

GESANGOPERETTE

TANZOPERETTE

REVUEOPERETTE

Willy Werner Göttig

Die Operette, dieses charmante illegitime Kind des Musiktheaters, wird als eine Erfindung des genialen Jacques Offenbach in der Musikgeschichte bezeichnet. Zumindest ist Offenbach der erste, der die Form der Operette geschaffen hat, in der sie auch heute noch, trotz aller gegenteiliger Behauptungen ein fröhliches Leben auf den Bühnen aller Kontinente führt.

Ohne Frage waren die großen Operetten Offenbachs das Vorbild für die klassische Wiener Operette: Johann Strauß-Sohn, Karl Millöcker und Carl Zeller sind ihre ruhmreichen Väter. Sie schufen die Gesangsoperette, deren Stilcharakteristikum die Forderungen sind, die sie an die interpretierenden Sänger stellen. Sie lehnen sich ebenso bewußt wie gekonnt an den Forderungen an, die auch die Oper erhebt: ihre Darsteller müssen „Stimme“ besitzen, „singen“ können und grundmusikalisch sein. Die Beherrschung des Sprechkönnens ist für die Wiedergabe des Dialogs unerlässlich.

Die Fledermaus, Eine Nacht in Venedig, Das Spitzentuch der Königin, Der Bettelstudent, Gasparone, Der Vogelhändler, Der Obersteiger — um nur ein paar Titel ins Gedächtnis zurückzurufen — enthalten große Gesangspartien für den Tenor, für die Sängerin und selbst der Buffo und die Soubrette müssen noch recht beachtliche stimmliche Qualitäten aufweisen, wenn sie den Anforderungen gerecht werden wollen, die ihre Rollen an sie stellen.

Vom Textbuch her gesehen, herrscht die Einteilung in 3 geschlossene Akte vor. Der dramaturgische Aufbau der Handlung, die leider auch damals schon oft recht dünn war (der Grund für das Verschwinden vieler Operetten von den Spielplänen) folgt den Gesetzen des Sprechtheaters, vor allem des Lustspiels, aus dessen unerschöpflichen Quellen die Librettisten oft ihre Stoffe holten. Die Auflösung in Bilder, die moderne Regisseure immer wieder versucht haben, bekommt den Textbüchern fast immer schlecht. Unter den Händen zerrinnt ihnen das sowieso schon auf schwachen Füßen stehende dramaturgische Gebäude und was übrig bleibt, ist nicht gehauen und nicht gestochen.

Um die Jahrhundertwende kamen aus England zwei stilbildende Operetten auf den Kontinent: Arthur Sullivans „Der Mikado“ (1885) und Sidney Jones „Die Geisha“ (1896), die zum erstenmal das fernöstliche Milieu Japans auf die Operettenbühne brachten, nutzten massiv den Tanz als Stilelement aus. Den komischen Figuren — also dem Buffo, der Soubrette, dem Komiker — wurden in sogenannten Nachtänzen, die meist den Refrain ohne Gesang in anspruchsvolleren Instrumentationen zugrunde legten, ausgedehnte tänzerische Aufgaben gestellt. Diese Nachtänze fanden bald infolge ihrer zündenden Wirkung allgemein Eingang in die Operette. Die Tanzoperette war geboren. Die Wiener „Neuklassiker“ Franz Lehár, Oscar Straus, Emmerich Kalman schrieben zunächst für ihre Buffopaare

zu jedem Duett einen klangvoll instrumentierten, vom Tanzrhythmus beherrschten Nachtanz, zu dem erst der Refrain, dann das ganze Duett ausgebaut wurde. Erst später beanspruchte der Nachtanz auch das seriöse Sängerpär und die Regisseure der heutigen Aufführungen der „Lustigen Witwe“, des „Land des Lächelns“, des „Walzertraum“, des „Letzten Walzer“ (man beachte, wie schon besonders bei Oscar Straus im Titel das tänzerische Motiv anklingt) lassen alles vertanzen, was sich nur irgend im Dreiviertel- oder Zweivierteltakt in den Partituren, die noch das normale Große Orchester wie die klassische Gesangsoperette verlangen, findet.

Auch die „neuklassische“ Operette — selbstverständlich kam sie nicht nur aus Wien, sondern auch aus Berlin, wo Könner wie Jean Gilbert, Eduard Künneke, Walter W. Goetze vom Temperament her sich grundlegend von ihr unterscheidende Welterfolge schrieben — hält sich an die dreiaktige Einteilung der Akte, von denen die beiden ersten ebenfalls mit großen Finalsätzen wirkungsvoll abschließen. Auch diese Operetten lassen sich nicht in Bilder zerlegen, ohne ihr Grundstilelement einzubüßen.

Der glänzende Erfolg, den die Tanzevolutionen in dieser Mischung aus gesanglichen und tänzerischen Stilkomponenten in zahllosen Dacapos entfesselten, verleitete die Operettenautoren dazu, auf das Vorherrschen des gesanglichen Elementes weitgehend zu verzichten und das tänzerische Element immer mehr in den Vordergrund zu rücken. Hinzu kam der Einfluß des Films, der mit seinen Ausstattungsmöglichkeiten die Ansprüche des Publikums als Zuschauer steigerte und die als Zuhörer weiter minderte. Mit dem Ausstattungsfilm zu konkurrieren, ist dem Durchschnitts-Repertoiretheater einfach unmöglich.

So kamen nun die Operettenautoren auf die Idee, eine lose Folge von Bildern, durch die sich oft ein höchstens mattrosaroter Handlungsfaden zog, zu schaffen: die Revueoperette ging über die Bühne. Ein paar schlagkräftige Nummern, die auch losgelöst vom Gesamtwerk textlich und musikalisch zu verwenden waren, die als reine Tanzmusik dienen konnten, machten fast ganz die Partitur aus. Es soll Revuekomponisten gegeben haben, die ihre „Schöpfungen“ nur pfeifen konnten — von Klavierspiel, Harmonielehre, Instrumentationskunst sollen sie keine blasse Ahnung gehabt haben. Das besorgte alles ein musikalisch gebildeter Arrangeur. Was dabei herauskam, mußte die Revueoperette und mit ihr — nach dem berühmten Schema des in Bausch- und-Bogen-Urteilens — die ganze Kunstgattung der Operette, deren „klassische“ und „neuklassische“ Komponisten gründlichst gebildete Musiker waren, in Verruf bringen. So verschlossen zahlreiche Musikbühnen der Operette ihre Tore, weil sie es mit ihren künstlerischen Ansprüchen nicht für vereinbar hielten, diesen Wechselbälgen des Musiktheaters eine Heimstatt zu gewähren.

Inzwischen hat es zahlreiche Ehrenrettungen der Revueoperette gegeben, die dem Musical den Weg bereitete, das allerdings kaum etwas anderes ist, als das Lustspiel mit Musik, das von Nestroys „Lumpacivagabundus“ bis Benatzkys „Bezauberndes Fräulein“ schon Meisterwerke seines Genres aufwies, ehe der Begriff „Musical“ überhaupt aufkam.