende tatsächlich in eine Falle tappt, haben die Vertreter aristokratischer und höfischer Nor-

⁵ Zur Gegenüberstellung von Lüge und Dissimulation in *La verdad sospechosa* cf. Whicker 2003: 108-120, der Tristáns Belehrung jedoch etwas einsinnig als moralische Lehre des ganzen Stücks interpretiert.

men die Lacher durchaus auf ihrer Seite. Vorher aber lacht man eher mit dem Helden, begrüßt seine Schwindelei als wohltuend unbekümmertes Benehmen in einer von strengen Umgangsregeln bestimmten Welt. Sogar sein Gegenspieler Don Juan lobt sie als eigenwertige, von sozialen Zwängen entlastete Kunst des Scheins, wenn er auf die sichtlich übertriebene Schilderung des Festmahls entgegnet, sie übertreffe gewiss noch das Ereignis selbst: „Por Dios que la habéis pintado / de colores tan perfetas / que no trocara el oírla / por haberme hallado en ella“ (V. 749 ff.).

Grandiose Rückzugsgefechte

Den Höhe- und Wendepunkt von Don Garcías Lügnerie markiert sein Bericht über die Eheschließung in Salamanca. Um den darüber bestürzten Vater zu besänftigen, erzählt er ihm aus dem Stegreif eine abenteuerliche Geschichte, die weit über hundert Verse umfasst.⁶ Nur durch eine Verkettung vieler widriger Umstände sei er in der ersten Liebesnacht mit Doña Sancha entdeckt, an der Flucht aus ihrem Schlafzimmer gehindert und zur sofortigen Heirat gezwungen worden. Zunächst hätten zwei fatale Accessoires dem überraschend aufgetretenen Vater der Geliebten sein Versteck hinter deren Bettstatt verraten. Zur Unzeit habe seine Taschenuhr zwölf geschlagen, und zu allem Überdross habe sich beim Versuch, sie an Doña Sancha heimlich weiterzureichen, ein Schuss aus seiner Taschenpistole gelöst. Im Kampf mit den herbeigeeilten Brüdern sei er dann auch noch an der Tür hängen geblieben, so dass seine Festnahme nurmehr zu verzögern, nicht mehr aber zu verhindern gewesen sei. Aus dem Mund des Helden klingt das so:

Quitémelo yo [el reloj], y al darle,
quiso la suerte que toquen
a una pistola, que tengo
en la mano, los cordones.
Cayó el gatillo, dio fuego,
al tronido desmayóse
doña Sancha, alborotado
el viejo empezó a dar voces.
Yo, viendo el cielo en el suelo
y eclipsados sus dos soles,
juzgué sin duda por muerta

⁶ Zur Stegreif-Theatralität von Don Garcías Lügen cf. Paterson 1984: 362 f.

la vida de mis acciones,
 pensando que cometieron
 sacrilegio tan enorme
 del plomo de mi pistola
 los breves volantes orbes.
 Con esto, pues, despechado,
 saqué rabioso el estoque:
 fueron pocos para mí
 en tal ocasión mil hombres.
 A impedirme la salida
 como dos bravos leones,
 con sus armas sus hermanos
 y sus criados se oponen;
 mas, aunque fácil por todos
 mi espada y mi furia rompen,
 no hay fuerza humana que impida
 fatales disposiciones;
 pues al salir por la puerta,
 como iba arrimado, asióme
 la alcayata de la aldaba
 por los tiros del estoque.
 Aquí, para desasirme,
 fue fuerza que atrás me torne,
 y entre tanto mis contrarios
 muros de espadas me oponen (V. 1620 ff.).

