

Osolsobě, Ivo

**Der vierte Strom des Theatres als Gegenstand der Wissenschaft, oder,  
Prospekt einer strukturalen Operettenwissenschaft**

In: *Otázky divadla a filmu. II. Závodský, Artur (editor)*. Vyd. 1. Brno:  
Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 11-44

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120632>

Access Date: 29. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# THEATRALIA



# STUDIE

IVO OSOLSOBĚ

## DER VIERTE STROM DES THEATERS ALS GEGENSTAND DER WISSENSCHAFT

oder

### PROSPEKT EINER STRUKTURALEN OPERETTENWISSENSCHAFT

An Dr. Bernard Grun

Der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist nicht der „Vierte Strom des Theaters“ – das heißt das singende-tanzende-sprechende Theater – selbst, sondern der Vierte Strom *im Verein mit der Wissenschaft*, insbesondere mit der *Theatrologie*. Diese Studie hat also eher einen metatheoretischen oder metawissenschaftlichen, bzw. auch methodologischen Charakter. Der Begriff der Operettenwissenschaft läßt sich in diesem Zusammenhang wie als purer Scherz so auch als „purer Ernst“ verstehen – übrigens genauso wie der Begriff der Theatrologie selbst.

Spricht man von der Theaterwissenschaft, versteht man darunter vorwiegend die Wissenschaft vom *Schauspiel* und erst in zweiter Reihe wird man sich bewußt, daß diese Wissenschaft weitmehr Zweige umfaßt, wie z. B. auch das *Musiktheater*. Aber nur selten verfällt man auf den Gedanken, daß das Musiktheater außer der Oper und dem Ballett auch die gemischten Formen umfaßt, die weder als Oper, noch als Ballett noch auch als Schauspiel bezeichnet werden können. Neben diesen drei Hauptströmen des Theaters, in denen sich die drei „reinen“ Hauptformen des Theaters entwickeln, gibt es aber noch eine *vierte Möglichkeit* des Theaters und einen *vierten Hauptstrom* der Theatergeschichte, der ebenso alt und ebenso berechtigt ist, wie die drei anderen als „legitim“ geltenden Formen. Die Existenz dieser vierten Form wurde nämlich von der Theaterwissenschaft *de facto* bisher noch nicht anerkannt. Auf dem Gebiet der nachbarlichen Musikwissenschaft ist die Situation einigermaßen besser, es gibt ein paar Monographien und biographische Werke, deren Zahl und – in den meisten Fällen – auch der Wert kaum vergleichbar ist jener wissenschaftlichen Produktivität, die die Musikwissenschaft in anderen Bereichen ausweist.<sup>1</sup>

In seinem Beitrag auf dem Uppsaler International-Kongreß der Ästhetik hat der französische Forscher André Veinstein 19 Gründe aufgezählt, warum gerade das Theater *der bevorzugte Gegenstand der ästhetischen Forschung* sein sollte.<sup>2</sup> Minde-

<sup>1</sup> Betrifft keineswegs die monographischen Studien von Henseler oder Kraucauer, auch nicht die synthetischen Werke *Die Wiener Operette* von Franz Hadamowsky und Heinz Otte (Wien 1947), *Operetta* von M. Jankowski (Moskva 1937) oder *Kulturgeschichte der Operette* von Bernard Grun (München 1961), ohne die die vorliegende Arbeit kaum vorstellbar wäre. Es trifft auch nicht für die brillante Studie *The American Musical Theater* von Lehman Engel (New York 1967) zu, in der ich – und das ist für mich sehr schmeichelnd – sehr ähnliche Methoden und Gedanken fand wie in meinem, zu derselben Zeit erschienenen Buch *Muzikál je když* (Praha 1967).

<sup>2</sup> André Veinstein, *Dix-neuf des raisons qui font du théâtre un sujet privilégié pour l'esthétique*. Dervieleältigt anlässlich des 6e Congres International de l'esthétique, Uppsala 1968.

stens ebensoviel Gründe könnte man für die Privilegierung des *Musiktheaters* und namentlich des singenden-sprechenden-und-tanzenden Theaters unter den Theaterformen anführen. Für eine besondere Aufmerksamkeit der Wissenschaft, die dem Musiktheater gewidmet werden sollte, wären vor allem folgende Hauptgründe zu erwähnen:

1. Das Musiktheater im engeren Sinne des Wortes, d. h. das singende-tanzende-und-sprechende Theater ist eine Theaterform, in welcher der *synthetische Charakter* des Theaters besonders klar zutage tritt. Wenn man das Theater im allgemeinen als eine synthetische Kunst und seine Werke als Gesamtkunstwerke betrachten und bezeichnen kann, so hat man eben hier ein *synthetisches Theater par excellence*, dessen Synthese die Synthesen des Schauspiels, der Oper und des Balletts synthetisiert.

