

Birgit Weichmann: *Ecce mi finalmente a Parigi! Untersuchungen zu Goldonis Pariser Jahren (1762–1793)*. Bonn: Romanistischer Verlag 1993, 375 S.

Rechtzeitig zum 200jährigen Gedenken des Todes von Carlo Goldoni ist eine von Johannes Hösle betreute Dissertation (Regensburg 1992) erschienen, die dem bislang sträflich unterbewerteten „französischen Goldoni“ gewidmet ist. Die Arbeit ist die erste Monographie, die sich ausschließlich der Lebensphase Goldonis zwischen 1762 und 1793 zuwendet und gleichzeitig über die dazugehörige Schaffensperiode (1762–1779), der rund 50 dramatische Werke zuzurechnen sind, informiert. Sie nennt mehrere Arbeitsziele. Erstens will die Studie mit einer wohldurchdachten Zusammenführung zeitlich und örtlich verstreuter Forschungssplitter der „Unzulänglichkeit vieler Materialien“ und ihrer „Unübersichtlichkeit“ (45) entgegenarbeiten und damit die Voraussetzung schaffen für eine Neubewertung dieser Phase. Zweitens geht es in logischer Fortführung der These darum, den Eigenwert der in dieser Periode entstandenen Werke zu begründen und sie – wie schon mehrfach von der Forschung angemahnt – nicht vor dem Hintergrund der venezianischen Produktion von 1759–62 mittels negativer Kategorien zu beurteilen. Goldonis Pariser Zeit soll „als Etappe der künstlerischen Entwicklung in Goldonis Leben“ (45) verstanden werden. Es ist interessant, daß Vf.in dabei keineswegs nur an den *Bourru bienfaisant* gedacht, sondern aus einer unverzichtbaren Gesamtschau heraus Stücke wie *Il matrimonio per concorso*, die Trilogie der *Aventures d'Arlequin et de Camille* sowie *Il genio buono e il genio cattivo* als „originelle Werke“ (312) bezeichnet hat.

Das Buch bietet zunächst einen ausführlichen Forschungsbericht (19–46), der auch über Planungen und Projekte internationaler Goldoni-Forschung informiert.¹ Die „Biographie der Pariser Jahre“ (47–158), eines der umfangreichsten Kapitel des Buches, konnte in der Druckfassung u.a. wohl auch deshalb gekürzt werden, weil inzwischen Hösles große Goldoni-Biographie (München–Zürich 1993) vorlag. Zwei Kapitel, die etwa die Hälfte des Buches ausmachen und sich der Periode von Goldonis dramatischem Schaffen in Frankreich zwischen 1762 und 1779 widmen (159–311), erarbeiten anhand umfangreicher Textinterpretationen „Problempunkt(e)“ (168), die gleichsam von innen heraus das zwiespältige Verhältnis Goldonis zu seinem neuen Publikum und zum französischen Theaterbetrieb insgesamt verständlich machen. Nicht nur daß die Italiener in Paris Stücke „mêlées de scènes françaises“ liefern mußten und stets eine Arlecchino-Rolle vorsahen, was für Goldoni mißlich war. Auch in den Stücken selbst², die Vf.in überdies textkritisch, kritik- und theatergeschichtlich und wiederum biographisch betrachtet, findet sie Problempunkte. Ein „Anhang“ (350–369) listet die Lebensereignisse seit 1761 auf, wodurch dem Leser mittels dieser komprimierten Abfolge von Werkausgaben, Memoiren, einer Romanübersetzung, von zweisprachiger Dramenproduktion, Planung einer Zeitschrift sowie eines venezianischen Dialektwörterbuchs noch einmal die Schaffenskraft und der Ideenreichtum Goldonis nahegebracht wird. Ferner findet sich im „Anhang“ eine Übersicht aller in Paris verfaßten Werke soweit erhalten oder

¹ Zuweilen leider nur andeutend, denn über die Arbeiten von Iris Hafner (23) hätte man gerne mehr erfahren.

² *Lamour paternel*; die Trilogie *Les aventures d'Arlequin et de Camille*; *Les métamorphoses d'Arlequin*; *La bague magique*; *Arlequin, dupe vengée* und Folgestücke; *Il matrimonio per concorso*; *Gli amanti timidi*; *Il ventaglio*; *Il genio buono e il genio cattivo*; *Le bourru bienfaisant*; *L'avare fastueux*.