Der Lügner fällt hier vorübergehend in die uralte Rolle des Prahlers zurück, doch praktiziert er ein durchaus augenzwinkerndes Maulheldentum. Einerseits betont er sein heldenhaftes Verhalten, streicht mit Tragödienwörtern wie „suerte“ (V. 1621) und „fatales disposiciones“ (V. 1647) heraus, dass ihn nicht schon die erdrückende Übermacht der anderen Hausbewohner, sondern allein die Macht des Schicksals zur Eheschließung genötigt habe. Andererseits entzieht er diesen Übertreibungen zugleich den Boden, indem er seine Zwangslage ganz offenkundig weniger aus tragischen Missgeschicken denn vielmehr aus komischen Zufällen hervorgehen lässt. Seine Flucht scheitert an der Tücke des Objekts, da er sich auf bereits frei gefochtener Bahn mit dem Degengehänge in einem ganz banalen Haken – „la alcayata de la aldaba“ (V. 1650) – verfängt; und der vermeintliche, zum Weltuntergang überhöhte Untergang der Geliebten, deren strahlende Augen sich plötzlich wie zwei Sonnen verfinstern, geht nicht auf den fatalen Schuss aus seiner Pistole, sondern bloß auf eine Ohnmacht zurück. Anders als später in Verdis Oper *La*

forza del destino oder in ihrer Vorlage, dem romantischen Drama *Don Álvaro o la fuerza del sino* des Duque de Rivas, löst der versehentlich abgefeuerte Schuss hier keine Tragödie aus.⁷ Er lässt den gebannten Zuhörer vielmehr für einen Augenblick aufhorchen, da eine Feuerwaffe und erst recht eine Taschenpistole nicht zur standesgemäßen Ausrüstung eines Kavaliere im Siglo de Oro gehört. Mit verwegener Gebärde untergräbt Don García sein Lügengebäude bereits, noch während er es vor dem standesbewussten Don Beltrán errichtet.

Außerdem hat der Detailüberschuss seiner größten Lüge zur Folge, dass er sich bald hoffnungslos in Widersprüche verwickelt. Da sein Gedächtnis mit seiner Einbildungskraft nicht mithalten kann, muss er im Schlussakt ein rhetorisches Rückzugsgefecht austragen, das der erlogenen Fechterei im Schlafzimmer kaum nachsteht. So wie ihn in seiner Erzählung der Vater und die Brüder der Geliebten handgreiflich bedrängten, so bedrängt ihn nun sein eigener Vater mit peinlichen Fragen. Denn als sich Don Beltrán nochmals nach dem Namen des erfundenen Schwiegervaters erkundigt, gerät Don García in schwere Verlegenheit:

DON GARCÍA	<i>(Aparte)</i> Aquí me pierdo. Don Diego.
DON BELTRÁN	O yo me he engañado o otras veces le has nombrado don Pedro.
DON GARCÍA	También me acuerdo de eso mismo, pero son suyos, señor, ambos nombres.
DON BELTRÁN	¿Diego y Pedro?
DON GARCÍA	No te asombres, que por una condición don Diego se ha de llamar de su casa el sucesor. Llamábase mi señor don Pedro antes de heredar. Y como se puso luego don Diego, porque heredó, después acá se llamó ya don Pedro, ya don Diego (V. 2256 ff.).

⁷ Zur dort suggerierten Verbindung von Schuss und Schicksal cf. Imhof 2013: 113-153.

Nur ein geistreicher Einfall rettet den Lügner aus der Notlage, in die ihn seine blühende Phantasie getrieben hat. Doch je weiter sich seine Hauptlüge herumspricht, umso schwerer fällt es ihm, sich weiter herauszureden. Vor allem bei seinem letzten Rendezvous mit den beiden Madrider Damen hat er Mühe, die inzwischen ruchbare Ehe mit der unsichtbaren Dritten zu widerrufen. Immerhin gelingt es dabei dem grandios scheiternden Helden noch, sogar die kluge Doña Jacinta einen Moment lang in sein Spiel hineinzuziehen. Auf seine Beteuerung, die Hochzeit in Salamanca nur erfunden zu haben, antwortet sie, indem sie ihm eine noch abenteuerlichere Lüge empfiehlt: „si os vuelven a hablar dello, / seréis casado en Turquía“ (V. 2524 f.).