2. Das Musiktheater im engeren Sinne ist in vielfacher Hinsicht eine *Grenz- und Übergangsform mehrerer Kunstbereiche*, eine Grenzform der Kunst überhaupt, und deshalb auch ein Grenzfall und Grenzobjekt mehrerer kunstwissenschaftlicher Disziplinen. Das Musiktheater stellt – erstens – ein *Grenzgebiet zwischen Theater und Musik*, und somit auch zwischen Theater- und Musikwissenschaft dar. Das singende-tanzende-und-sprechende Theater bildet – zweitens – ein *gemeinsames Gebiet des Schauspiels, der Oper und des Balletts*. Eben durch dieses Gebiet läuft – drittens – heute, wie in vorigen Jahrzehnten und Jahrhunderten, die *Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst*, zwischen Kunst und Kitsch, zwischen Apollon und Marsyas. Das Musiktheater stellt einen solchen Sonderfall nicht nur vom Standpunkt der allgemeinen Kunstwissenschaft und der speziellen Kunstwissenschaften, sondern auch vom kommunikationstheoretischen und semiotischen Standpunkt dar. Schon das Theater selbst bildet einen *Grenzfall der Zeichensysteme*, sowie einen Grenztypus der Kommunikation, der genau an der Grenze zwischen Gruppenkommunikation und Massenkommunikation steht. Im Musiktheater ist die Sache noch dadurch komplizierter, daß dieser Kommunikationsgrenztypus einen Bestandteil enthält und verwertet, der selbst eine der *Urformen der Massenkultur* und der musikalischen Massenkommunikation ist: den *Schlager*.

3. Dank seinem *Peripheriecharakter* und dank seiner *gesunkenen Stellung* im Klassifikations- und Wertesystem der Kunstwissenschaft, bietet die Problematik des Musiktheaters eines der dankbarsten Themen für die wissenschaftliche Erforschung, einen jungfräulich unberührten Boden, der nur der Kultivation harret. Aufstiege und Aufschwünge verschollener und versunkener Kunstformen spielen – nach Schklowskij – in der Entwicklungsgeschichte der Kunstformen die wichtigste Rolle, und Niemandsländer an den Grenzgebieten bedeuten – nach Norbert Wiener – eine ähnliche Chance für den Wissenschaftsfortschritt. Auch das spricht für eine intensive Forschungsarbeit auf diesem Gebiet.

Der vorliegende Artikel erstrebt eine *grobe Übersicht der gesamten historischen, theoretischen und methodologischen Problematik*. Das erste Kapitel versucht – auf Grund der bisherigen Ergebnisse der *historischen* Forschung – einen Umriß der Grundtendenzen des singenden-tanzenden-und-sprechenden Theaters in seiner historischen Entwicklung, in seiner „Diachronie“ zu entwerfen. Die Hauptfrage dieser Problematik ist beinahe eine Herakleitsche Frage nach der strukturellen IDENTITÄT des ganzen Vierten Stromes und nach seiner Entwicklungskontinuität – eine Frage die schon im Titel des Kapitels zum Ausdruck kommt. Beide folgenden Kapitel sind – im Gegensatz zum ersten – rein *theoretischer* Natur. Wir sind nicht mehr in der Diachronie des Stromes, sondern in seiner *SYNCHRONIE*, in seinem hypothetischen Querschnitt. Das erstere der beiden, das Kapitel *IMMANENZ*, betrachtet die untersuchte Struktur getrennt von allen außerstrukturellen Beziehungen, in einer theoretischen „*splendid isolation*“ eines „relativ eingeschränkten Systems“, während das letzte Kapitel, der *KONTEXT*, das System wieder eröffnet und seine Struktur in „allen“ Zusammenhängen und Beziehungen sieht, als Glied, Element oder Teilsystem breiterer Systeme.

P. S.

Als die vorliegende Arbeit bereits in Druck war, bin ich in den Jahrbüchern der Berliner Komischen Oper (Bd. VIII, Spielzeit 1967–68) auf den sehr interessanten Beitrag von Horst Seeger *Entwurf eines Systems der Wissenschaft vom Musizierenden Theater* gestoßen. Dr. Seegers *Entwurf*, geschrieben vom Standpunkt der

Oper, d. h. des „Zweiten Stroms“, ist freilich etwas anderes als dieses *Prospect*, weniger „körperlich“-theatralisch, mehr textlich literarisch und musikalisch. Einige Bemerkungen zu dieser Konzeption habe ich in meinem Diskussionsbeitrag auf dem Brünner Kolloquium des Internationalen Theaterinstituts im Jänner 1971 zum Ausdruck gebracht. Vgl. auch Ivo Osolobé: Was ist an der Oper museal? (Co je na opere múzejného, *Hudobný život*, III [1971] No 5. Bratislava, 8. 3. 1971.)

## I

### Die Identität

#### *Der Begriff des singenden-tanzenden-und-sprechenden Theaters*

Die Hilfstermini „*singendes-tanzendes-und-sprechendes Theater*“, weiterhin auch gekürzt als STST, „*Musiktheater im engeren Sinne*“, sowie „*Vierter Strom*“, die hier alle synonymisch benutzt werden, müssen wir etwas enger fassen. Das Theater war in seiner zehner- oder hunderttausendjährigen Entwicklung nämlich fast immer ein singendes, sprechendes und tanzendes Theater: die Perioden, in denen das Theater *nicht* gesungen und getanzt hat, bilden in seiner Geschichte, oder besser gesagt, bilden in seinem tausendjährigen In-der-Zeit-Sein eine höchst *unwahrscheinliche* Ausnahme. Wenn wir also unter dem Begriff STST alle diese synthetischen Epochen verstehen wollten, würde dieser Begriff nahezu mit dem Begriff des Theaters überhaupt zusammenfallen, und wäre für uns daher völlig nutzlos.

