

Ted Emery: *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica*. New York: Lang 1991, XXVII + 238 S. (Studies in Italian Culture – Literature in History 3)

Schon 1985 ist die Studie von Ted A. Emery als Doktorarbeit unter der Leitung des „goldonista“ Franco Fido an der Brown University entstanden.¹ In chronologischer Abfolge behandelt Vf. darin die musiktextlichen Entwicklungsstadien Goldonis von den Jugendjahren ab 1730 über „Reform and Counter-Reform“ (1748–1753), „Crisis of the Reform“ (nach 1753) bis 1762, „his most productive years as a playwright“ (S. XVI). Die Jahre nach der Abreise von Venedig bleiben unberücksichtigt. Schwerpunkte des dramatischen Experimentierens mit den Libretti legt Vf. in die Zeit vor 1753; in den Krisenjahren der Werkproduktion Goldonis, 1753–1762, in denen in den Komödien die Häufigkeit von Themen und Absichten der Reform zurückging, wurden offenbar die Libretti zu einer Zuflucht für Goldonis reformerischen Impuls. – Daß Aldo Scaglione (New York University) die Arbeit 1991 in die Reihe „Studies in Italian Culture: Literature in History“ aufgenommen hat, erklärt sich aus der besonderen Zielsetzung der These. Vf. möchte sich nicht nur die bislang vernachlässigte Aufgabe stellen, die zahlreichen Libretti Goldonis in die Erforschung der „riforma“ einzubeziehen; die Libretti sollen zugleich eine neue Sichtweise auf die Geschichtlichkeit Goldonis – und somit auf den ideologischen Disput zwischen marxistischer und ästhetischer Kritik – eröffnen.

Bekanntlich war Goldoni während seiner gesamten Karriere mit insgesamt 71 Libretti für komische Opern und „Intermezzi per musica“ auch als Operntextautor tätig gewesen. Als solcher war er z.B. schon früh im deutschsprachigen Raum (in Wien, Prag, in vielen deutschen Städten) präsent und als produktiver Literat gut bekannt. Als ihn das Wiener Kärntnertheater 1764 als Hausdichter gewinnen wollte, erhoffte man von dem Dramatiker „wohl auch zwey grosse Opern und eine Bourlesque“.² Goldoni liebte nach eigenem Bekunden (*Mémoires*) die Musik „leidenschaftlich“, maß aber den Operntextbüchern im Vergleich zu seinem Sprechtheater wenig Bedeutung bei.³ Letzterem schlossen sich viele „goldonisti“ der vergangenen Jahrzehnte an, denen Goldonis entsprechende Bemerkungen in der Pasquali-Ausgabe und in den *Mémoires* als Rechtfertigung dienten. Goldoni hatte die Intermezzi als „Commedie abbozzate“ bezeichnet, die

¹ Vermutlich im Anschluß an Franco Fidos Untersuchung „Riforma e ‚controriforma‘ del teatro: i libretti per musica di Goldoni fra il 1748 e il 1753“, *Studi goldoniani* 7, 1985, S. 60–72.

² Nach H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 5, 2. Teil, Salzburg 1962, S. 46.

³ Zur Rezeption Goldonis im deutschen Musiktheater und zur Wirkung seiner Libretti und „drammi giocosi“ in Deutschland vgl. den Forschungsbericht des Rezensenten in dem Sonderheft *Goldoni européen* der *RLC* 267/3, 1993, S. 383–402; bes. S. 392 ff.

er eines Tages als Material und dramatische Halbfertigware für seine Komödien würde gebrauchen können (Pasquali, Vorwort zu Bd. 12). Bestimmte Gestalten (Verschwender, *femme fatale* u.a.), aber auch ganze Szenen und Handlungsstränge benutzte er als „de la graine que je semois dans mon champ pour y recueillir un jour des fruits mûrs et agréables“ (*Memoires*, Teil I, Kap. 35). Vf.s Widerspruch gegen solche Selbsteinschätzung Goldonis, gegen die daraus erwachsene abschätzige Librettiforschung, vor allem gegen Ortolanis vernichtendes Urteil über die ästhetische Qualität der Libretti mündet in die Aufforderung, daß eine neuerliche Beschäftigung mit diesem Werkteil Goldonis „should seek not to isolate the operatic texts from the comedies, but instead to explore the relationship between them“ (S. XIV). Die strenge Abgrenzung verschiedener dramatischer Arbeitsmodi betrachtet er als Verfälschung des Gesamtwerks, das er, ohne die jeweiligen Eigentümlichkeiten aufzugeben, lieber „in a complex weave of similarity and difference“ (XVI) verstanden wissen möchte.