Strafloser Schwindel

Besser ergeht es dem Titelhelden der 1643 uraufgeführten Komödie *Le menteur* von Pierre Corneille.⁸ Sie trug ihrem Autor größeren Erfolg ein als die meisten seiner bis heute berühmten Tragödien, obwohl er sie schon im Prolog als bloße Bearbeitung von *La verdad sospechosa* ausweist. Molière führte sie mit seiner Truppe rund zwei Dutzend Mal auf, Voltaire erklärte sie zur ersten großen Charakterkomödie der französischen Klassik, und Goethe schätzte sie so sehr, dass er sich von ihrer Anfangsszene zu seiner ersten Übersetzung anregen ließ (cf. Voltaire 1880: 481; Goethe 1966). Ihre wichtigste Neuerung gegenüber dem spanischen Vorbild besteht in einer rundum positiven Darstellung des Schwindlers, der hier kaum noch als Außenseiter erscheint und bis zuletzt das Heft in der Hand behält. Gleich eingangs erklärt der gerade aus Poitiers zurückgekehrte, an der dortigen Universität noch nicht durch Lügen aufgefallene Protagonist Dorante, warum er es in Paris mit der Wahrheit nicht mehr so genau nehmen will. Als studierter Jurist finde er auf höfischem Terrain einfach weniger Anklang als in der ungleich glanzvolleren Rolle des Kavaliere: „tant d’honnêtes gens, que l’on y voit ensemble, / font qu’on est mal reçu, si l’on ne leur ressemble“ (V. 69 f.). Getreu diesem Leitsatz gibt er den weitgereisten Kriegshelden, als er – wie bei Alarcón unter Verwechslung der Namen – in den Tuileries die Freundinnen Clarice und Lucrece kennenlernt. Dabei prahlt er jedoch auf die galante Art und nicht etwa säbelrasselnd wie der plumpe Maulheld Matamore in

⁸ Text und Verszählung nach Corneille 1996.

Corneilles früher Komödie *L'illusion comique*. Er erzählt Clarice von vergangenen Waffentaten und von deren Widerhall in der Presse, damit er umso wirkungsvoller vor ihren schönen Augen kapitulieren kann. So erscheint seine Schwindelei von Anfang an als ortsgebundenes Kavaliersdelikt, als bloß zugespitztes Zerrbild eines hauptstädtischen *art de plaire*. Dies gilt in noch höherem Maße für Dorantes zweite Lüge, mit der er sich wie sein Vorgänger Don García als Veranstalter eines nächtlichen Festmahls ausgibt. Anders als jener schildert er jedoch kein vergleichsweise intimes Diner im Grünen, sondern ein rauschendes Wasserfest auf der Seine. Und obwohl er die erlogenen Attraktionen etwas dezenter ausmalt, etwa die Zahl der servierten Gänge von zweiunddreißig auf zwölf verringert, hinterlässt seine Beschreibung insgesamt einen noch stärkeren Eindruck, da sie in einem gigantischen Feuerwerk gipfelt:

Après qu'on eut mangé, mille et mille fusées,
S'élançant vers les cieux, ou droites ou croisées,
Firent un nouveau jour, d'où tant de serpenteaux
D'un déluge de flamme attaquèrent les eaux,
Qu'on crut que, pour leur faire une plus rude guerre,
Tout l'élément du feu tombait du ciel en terre.
Après ce passe-temps, on dansa jusqu'au jour,
Dont le soleil jaloux avança le retour (V. 285 ff.).

Der vorgetäuschten Pracht des *feu d'artifice* entspricht hier eine greifbare rhetorische Pracht, die auf den Oxymora des Flammenmeers und der taghellen Nacht sowie auf einer kühnen Verknüpfung der vier Elemente Luft, Wasser, Feuer und Erde beruht. Zu dieser Deskription passt die abschließende Personifikation der aufgehenden Sonne zum eifersüchtig einschreitenden Sonnengott viel besser als bei Alarcón, wo die Raketen schon vor dem Festmahl gezündet werden (cf. Alarcón 1999: V. 696 ff., 745 ff.). Kurz, Corneilles Lügner blendet seine anspruchsvollen Pariser Zeitgenossen mit einem sprachlichen Feuerwerk nach allen Regeln der Kunst (cf. Mallinson 1984: 188-209). Der eingeweihte Zuschauer allerdings kann in dieser bodenlosen Eloquenz durchaus Hinweise auf einen sich selbst feiernden „art du mensonge“ barocker Prägung entdecken (cf. Penzkofer 1998: 35-41).