Darum werden wir den Begriff STST *wesentlich einengen*. Vor allem werden wir aus diesem Begriff sowie unserer Betrachtung alle jene Epochen ausschließen, die zeitlich und räumlich schon sehr weit von uns entfernt sind. Das ganze Theater der Antike, des Mittelalters, die Theaterkulturen Indiens, Chinas, Japans u. a. lassen wir dabei beiseite. Der Hauptgrund dafür ist ein praktischer: unsere (oder meine eigene) Kenntnis aller dieser genannten Epochen und Kulturen ist noch dermaßen mangelhaft, daß uns sehr wenig Material zum Vergleich zur Verfügung stände. Ferner werden wir aus ähnlichen Gründen auch solche Theaterformen und Theaterphänomene ausschließen, die ihrem Ziel und Stil nach dem „normalen“ Theater fern sind, wie das volkstümliche Theater, die *commedia dell'arte*, das Schultheater, das Jesuitentheater, das Kinderspiel u. a. m. Ganz praktisch gesagt: das, was uns hernach übrig bleibt, sind drei Theatergattungen: (1) die *opéra comique* nebst ihren Neben- und Schwerstergattungen (das Singspiel, *ballad opera*, *opéra comique en vaudevilles*, Liederspiel, *comédie à ariettes*, *vaudeville*, Posse mit Gesang), (2) verschiedene Formen der Operette („*opéra bouffe*“, „*opéra comique*“, „*comic opera*“ etc.) und (3) das Musical.

Alle Gründe, die wir im vorigen Absatz erwähnen, sind äußerlich und oberflächlich – es sind Gründe, die uns unsere Bequemlichkeit diktiert, Gründe, die uns unsere Betrachtung der Dinge, nicht aber die Dinge selbst anbieten. Glücklicherweise gibt es auch andere, innere Gründe für unser Verfahren. Das STST existiert nicht nur in unserem Willen und in unserer Vorstellung als eine Abstraktion, die wir durch sukzessive schwerfällige Elimination aus dem Begriff des Theaters erhalten haben, sondern auch

als Tatsache. Das Theater war wirklich fast immer ein singendes-sprechendes-und-tanzendes Theater, trotzdem konnte sich seine singende-tanzende-und-sprechende Form erst dann entwickeln und ins Formbewußtsein als neue Form, Gestalt oder Struktur eindringen, nachdem die „reinen Formen“ (die ein Spezifikum der europäischen Theaterentwicklung bilden) entstanden waren und im Formbewußtsein des Publikums Fuß gefaßt hatten. Erst *nachdem* sich eine *singende, aber nicht sprechende Form* (Oper) sowie eine *sprechende, aber nicht singende Form* (Schauspiel) und endlich auch eine *tanzende, aber nicht sprechende und nicht singende Form* (Ballett) entwickelt hatten, konnte auch eine weitere Form entstehen und im Formbewußtsein als eine unterschiedliche Form fixiert werden.<sup>3</sup> — Und gerade das ist der Fall des französischen Theaters der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo aus und auf dem *théâtre de la Foire* die *opéra comique* entstanden ist, eine Form, die im Gegensatz zu den reinen und konsequenten Formen rein „unrein“ und konsequent „unkonsequent“ ist, eine Form die den Anfang des „Vierten Stromes“, d. h. einer wahren Entwicklungsstruktur und -reihe darstellt. Derselben Entwicklungsreihe, zu der auch die Operette und das Musical gehören.

### Bernsteins Definition des Musical und STST

In seinem berühmten Fernsehprogramm „American Musical Comedy“, dessen Skript später samt anderen Bernsteinschen Programmen in Buchform als *DIE FREUDE AN DER MUSIK (THE JOY OF MUSIC, 1956)* erschienen ist, kennzeichnet Leonard Bernstein das Musical durch folgende zwei spezifische Züge und Tendenzen: durch „*Integration*“ und durch „*Umgang-*“ oder „*Muttersprache*“ („*vernacular*“).<sup>4</sup> *Integration*: in einer „*Leiter*“, die wir aus den musiktheatralischen Gattungen zusammenstellen können und die vom Pol des Variétés, der Buntheit und der Unterhaltung bis zum Pol der Oper und des Musikdramas, der Einheit und der Kunst reicht,

<sup>3</sup> *Si j'étais Lévi-Strauss*, würde ich es folgenderweise schematisch darstellen:

	<i>Singen</i>	<i>Sprechen</i>	<i>Tanzen</i>
Oper	+	—	(+)
Schauspiel	—	+	(+)
Ballett	—	—	+
STST	+	+	+

Oper, Schauspiel und Ballett haben ihre verschiedenen professionellen Monopole und Tabus. Während in der einen Zunft ein bestimmtes Ausdrucksmittel monopolisiert ist, ist es in einer anderen tabuisiert. Die Unterschiede zwischen den monopolisierten und den tabuisierten Mitteln sind zu einem Strukturunterschied der einzelnen Gattungen geworden. — Im Bereich des STST ist kein Ausdrucksmittel tabuisiert; hier ist kein Tabu, sondern ein Meta-Tabu geltend, d. h. ein Tabu aller Tabus der Oper, des Schauspiels und des Balletts, ein konsequentes Tabu, daß hier keines ihrer Tabus konsequent respektiert werden darf. Die Konsequenz dieser Form ist also eine Meta-Konsequenz in der Inkonsequenz, ihre Reinheit eine Meta-Reinheit in der Unreinheit.