Freilich scheint mir unter solchen Vorzeichen das dramatische und theatralische Können Goldonis allzusehr auf das Thematische, auf Motivanalogien, Personen- und Handlungsfolgen, Repertoiregestaltung, kurz, auf quantitative Merkmale beschränkt zu werden. Die allenthalben behandelten „themes“ bestätigen den Eindruck. Und es ist das Verdienst des Vf.s, mit sehr sorgfältigen Interpretationen einzelner Intermezzi dieser Gefahr immer wieder ausgewichen zu sein. Ein weiteres, nun textgeschichtliches Problem ergibt sich aus der im 18. Jh. gängigen dramatischen Praxis des Pasticcio. Wie ist unter solchen Bedingungen eine genaue Autorenuordnung eines Librettos möglich? Vf. vermag diese Schwierigkeit zu begrenzen, indem er drei Hilfsmittel nutzt: Goldonis persönliche Angabe eines Pasticcios; ergänzende zeitgenössische Zeugnisse; neuere musikologische Forschungsergebnisse. Diese Kombination führt ihn zu nicht unerheblichen kleineren Entdeckungen. Gleichzeitig werden auf diesem Wege die seit den fünfziger Jahren zunehmenden Verdienste der musikwissenschaftlichen Erforschung Goldonis und des Genres recht ersichtlich. Ihr widmet Vf. dann auch eine umfangreiche Liste bibliographischen Materials, das von den „goldonisti“ nur selten zur Kenntnis genommen worden ist.⁴

Im Rahmen des Interpretationsteils unternimmt die Studie eine ideologische Lesart der Libretti Goldonis im behandelten Zeitraum. Mit Fido ist Vf. der Meinung, daß die librettistische Aktivität Goldonis in bemerkenswerter Weise von jener bürgerlichen Ideologie getragen war, die auch der Theaterreform zugrunde liegt. Für diese These gibt es auch historische Gründe. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts war das Intermezzo ein neues Genre in Venedig, das aber bis zum Berufseinstieg des jungen Goldoni nicht nur Verbreitung erfahren und eine feste Form erhalten, sondern zwischen 1706 und 1730 auch schon eine soziale Tendenz aufzuweisen hatte, was Vf. an einigen Texten exemplarisch darstellt. Bislang hatte Geschichte und Form der Libretti in der Diskussion zwischen den Marxisten Dazzi, Baratto, Fido, Petronio, den Strukturalisten und sog. Avantgardi-

⁴ Neuerdings erscheinen in größerer Zahl gute historische und systematische Überblicke über Goldonis keineswegs zu unterschätzende Teilnahme an „opera buffa“, „dramma giocoso“, über europäische „librettistica“ für ernste und heitere Musik. Die neu erwachte Aufmerksamkeit gilt auch seinen „cantanti“ und Komponisten. – Vgl. J. Mamczarz, „Esperienze e innovazioni di C. Goldoni prima della riforma del 1748“, *Studi goldoniani* 8, 1988, S. 7–50; Piero Ernesto Weiss, *Carlo Goldoni Librettist. The Early Years*, Ann Arbor 1984 (Ph. D. Diss. Columbia University 1970); Ariella Lanfranchi, „La librettistica italiana del Settecento“. *Storia dell'Opera* 11/2. Turin 1977. S. 41–141.

sten kaum eine Rolle gespielt. Insofern ist die vorliegende Bestandsaufnahme ein großer Gewinn, wenngleich die immer wieder herausgestellten gedanklichen Analogien oder Dissonanzen zwischen den Intermezzi und den Komödien der frühen Phase dem aufmerksamen Leser etwas zu kohärent erscheinen mögen. Denn die Bedingungen des Musik- und Theaterbetriebs, der Zeitdruck, der sich überdies durch das Medium Musik ergab, verlangten sicherlich vom Autor andere Aufmerksamkeit als die einer literarischen Homogenität. Es bleibt dennoch ein bemerkenswertes Ergebnis der Studie, das Gesamtwerk Goldonis als „ideological dialogue“ (S. 213) betrachtet zu haben: „The other side is often found in his opera libretti, whose frequent opposition to the ideology of the comedies suggests that the playwright is rarely if ever writing from a position of absolute ideological certainty and unshakeable conviction. Instead, the plays represent the results of a struggle“ (ebd.).

B a m b e r g

W o l f g a n g T h e i l e