Während der Protagonist alle lasterhaften Züge verliert und nur noch als lässiger Mann von Welt daherkommt, kommt sein Bedenken tragender Vater umgekehrt zum ahnungslosen Trottel herunter. Erst im

letzten Akt bemerkt dieser G eronte überhaupt, dass Dorante gerne L ugen erzählt, und nimmt einschlägige Enth ullungen nur widerwillig zur Kenntnis. Umso mehr erregt er sich über die lange hingennommene Ausrede des Sohnes, er k onne die ihm zugedachte Clarice nicht heiraten, weil er bereits in Poitiers verheiratet sei. Diese Erregung entlädt sich zunächst in einem Monolog, in dem er seine unwissentliche Mitwirkung an der Verbreitung der Ausrede beklagt: „Dorante n’est qu’un fourbe, et cet ingrat que j’aime, / apr es m’avoir fourb , me fait fourber moi-même, / et d’un discours en l’air qu’il forge en imposteur, / il me fait le trompette et le second auteur!“ (V. 1493 ff) Kurz darauf droht er dem Sohn sogar, ihn zur Wiederherstellung der Familienehre eigenhändig zu töten. Doch dieser finstere Schwur verpufft noch schneller als der inkriminierte Schwindel. Ganz im Gegensatz zu Corneilles epochaler Tragikomödie *Le Cid*, wo der altadlige Ehrenkodex das Handeln aller Protagonisten bestimmt, gilt die Autorität des Vaters hier gar nichts mehr. G erontes Klage-monolog und seine Todesdrohung, die in der spanischen Vorlage kein Vorbild haben, zitieren das Vokabular der Tragödie nur noch zum Zweck der Parodie.

So kommt der Lügner am Ende ohne Strafe davon. Er muss nicht einmal eine unerwünschte Ehe eingehen, da er sich gerade noch rechtzeitig von der irrtümlich als Lucrece verehrten Clarice abgewendet und in die wahre Trägerin des Namens verliebt hat. Deshalb kann er die späte Aufdeckung seines Irrtums ganz gelassen quittieren. Die durch das diskrete Falschspiel der beiden Damen beförderte Verwechslung verkauft er mit einem Taschenspielertrick – einem „tour de passe-passe“ (V. 1774) – nachträglich als höhere List, und auch Clarices witzige Replik auf seine Zwangsheiratsl ge weiß er seinerseits zu erwidern: Er sei nicht nur in der Türkei vermählt, sondern nach Belieben sogar in Algerien, wenn es eine ungeliebte Dame abzuwehren gelte (V. 1712). Anders als an der Parallelstelle in *La verdad sospechosa* behält der überführte Lügner hier also das letzte Wort. Mit gutem Grund wird er im Epilog von seinem Diener Cliton als mustergültiger *menteur* hingestellt⁹ – und darf in der Fortsetzung *La suite du menteur* (1644) bald wieder, wenn auch in deutlich gedämpfter Form, seinen Charme spielen lassen.

⁹ Zum darin gipfelnden Wandel der Dienerfigur gegenüber Alarc ns Lügnerkomödie cf. Picciola 2002: 108-120.