<sup>4</sup> Bernsteins Terminus „*vernacular*“ kann als Muttersprache oder — vielleicht besser — als Umgangssprache übersetzt werden. *Vernacular* ist aber nicht jede Umgangssprache, sondern nur jene Umgangssprache, die zugleich deine eigene, d. h. deine „*Muttersprache*“ ist. Vgl. Leonard Bernstein, *Die Freude an der Musik*, München 1963.

nimmt das Musical eine Position „irgendwo in der Mitte“ ein, und – was das wichtigste ist – eine Position, die nicht statisch, sondern dynamisch ist: in seiner hundertjährigen Entwicklung hat das Musical eine Bahn vom Pol der *variety-show* bis zum Pol des Musikdramas, vom Pol der Buntheit zum Pol der Einheit durchlaufen, und gerade diese *Tendenz zur Integration* ist – nach Bernstein – für's Musical bezeichnend. Und die *Muttersprache*? Das Musical „spricht“ mit dem Publikum eine Sprache, die die Muttersprache des Publikums ist: dies impliziert, daß *nicht nur die Dialoge* des Musicals in einer wörtlichen Muttersprache des Zuschauers geschrieben und gesprochen sein müssen, sondern daß *auch die Musik* in einem „Dialekt“ gehalten sein muß, der dem Publikum intim vertraut ist, und daß auch *das Thema, die Story, die Personen, die Situationen, die Probleme, die Realien, usw.* dem Publikum gleich seiner Muttersprache erklingen müssen. Und gerade diese Tendenz zur „Muttersprache“ ist etwas, das – nach Bernstein – das Musical charakterisiert und namentlich von der Operette unterscheidet. – Natürlich ist diese zweite (letztere) Charakteristik des Musicals völlig *relativ*, d. h. ganz von der Relation zwischen Werk und Bewußtsein seines Publikums abhängig, und völlig vom amerikanischen Standpunkt her gesehen. Konsequenz zu Ende gedacht und absolutisiert, muß diese Idee absurde Folgen nach sich ziehen. Die *West Side Story* in Wien, Prag, London, ja sogar in Los Angeles oder San Francisco gespielt, würde somit nicht ein Musical, sondern eine Operette sein, denn das Musical muß mit seinem Publikum lediglich „*in vernacular*“ kommunizieren, was – in keinem der obenerwähnten Fälle zutrifft. Aber auch den entgegengesetzten Fall kann man sich leicht vorstellen: jede Wiener Operette in Wien, jede Berliner Operette in Berlin, jede Pariser Operette in Paris – und zuvor schon auch jede *opéra comique en vaudevilles* ebendort – spricht mit ihrem Publikum in seiner Muttersprache, genau im Sinne der Bernsteinschen Forderungen. Musical ist also gleich Operette, und Operette – *genau nach Bernstein und deshalb gegen ihn* – gleich Musical.

Uns geht es hier um keine Polemik mit Bernstein und um keine Demonstration der inneren Widersprüche seiner Ansichten, sondern nur um eine Demonstration jener *inneren Widersprüche, die der Gattung des STST immanent sind*, und in erster Reihe um den Nachweis, daß die *inneren Prinzipien*, spezifische Merkmale sowie Entwicklungstendenzen, die Bernstein für das Musical festlegt, *für den ganzen Vierten Strom*, d. h. für das ganze STST Geltung haben, und daß diese drei Theaterformen – *opéra comique* (in der Vergangenheit), Operette (gestern) und Musical (heute) – eine wahre, wirklich innere Einheit und einen selbständigen Theaterzweig bilden.

### *Entstehung des Vierten Stroms – Die opéra comique*

Die *opéra comique* ist ein „reiner Bernstein“, ein Prototyp einer Gattung, die aus der Muttersprache geboren ist und die sich vom Pol der Unterhaltung und Mannigfaltigkeit zum Pol der Integration, der künstlerischen Einheit und des musikalischen Dramas bewegt.

Die *opéra comique* entstand (als *opéra comique en vaudevilles*) in jenem

*Moment*, wo die Komödianten auf den Jahrmarktsszenen der Pariser Foires die *Muttersprache* entdeckt, das heißt, wo sie ihre Jahrmarktskomödien in der musikalischen Muttersprache des Publikums, in den *vaudevilles*, zu singen begonnen hatten.

Das Wort *vaudeville* bedeutete damals – Anfang des 18. Jahrhunderts – noch nicht das leichte Situationslustspiel wie heute, sondern *ein Lied*. Wie die ganz sicher falsche, nichtsdestoweniger symptomatische Etymologie dieses Wortes andeutet, waren die *vaudevilles* solche Lieder, die zu „*voix de ville*“, („Stimmen der Stadt“) wurden und auf deren populäre Weisen dann neue Texte komponiert werden konnten.