zumindest bekannt, mit Angabe des Aufführungsortes, der Entstehungsdaten und der Sprache, in der sie abgefaßt wurden. Die sorgfältig recherchierte Bibliographie (317–349) leuchtet nur in wenigen Punkten nicht ein. So stört die Art, wie die Monographien zu Goldoni (Abschn. III) von den Aufsätzen (VI) räumlich getrennt wurden durch Einschübe wie „Texte und Quellen“ (IV) oder „Literatur zur Geschichte des Theaters“ (V), was mühseliges Blättern erforderlich macht. Sodann ist es unverständlich, warum die Aufsätze von Jacques Joly („Goldoni a Parigi: regressione artistica o esperienze nuove?“, *Studi goldoniani* 7, 1985, 111–113) und von Franco Fido („Goldoni a Parigi. Per una storia delle commedie nel periodo francese“, in: *L'interpretazione goldoniana. Critica e messinscena*, hg. von Nino Borsellino, Rom 1982, 9–31) – beide im fortlaufenden Text genannt – in der Bibliographie nicht wieder auftauchen.³

Da die Arbeit gleichzeitig reichlich über personelle, technische, finanzielle, institutionelle, politische und gesellschaftliche Aspekte des Pariser Theaterbetriebs informiert, besitzt sie viele Merkmale eines Handbuchs, das auch für Studenten geeignet ist und deshalb in der deutschen Goldoni-Szene sicherlich nicht ungelegen kommt.

Vf.in hat ihre Untersuchung gründlich dokumentiert, was es ihr erlaubt, kritisch mit der Goldoni-Forschung umzugehen (37, 40), selbst mit deren italienischen Nestoren der Municipio-Ausgabe (Ortolani, Musatti, Maddalena und Mangini, 24 f.). Und die gründliche Kenntnis des bühnengeschichtlichen Umfeldes in Paris läßt sie zu differenzierten Urteilen über Goldonis Arbeitsweise gelangen (203). Die meisten schon bekannten Archivalien⁴ hat Vf.in in Hinblick auf ihr spezielles Anliegen nochmals einer Prüfung unterworfen; eigene archivalische Funde und Auswertungen sind in Aufsätzen zwischen 1991 und 1993 schon publiziert worden. So vermochte sie eine Reihe von Darstellungen der Pariser Jahre als „eher akademische Fleißarbeiten“ (32) zu entlarven, denen der unmittelbare Zugang zu den Dokumenten fehlt. Doch muß man auch nicht immer mit Vf.in übereinstimmen, wenn es um die Auslegung der Dokumente geht. Wußte Goldoni wirklich „um die Brüchigkeit der Fassade, die er geschaffen hatte“ (13), wenn er davor warnt, sich mit seiner Person zu befassen „pour me donner du chagrin“ (*Mémoires*)? Baute er damit nicht eher weiter an der Fassade des optimistischen Lebenskünstlers, den nichts zu erschüttern vermag („il perdoit son temps“)? Und wieso schien Goldoni „von Venedig her an einen anderen Geist im Ensemble gewohnt gewesen zu sein“ (163) als den, welchen Marivaux in Paris pflegte; nämlich intensiv auf die Schauspieler und ihren Darstellungsstil einzuwirken? Genau dieser Arbeitsstil war es doch, dessen sich Goldoni in seiner venezianischen Zeit rühmte: «et je tâchai de porter (ces comédiens) par mes soins et par mes travaux à ce degré de considération qu'ils ont partout mérité.» (*Mémoires*, 2. Teil, 2. Kap.)⁵

Das Buch ergänzt mit gutem Erfolg alle jene Forschungen, die sich neuerdings verstärkt darum bemühen, durch eine neue Gewichtung des Vorhandenen Lücken in der Goldoni-Philologie zu schließen. Mehr als in Büchern über die venezianische Schaffenszeit lernt man Goldoni als Vielseitigen, „als Autor, Italienischlehrer, Pensionsempfänger,

³ Anzuführen ist neuerdings eine Studie von Hélène Colombani Giaufret, „Goldoni écrivain français dans les *Mémoires*“, *RLC* 267/3, 1993, 337–352 (Sonderheft *Goldoni européen*).

⁴ Aus dem Archivio di Stato und der Casa di Goldoni in Venedig; aus den Archives Nationales und den Archives et bibliothèque de la Comédie Française, Paris.

⁵ Oder man denke an seine intensive Arbeit mit dem Schauspieler Collalto; „je pris soin de lui, il m'écoutait avec confiance“ (2. Teil, Kap. 7).

Privatmann, Spaziergänger und Beobachter seiner Umgebung“ (92) kennen, aber auch als einen unsicheren und gehetzten Menschen. Vf.in versteht es, ein wahrhaft lebendiges Bild dieser Pariser Jahre zu vermitteln, ohne in trockene Stoffhuberei zu verfallen, was bei der Fülle der Dokumente und Archivalien durchaus möglich gewesen wäre.

B a m b e r g

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