Der Unverschämte und der Unscheinbare

Gut hundert Jahre später taucht der von Madrid nach Paris ausgewanderte Charakter des unbelehrbaren Lügners noch einmal in Venedig auf. Dorthin versetzt ihn die 1750 uraufgeführte Komödie *Il bugiardo* von Carlo Goldoni, der in seinen Memoiren für sich in Anspruch nimmt, erst er habe das in Corneilles Stück noch gar nicht ausgeschöpfte komische Potential der Figur zur Gänze entfaltet.¹⁰ In der Tat treibt es der Protagonist Lelio noch wesentlich bunter als seine beiden Vorgänger aus dem 17. Jahrhundert, nachdem er aus seiner zweiten Heimat Neapel in die Lagunenstadt zurückgekehrt ist. Die Voraussetzung dafür bildet eine stark abgewandelte Figurenkonstellation. Zum einen verkehrt Lelio mit zwei reichlich passiven Damen, die mehr an die blassen Verliebten der *commedia dell'arte* als an die raffinierten Großstädterinnen der älteren Lügnerkomödien erinnern. Die Schwestern Rosaura und Beatrice begegnen ihm anfangs zwar ebenfalls als verwirrendes Doppel, verzichten aber auf jede Gegenintrige. Allein Rosaura, in die sich Lelio im Lauf der Handlung verliebt, tritt einmal kurzzeitig maskiert in Szene, weil es der Karneval gerade erlaubt; ansonsten bleibt sie äußerst zurückhaltend, bis hin zu dem Punkt, da sie aus Verzweiflung in Ohnmacht fällt. Zum anderen kommt ein neuer männlicher Gegenspieler hinzu, der das genaue Gegenteil des Helden darstellt. Florindo, seinerseits ein Verehrer Rosauras, agiert genauso unscheinbar wie Lelio unverschämt auftritt. Daher kann dieser mühelos verschiedene Liebesgaben für sich reklamieren, die der Rivale seiner Verehrten ohne Angabe des Absenders zukommen ließ: erst eine Serenade, dann Seidenspitzen und zuletzt ein selbstverfasstes Sonett. Die aristotelische Gegenüberstellung von Prahlerei und Untertreibung als zwei Extremfällen der Verstellung kommt dadurch noch anschaulicher als in den Vorlagen zu szenischer Geltung. Drittens schließlich wird der Lügner hier von einem viel aktiveren Diener begleitet. Arlecchino reagiert anders auf die Schwindelei seines Herrn als der besorgte Berater Tristán bei Alarcón oder der zynische Kommentator Cliton bei Corneille. Ganz in der Tradition der Stegreifkomödie, der er entstammt, ist er durchaus auch selbst zum Schwindeln aufgelegt, etwa wenn er sich Rosauras Zofe Colombina als „Don Piccaro di Catalogna“ vorstellt (77).

¹⁰ Text und Seitenzählung nach Goldoni 1994; cf. Goldoni 1814: 373.

In diesem Umfeld läuft Goldonis Lügner zu artistischer Hochform auf. Dabei wirken oft verbale und nonverbale *lazzi* zusammen, so zum Beispiel in der Szene, als Lelio der maskierten Rosaura begegnet. Wie schon beim Ständchen zum Auftakt der Handlung nennt er sich vor ihr hochstaplerisch „Don Asdrubale de' marchesi di Castel d'Oro“ (75), während er anderen gegenüber noch zwei weitere Namen verwendet; außerdem niest er jeweils vernehmlich, wenn er ihr seine grenzenlose und schon lange gehegte Liebe beteuert, um Arlecchino zur sofortigen Beglaubigung des Gesagten aufzurufen. Und sogar ohne den Beistand des Dieners entwindet er sich wieder aus der schwierigen Lage, in die er sich durch die Aneignung von Florindos Sonett manövriert. Vers um Vers konfrontiert ihn Rosaura mit dem anonym zugestellten Gedicht, das er wie einen Blankoscheck mit seinem falschen Namen signiert, aber noch nicht selbst gelesen hat.¹¹ In einem bizarren Schattengefecht mit seinem Rivalen muss er somit Punkt für Punkt dessen extrem zurückhaltende lyrische Selbstaussprache mit seiner großspurigen eigenen Selbstdarstellung in Einklang bringen. Dabei liefert er ein Bravourstück spitzfindiger Interpretation. Er spreche von seinem stummen Liebesleid, weil er Rosaura noch nicht einmal den hundertsten Teil davon offenbart habe; er nenne als seine Heimat die Lombardei, weil man poetisch alle Landstriche so nenne, welche die Langobarden jemals erobert hätten; und er bezeichne sich als weder adlig noch wohlhabend, weil er sich unter falschem Namen erst der Liebe seiner Dame habe vergewissern, diese Notlüge aber nur in poetisch verschlüsselter Form habe gestehen wollen. Nicht ohne Grund bemerkt daraufhin die Empfängerin des Gedichts, es sei ohne Erklärung unverständlich: „Il sonetto non si può intendere senza la spiegazione“ (135). In aberwitziger Zuspitzung humanistischer Kommentierungsverfahren hat Lelio ein schlichtes Liebesgeständnis in ein dunkles Artefakt barocker Prägung verwandelt. Diese von Goldoni neu hinzugefügte Szene markiert den Höhepunkt in der Lügnerie des Helden. Von seinem erstaunlichen Erfolg berauscht, entwirft er wenig später sogar schon seine eigene Grabinschrift, die ihn als unschlagbaren Meister der „spiritosa invenzione“ (121) würdigt. Allerdings tritt durch den Ausblick auf den Tod auch eine bei seinen Vorgängern so noch nicht erkennbare Schattenseite des Charakters hervor. Goldonis unverschämter Schwindler ist zugleich ein skrupelloser Verführer, der bei sei-