Diese Lösung – Lieder mit Musik „aus zweiter Hand“, gemischt mit gesprochenen Szenen und im Verein mit ihnen sogenannte „komische Opern mit *vaudevilles*“ bildend – zeigte sich als akzeptabel nicht nur für die beiden privilegierten Partner und Gegner der Jahrmarktskomödianten – d. h. für die Académie Royale de Musique, der in Paris das Monopol auf die Oper zukam, und für die Comédie Française, den privilegierten Pfleger des französischen Schauspiels –, sondern auch für das Publikum und für die Theaterform selbst. Die Oper hatte ihren Jahrmarktskonkurrenten ein Teilprivilegium verpachtet (und sich dadurch selber eine ständige Einnahmequelle gesichert); die Jahrmarktskomödianten hatten wiederum einen privilegierten Schirmherrn gewonnen, einen Schirmherrn, gegen den die Comédie Française nichts unternehmen konnte. Der jahrelange Slalom zwischen dem Gestatteten und dem Verbotenen – eine der interessantesten und bekanntesten Episoden der Theatergeschichte – war zu Ende. Ein neues Spiel, ein Spiel mit dem musikalischen Bewußtsein des Publikums, konnte beginnen. Was wie ein Provisorium aussah, zeigte sich ziemlich definitiv (wenn man etwas überhaupt als definitiv bezeichnen kann), eine Lösung, die rund 50 Jahre hindurch galt und sich in etwa 800 Theaterstücken bewährte, eine Lösung, die große musikdramatische, musikkomödiantische Möglichkeiten bot.

### *Integration und Muttersprache*

So ging aus der Muttersprache, aus der Stimme der Stadt, eine Theaterform hervor, die im Laufe ihrer Entwicklung – genauso wie das Bernsteinsche Musical – der Tendenz nach Integration folgte, und aus den ursprünglichen revueartigen *arlequinades* und „*pièces à tiroirs*“ zu musikdramatisch einheitlichen Pastoralen und Bauernkomödien vorstieß.

Eine Theaterform, deren Musik aus so heterogenen Musikstücken verschiedenen Ursprungs und Charakters zusammengesetzt war, konnte – zumindest vom musikalischen Standpunkt her – keine wahre künstlerische Einheit, und somit auch kein integriertes Ganzes bilden.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts erhielt die Entwicklungsreihe der *opéra comique* jedoch einen mächtigen Integrationsimpuls von der benachbarten Struktur der Oper. Die Pariser Staggiona der italienischen Buffonisten, die in den Pariser Intellektuellen-Kreisen einen wahren Sturm (die berühmte *la querelle des Bouffons*) verursacht hatte, konnte zwar keinen unmittelbaren Einfluß auf die französische Opernstruktur ausüben (die französische Oper, ein Bestandteil der Kultur des französischen Absolutismus,

war vollends unfähig, solche Anregungen anzunehmen, innerhalb ihrer Struktur konnte niemals eine französische Buffa entstehen), wirkte aber trotzdem auf die unausgewogene, noch nicht völlig integrierte Struktur der *opéra comique* ein.<sup>5</sup> Die *opéra comique* nahm Kurs auf musikdramatische Integration, statt der nichtkomponierten *vaudevilles* beginnt sich die neukomponierte Musik der *ariettes* durchzusetzen, ihr Anteil wird größer und größer, und binnen zehn bis fünfzehn Jahren verwandelt sich die *opéra comique* mit *vaudevilles* in die *opéra comique* mit *Arietten*, oder in die „*comédie à ariettes*“, wie sie damals bezeichnet wurde.<sup>6</sup>

Die neue, musikalisch, kompositorisch integrierte *opéra comique* hört nicht auf, mit dem Publikum in seiner musikalischen Muttersprache zu kommunizieren: das Spiel mit dem musikalischen Bewußtsein des Publikums setzt fort, nur tritt an Stelle der passiven Aufnahme aller bereits existierenden „Stimmen der Stadt“ ihr aktives Schaffen. Hunderte populäre Lieder und Romanzen bilden das schöpferische Aktivum der *opéra comique* in den nächsten Jahrzehnten.

Durch diese Umwandlung entfällt aber ein wichtiges *distinktives Merkmal*, eines jener Merkmale, die den Unterschied zwischen der *opéra comi-*

<sup>5</sup> Die Musikgeschichte schildert und interpretiert dieses Ereignis in den meisten Fällen anders, unvollständig und verzerrt. Nach der Mehrzahl der Musikgeschichten hat das italienische Vorbild einen französischen Versuch inspiriert, und mit diesem ersten französischen Versuch, dem Intermezzo *Le Devin du village* von Jean-Jacques Rousseau, fängt die Geschichte der französischen komischen Oper an. Diese recht einfache Interpretation ist leider ganz falsch. *Le Devin du village* ist wirklich ein Werk, das unmittelbar aus der welschen Tradition hervorgegangen ist: nichtsdestoweniger bedeutet es keinen Anfang der französischen „komischen Oper“, denn es ist – als die einzige französische Buffa – ganz ohne Nachfolger geblieben. – Die italienische Buffa war ein künstlerisches Phänomen, das zu derselben *Entwicklungsreihe* wie die italienische ernste Oper (*opera seria*) gehörte. Im Gegensatz zur mythologischen opera seria war die buffa komisch, „realistisch“, schlicht, dem Alltagsleben entnommen; im Einklang mit der opera seria war sie opernhafte, d. h. sie hatte alle charakteristischen Merkmale des nur gesungenen und nicht auch gesprochenen Theaters, und war dann sogar innerhalb der operaseria-Struktur selbst als (buchstäbliches) Intermezzo entstanden, fest in sie eingliedert, in Symbiose mit ihr lebend und eine loyale Opposition ‚Ihrer Majestät‘ bildend. Die französische ernste Oper, die *tragédie lyrique* ließ – im Gegensatz zu der italienischen gesungenen Tragödie – keine Opposition innerhalb der Struktur selbst zu, (ein gewisses Gegengewicht innerhalb der französischen Opernstruktur stellten bloß die regelmäßigen Ballettauftritte nebst anderen Ausstattungselementen dar), eine französische Buffa (d. h. das französische komische, nur singende und nicht sprechende Theater), konnte also nicht entstehen, und nicht einmal das Vorbild von *Le Devin du village* vermochte mit der versteinerten Struktur der französischen Oper etwas anfangen.

<sup>6</sup> Die Übergangsperiode zwischen der *opéra comique en vaudevilles* und der *comédie à ariettes* stand im Zeichen einer äußerst paradoxen und komplizierten Entwicklung. Die Jahrmarktskomödianten der Opéra-Comique sahen die italienischen Buffonisten als ihre Gegner an und persiflierten und parodierten sie, wo sie nur konnten. Parodieren aber heißt gleichzeitig popularisieren. Andererseits – manche Arietten aus dem Buffonisten-Repertoire wurden bald zum Gemeingut, gehörten bald zu dem gemeinsamen „Wortschatz“ der musikalischen Muttersprache, erklangen wie echte Stimmen der Stadt und mußten also als *vaudevilles* im Repertoire der Opéra-Comique verwendet werden. Auch das popularisierte die so anspruchsvolle und künstlerisch wertvolle Musik der Italiener und verfeinerte allmählich den Geschmack des Publikums, das künftighin nach immer mehr neukomponierter Musik verlangte.

que (en vaudevilles) und der Buffa und somit auch den Unterschied zwischen dem Vierten und dem Zweiten (opernartigen) Strom des Theaters gebildet haben. Das, worauf sich die Selbständigkeit des Vierten Stromes gründet, ist sichtbar abgeschwächt. Und wenn dann — zu Beginn des 18. Jahrhunderts — die *opéra comique* zur Umwandlung des ganzen Opernstromes wie direkt so auch indirekt, durch Rückwirkung der deutschen Romantischen Oper, die sich selbst unter dem Einfluß der *opéra comique* entwickelt hat, beiträgt, so fallen auch weitere distinktive Merkmale weg. Jetzt gibt es nur ein letztes: den *gesprochenen Dialog*.

Schon Melchior Grimm, der in seiner *Correspondence littéraire* — einer der erststrangigen Quellen zur Kultur- und Ideengeschichte dieser Zeit — die *opéra comique* zu seinen liebsten Themen zählt, sodaß es den Anschein erweckt, als gäbe es für ihn nur Voltaire, Rousseau, die Enzyklopädie und die *opéra comique*, hatte kein Verständnis für dieses distinktive Merkmal der *opéra comique*, für ihn war der gesprochene Dialog derselben Stücke, die ihn entzückt hatten (und deren Librettisten Sedaine er für den größten zeitgenössischen Dramatiker Frankreichs überhaupt hielt), ästhetisch unannehmbar. Obwohl diese Meinung nicht allgemein und die Tradition der *opéra comique* bereits hinlänglich lebendig war, wurde der gesprochene Dialog immer weniger als Strukturmittel der Gattung und immer mehr als Kompositions-mangel, als Schönheitsfehler, als künstlerisches Kompromiß und Unvollkommenheit betrachtet.<sup>7</sup> Doch eine Form, deren *Spezifikum künstlerische Unvollkommenheit ist*, hört auf, für die Komponisten anziehend zu sein. Die *opéra comique* wird zu einer zweiten Operngattung, zu einem Nebenzweig der Oper. Die zeitgenössische, für die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts so charakteristische Tendenz zur Großoper macht die Situation der *opéra comique* noch kritischer: die *opéra comique* spielt nun in diesem Zusammenhang die keineswegs beneidenswerte Rolle einer armen Schwester der Großoper.

Die Oper selbst schlägt zu dieser Zeit — um die Mitte des 19. Jahrhunderts — den Weg der *symphonischen Integration* ein. Die Prinzipien des Beethovenschen Symphonismus, durch Richard Wagner auf die Oper übertragen, bedeuten das Ende der alten Nummernoper, die vom Prinzip des Unterschieds und des Wechsels von Arie und Rezitativ ausging; ein neuer Typus des Musikdramas beginnt sich allmählich herauszubilden, ein Typus, der sich auf dem einheitlichen, ununterbrochenen, kontinuierlichen, symphonischen Strom der Musik gründet. Das symphonische Prinzip, das der Oper neue Möglichkeiten eröffnet und zu neuem Aufstieg verholfen hat, bedeutet aber für die Gattung der *opéra comique* nur Ende, Tod, Untergang; die Prinzipien des Symphonismus sind mit dem Hauptprinzip der *opéra comique* absolut unvereinbar. Für neue ambitionöse Komponistengenerationen, die dem verlockenden Vorbild Wagners folgen wollen, ist die Form der *opéra comique* völlig unbrauchbar. Der Einfluß Wagners, fruchtbringend für die eine, vernichtend für die andere Gattung,