¹¹ Zur parallelen Eigendynamik von Lüge und Geldzirkulation in *Il bugiardo* cf. Hafner 1994: 119-139.

ner Ankunft in Venedig bereits eine um ihre Mitgift betrogene Römerin auf dem Gewissen hat. Darin ähnelt er weniger Corneilles Dorante als vielmehr Molières Dom Juan oder den Schurken, die im Drama der Empfindsamkeit ihr Unwesen treiben. Am Ende holt ihn seine dunkle Vergangenheit in Gestalt der Römerin ein, so dass er zwar nicht wie in der Erstfassung des *Bugiardo* verhaftet, doch zur Strafe immerhin – wie schon der Lügner Alarcóns – mit einer ungeliebten Dame verheiratet wird.

Dennoch greift auch bei Goldoni die Fabulierlaune des Helden auf moralisch weniger verdächtige Figuren über. Dies zeigt sich vor allem an seinem Vater Pantalone, einem gegenüber den ratlosen Alten der früheren Lügnerkomödien deutlich profilierten Charakter. Anders als die gleichnamige Figur der *commedia dell'arte* tritt Pantalone hier wie auch schon in *Il servitore di due padroni* (1745) als empfindsamer, um das Wohl des Sohnes besorgter Familienvorstand sowie als ausgesprochen schlauer Kaufmann in Szene. An Lelios Lügen stört ihn in erster Linie, dass sie die Kreditwürdigkeit des Hauses gefährden. Entsprechend genau prüft er alle Hinweise auf eine verdächtige Wahrheit, insbesondere zwei Briefe, die ihm und seinem Sohn aus dem Süden zugehen und dessen Beteuerung, er sei bereits anderweitig verheiratet, als Erfindung entlarven. Mit dem Scharfsinn des geübten Lesers von Verträgen zerlegt er alle Ausflüchte des Protagonisten, als dieser den Absender des einen Schreibens für tot erklären und sich im Empfänger des anderen nicht wiedererkennen will. Allerdings hat Pantalone zuvor auf genau die gleiche penible Art die weit ausholende Lüge überhaupt erst provoziert, die nun restlos in sich zusammenbricht. Denn anders als in den beiden Vorlagen wird die abenteuerliche Erzählung von der erzwungenen Ehe hier nicht monologisch vorgetragen, sondern dialogisch vorangetrieben. Erst das unablässige Nachbohren des Vaters bringt Lelio dazu, die Geschichte von der zur Unzeit schlagenden Uhr und der aus Versehen abgefeuerten Pistole zu erzählen. Gerade weil der skeptische Hörer sie lange für einen „romanzo“ (125) hält und verdächtige Einzelheiten gnadenlos hinterfragt, etwa die unübliche Verwendung von Handfeuerwaffen – „Pistole, pistole! Cossa xe ste pistole? Qua no se usa ste cosse“ (126) – wirkt er selbst an der Verfertigung des „romanzo“ mit (cf. Behrens 1995: 188). Bestrafung hin oder her: Der kluge Vater des Protagonisten entrinnt bei Goldoni ebensowenig der Anziehungskraft der Lüge wie seine kluge Dame bei Corneille oder bei Alarcón. Weder der höfischen noch der

kaufmännischen Vernunft will es gelingen, die ungeniert erschwindelten Parallelwelten ganz aus der Welt zu schaffen.

Wohl dem, der lügt

Schon der spanische Urtext der Lügnerkomödie, erst recht jedoch dessen französische und italienische Umschrift laufen demnach auf eine spielerische Unterwanderung neuzeitlicher Lügenverbote hinaus. So sehr die alarmierten Begleiter des Helden dessen Geflunker auch als unkluges, unehrenhaftes oder unsittliches Verhalten brandmarken mögen, so wenig können sie sich selbst seiner Sogkraft entziehen. Wider Willen bestaunen sie sein prunkvolles Lügengebäude oder wirken gar ihrerseits mit an seinem wuchernden Lügengespinst. So erscheint der maßlose Lügner als gewinnende Figur, selbst wenn er am Ende als Verlierer dasteht. In seinen teils gelingenden, teils entgleisenden Schwindeleien spiegelt sich wie in einem Brennglas das Prinzip komischen Spiels, den Zuschauer durch Vorführung von Täuschung oder Selbsttäuschung zum Lachen zu bringen.

Daher überrascht es nicht, dass die in der Barockkomödie eingeführte Figur des Lügners im Lustspiel der Romantik abermals die Szene betritt. Denn dem romantischen Drama sagt man einen ausgeprägten Hang zu tiefsinniger Selbstbespiegelung nach, und dies gilt gewiss auch für Franz Grillparzers 1838 uraufgeführtes Lustspiel *Wohl dem, der lügt!*, wo der Merowingerbischof Gregor ausgiebig über Wahrheit und Lüge sinniert.¹² Zu Beginn verurteilt er die Lüge noch in christlicher Tradition als teuflisches, nicht einmal in Notlagen statthaftes Blendwerk; am Ende dagegen zieht er das abgründige Fazit, dass es die „buntverworrene Welt“ (V. 1799) bei näherer Betrachtung gar nicht erlaube, Wahrheit und Lüge klar voneinander zu trennen. Auf diesen fast schon nietzscheanischen Gedanken aber bringt ihn das Auftreten des Protagonisten, des listigen Küchenjungen Leon, der Gregors Neffen auf eigene Faust aus germanischer Gefangenschaft befreit. In seiner Unverfrorenheit erinnert Leon an die Komödienhelden des spanischen Barock, deren waghalsige Rollenspiele Grillparzer in seinen umfangreichen Notizen zu Lope de Vega ausdrücklich würdigt (cf. Grillparzer 1964: 422). Allerdings hat es der Held noch schwerer als seine Vorgänger, da ihm der Bischof jegliche Lü-

¹² Text und Verszählung nach Grillparzer 1987.

ge zur Befreiung des Gefangenen strikt untersagt. So darf der in geheimer Mission aufgebrochene Koch seine Gegenspieler ausschließlich mit der Wahrheit irreführen: „engañar con la verdad“, wie es in der Komödie des Siglo de Oro gelegentlich heißt. Was etwa der Protagonist von Lope de Vegas Lustspiel *Los locos de Valencia* nur ausnahmsweise ausführt, die Täuschung zweiten Grades als letzte Steigerungsstufe der List,¹³ wird für Leon mithin zur Richtschnur seines Verhaltens. Insbesondere bei seinem Meisterstück, dem Schlüsseldiebstahl im Schlafgemach des germanischen Grafen, setzt er verwegen alles auf dreiste Geradlinigkeit:

Nun will denn ich mich rüsten an mein Werk.
(*Sich an den Hals fühlend.*)
Sitzt denn der Kopf noch fest? Ja, noch zur Hand,
Doch für demnächst möcht ich darauf nicht borgen.
Ob ich sie schon mit derber Unverschämtheit
So sehr an jedes Äußerste gewöhnt,
Daß Scherz und Ernst in *einem* Topfe quirlt
und die Beleid'gung zur Entschuld'gung wird (V. 1025-1031).

Mit seiner hier im Kuchendeutsch beschriebenen Taktik, die Wahrheit als Scherz zu tarnen, riskiert er Kopf und Kragen, doch ergattert er dadurch und dank gewitzter Ablenkungsmanöver zuletzt tatsächlich den Schlüssel, mit dem er die christliche Geisel befreien kann. So muss Gregor die anfangs mit Nachdruck ausgesprochene Warnung „Weh dem, der lügt!“ am Ende relativieren. Der zu jedem Schwindel bereite Held, der nicht schwindeln darf und deshalb umso raffinierter schwindelt, hat nicht nur die Lacher auf seiner Seite, sondern auch das Glück.