---

<sup>7</sup> Melchior Grimm et Denis Diderot, *Correspondence littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*. Nouvelle édition, Paris 1829. Tome IV (1764–5), S. 165. Vgl. auch M. Gisi, *Sedaine, sein Leben und seine Werke*. Berlin 1883.

setzt sich zunächst in Deutschland durch, und die Gattung des deutschen Singspiels, die wir *cum grano salis* für eine deutsche Homologie der französischen *opéra comique* halten können, verspürt als erste seine vernichtende Wirkung. In zwei oder drei Jahrzehnten macht sich der Einfluß von Richard Wagner auch in Frankreich fühlbar. Die Gattung der *opéra comique* stirbt aus.

Dieselbe Erscheinung, die Entwicklung der Oper zum Symphonismus, hatte noch eine andere Seite: das allmähliche Abkommen der Oper – und der durch die Oper beeinflussten *opéra comique* – von der Muttersprache des Publikums. In dieser Muttersprache selbst kommt es mitunter zu einer Entwicklung, die eng verknüpft ist mit der Entfaltung neuer Unterhaltungsformen und Unterhaltungsinstitutionen, nämlich der *bals publics* und der *cafés-concerts*, und mit den Anfängen des Massenkonsums und der -kultur in diesem Bereich.<sup>8</sup> Die musikalischen Produkte dieser neuen Formen und Institutionen, die neue Unterhaltungs- und Tanzmusik, sind für die erhabene Gattung der Oper unstatthaft. Die *opéra comique* ist zwar weiterhin bestrebt, die Muttersprache zu sprechen, sie spricht aber eine Muttersprache, die bereits veraltet erscheint. Die zeitgenössischen Stimmen der Stadt klingen anders, und das, was in diesen Stimmen erklingt, darf nicht von der würdevollen bürgerlichen Szene der *opéra comique* erklingen. Das Spiel mit den Stimmen der Stadt, das Spiel mit dem Bewußtsein des Publikums ist zu Ende. Das, was für die Oper ohne Belang ist, hat für eine Gattung, die am Anfang buchstäblich *comique* war, katastrophale Folgen. Die Komponisten der *opéra comique* sind wieder vor die Wahl gestellt – und sie wählen abermals den Tod dieser Gattung. Der Strom der *opéra comique*, der Vierte Strom des Theaters, versiegt, sein Flußbett trocknet aus.

### *Die Wiederentstehung des Vierten Stromes*

Diese, für die *opéra comique* so ganz unerfreuliche Entwicklung, hat aber einen Beobachter und Zeugen, der weise ist, der zudem mit der *opéra comique* intimst vertraut ist, sie liebt, ihre verlorenen Chancen bedauert und der Ehrgeiz sowie auch Talent hat, diese alte „schlichte und heitere“ Gattung zu retten. Er hat dieses Programm sogar theoretisch aufgestellt, doch noch bevor er seine theoretischen Anschauungen veröffentlichte, konnte er sich bereits mit praktischen Ergebnissen rühmen.<sup>9</sup>

Gleich einem Kolumbus, der von der Idee, nach Indien zu gelangen, besessen war, hatte auch Offenbach nur ein Ziel, die *opéra comique* zu erneuern, und machte auch alles, um dieses Ziel zu erreichen. Die ursprüngliche *opéra comique* sprach die Muttersprache – das ausgetrocknete Flußbett der *opéra comique* füllte dann Offenbach mit neuen Gewässern

<sup>8</sup> Vgl. Siegfried Kracauer, *Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Amsterdam 1937. S. 131 f., 167 f., 178 f., 200 f. Auch Michail Jankowski, *Operetta, Voznikovenie žanra na Zapade i v SSSR*. Moskva 1937. S. 20 f.

<sup>9</sup> Seine Anschauungen publizierte er in einer Abhandlung zusammen mit den Bedingungen zu einem Wettbewerb um die beste, wirklich komische einaktige *opéra comique*, den er aus eigenen Mitteln bestritt. Die vollständige Abhandlung wurde von Anton Henseler (*Jakob Offenbach*. Leipzig 1930. S. 196–203) abgedruckt.

aus den unverstehbaren und immer reicher werdenden Quellen der zeitgenössischen städtischen Folklore, und scheute sich auch vor unwürdigen Assoziationen nicht, die diese „Bordellmusik“ – um ein späteres Schmähwort, das die Nazis für den Jazz gebrauchten, zu zitieren – vor Assoziationen, die für die bürgerlichen Familien aus dem Zuschauerraum der *opéra comique* einfach unannehmbar waren. Das Spiel mit den Stimmen der Stadt und mit dem Bewußtsein des Publikums – fast dasselbe Spiel, das die Jahrmarktskomödianten hundert Jahre zuvor gespielt haben, dies Alles kann wieder anfangen. Dieses freche Spiel, sowie auch die theatrale Gattung, die es erlaubt, wird vom Publikum, das kein hundertjähriges Gedächtnis hat, als etwas gänzlich Neues empfunden; *es ist nicht Indien, es ist ein ganz neuer Kontinent*, ein Kontinent, der noch keinen Namen hat und der das eine Mal als *opéra bouffe* (wenn es um eine musikalische Burleske geht), das andere Mal als *opéra comique* (wenn es sich um ein längeres Stück handelt) das dritte Mal als *opérette* (wenn es ein Einakter ist) bezeichnet wird.