¹³ Siehe hierzu meine Erläuterungen in *Komödie* (Klotz, Mahler, Nitsch 2013: 197-201); zur Theorie und Praxis des Verfahrens bei Lope de Vega cf. Lama 2011.

Bibliographie

- Aristoteles (1967): *Die Nikomachische Ethik*. Übers. und hg. von Olof Gigon. Zürich/München: Artemis.
- Behrens, Rudolf (1995): „Goldoni und die Anthropologie des Schauspielers.“ In: Rudolf Behrens, Roland Galle (Hg.): *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 183-198.
- Castelvetro, Lodovico (1978): *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570). Hg. von Werther Romani, Roma: Laterza (*Scrittori d'Italia* Bd. 1).
- Corneille, Pierre (1996): „Le Menteur.“ [1643] In: *Théâtre complet*. Bd. 2. Hg. von Liliane Picciola. Paris: Dunod (*Classiques Garnier*), 175-288.
- Goethe, Johann Wolfgang (21966): „Der Lügner.“ In: *Sämtliche Werke*. Bd. 15. Hg. von Ernst Beutler. Zürich: Artemis [1768], 161-164.
- Goldoni, Carlo (1814): *Mémoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. [1787] Paris: Colburn.
- (1994): *Il bugiardo*. Hg. von Alessandro Zaniol, Guido Almansi. Venezia: Marsilio.
- Góngora, Luis de (1967): *Obras completas*. Hg. von Juan Millé y Giménez, Madrid: Aguilar.
- Grillparzer, Franz (1964): „Lope de Vega.“ In: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. Hg. von Peter Frank, Karl Pörnbacher. München: Hanser, 415-596.
- (1987): „Weh dem, der lügt!“ [1838] In: *Werke*. Bd. 2. Hg. von Helmut Bachmaier. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 195-273.
- Hafner, Iris (1994): *Ästhetische und soziale Rolle. Studien zur Identitätsproblematik im Theater Carlo Goldonis*. Würzburg: Königshausen & Neumann (*Epistemata*).
- Imhof, Maria (2013): *Schneller als der Schein. Theatralität und Beschleunigung in der spanischen Romantik*. Bielefeld: Transcript (*Machina*).
- Klotz, Volker, Andreas Mahler, Wolfram Nitsch e.a. (Hg.) (2013): *Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Lama, Víctor de: „Engañar con la verdad“, *Arte nuevo*, V. 319.“ In: *Revista de filología española*. Vol. 91, 113-128.
- Mallinson, G. J. (1984): *The comedies of Corneille. Experiments in the comic*. Manchester: University Press.
- Müller, Wolfgang G. (1989): „Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini.“ In: Christian Wagenknecht

- (Hg.): *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 189-208.
- Paterson, Alan K. G. (1984): „Reversal and multiple role-playing in Alarcón's *La verdad sospechosa*.“ In: *Bulletin of Hispanic studies*. Vol. 61, 361-368.
- Penzkofer, Gerhard (1998): „*L'art du mensonge*“. *Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry*. Tübingen: Narr (*Romanica Monacensia*).
- Pfeiffer, Helmut, Franziska Sick (2001): „Marginalien zur Theorie der Lüge.“ In: Dies. (Hg.): *Lüge und (Selbst-)Betrug. Kulturgeschichtliche Studien zur Frühen Neuzeit in Frankreich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 7-13.
- Picciola, Liliane (2002): *Corneille et la dramaturgie espagnole*. Tübingen: Narr (*Biblio 17*).
- Ruiz de Alarcón, Juan (1999): *La verdad sospechosa*. Hg. von José Montero Reguera. Madrid: Castalia (*Clásicos Castalia*).
- Voltaire (1880): „Remarques sur *Le menteur*“ (1764). In: Ders.: *Commentaires sur Corneille*, Paris: Garnier (*Œuvres complètes*, Bd. 38), 481-508.
- Whicker, Jules (2003): *The plays of Juan Ruiz de Alarcón*. London: Tamesis.