Kehren wir aber zu unserer leitmotivischen Fluß-Metapher zurück. Der Fluß, dessen Quellen Offenbach entdeckt und eröffnet hat, um neue Gewässer in das Flußbett des Vierten Stromes zu bringen, war nicht mehr der Fluß der *opéra comique*. Merkwürdigerweise ist es nicht allein Offenbach, der die Geschichte zwingen will, sich zu wiederholen, oder besser gesagt, den die Geschichte zwingt, ihr eine Wiederholung ihrer selbst aufzuwingen. Die Epoche des Zweiten Kaisertums gefiel sich – wie schon die Ordnungszahl in ihrer Bezeichnung andeutet – in Reprisen. Es ist dieselbe Zeit, über die – um Marx zitierend Hegel zu zitieren – geschrieben wurde, daß sich „alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen sozusagen zweimal ereignen“, und zwar – wie Marx bemerkt – „das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce“.<sup>10</sup> Hätte Marx seinen 18. Brumaire ein paar Jahre später geschrieben, hätte er statt Farce vielleicht noch treffen der Operette sagen können. „Die Operette konnte nur entstehen, weil die Gesellschaft, in der sie entstand, operettenhaft war“, behauptet Siegfried Kracauer<sup>11</sup>. Und die „Biographie“ der zu dieser Zeit geborenen Operette selbst kann nichts anderes machen, als zum zweiten Mal, in einer zweiten, possenhaften Ausgabe die Geburt der *opéra comique* zu wiederholen, die Geburt aus dem, was *damals vaudeville* genannt wurde (d. h. aus der leichten Komödie), und aus dem, was *damals nicht mehr vaudeville* genannt wurde – aus der zeitgenössischen städtischen Folklore.

### Der Weg zur Desintegration

Die Geschichte der Operette ist voll von Paradoxen. Offenbach und Hervé (und das ist das Genialste und Modernste an ihnen!) haben den Charakter ihrer Epoche, der Epoche der allgemeinen Farce, erkannt und *akzeptiert*. Als sie sich bemühten, die alte *opéra comique* zu erneuern, wußten sie, daß es nur „ganz anders“ auf einer neuen Grundlage, möglich

<sup>10</sup> Karl Marx, *Der 18. Brumaire von Louis Bonaparte*. In: Karl Marx-Friedrich Engels – *Schriften*. Bd. 8, Dietz Verlag, Berlin 1960, S. 115.

<sup>11</sup> Kracauer, *op. cit.* S. 248.

sei. Die bisherige *opéra comique* war nicht deshalb abwegig, weil sie nicht etwa *Kunst* gewesen wäre, sondern weil sie nicht mehr *Unterhaltung* war. Offenbach und Hervé wollen also *unterhalten*, sie sind aber *Künstler* und ihre Unterhaltung ist deshalb *Kunst*. Sie wollen nicht die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der alten *opéra comique* kopieren (sie wollen sie, wie wir wissen, fortsetzen), was sie machen, ist aber eine ungewollte, jedoch präzise *Kopie* der äußeren Entstehungsgeschichte der *opéra comique* mit ihrem Slalom zwischen Gestattetem und Verbotenem, und mit ihrem Weg zur Integration. Bis zum Preußischen Krieg schien die Operette keine selbständige allgemeine Gattung zu sein, sondern eher eine *eigenartige Form* von Offenbach und Hervé, ein Personalstil, der sich nicht gut nachahmen läßt. Sobald diese neue Gattung — nach dem Kriege — als eine *tatsächlich neue Gattung*, sozusagen „mit Rückwirkung“ angesehen wurde, beeilte sie sich die *Prinzipien und Mittel der alten Gattung zu entlehnen*. Sobald sie aber eine *programmatische, bewußte* Reprise der Blütezeit der *opéra comique* — einer Gattung der *Unterhaltungskunst* — spielen will, ruft sie unbewußt einen entgegengesetzten Prozeß, nämlich den Prozeß einer allmählichen Wiederkehr zur *Desintegration* und zur völlig *unkünstlerischen* Unterhaltung hervor.

Diese allgemeine *Desintegrationstendenz* äußert sich wie in der französischen so auch in der englischen und Wiener Operette. In der Geschichte der französischen Operette manifestiert sich diese Tendenz nahezu unentwegt und eindeutig: binnen 40 Jahren ist die Operette in der Revue und in dem Music-hall aufgegangen. Die Operette wird zwar weitergespielt, doch setzt sich mehr und mehr die aus Wien importierte Operette durch, und neue französische Operetten werden größtenteils nur gelegentlich neben den heimischen Revuen und ausländischen Wiener Operetten geschaffen.

Wien ist in den sechziger Jahren zur „Zweiten Offenbachstadt“, zu einem Offenbach-Vasall, und die beiden Wiener Operettentheater zu Offenbach-Filialen geworden.<sup>12</sup> Die ersten Operetten von Suppé, Millocker und anderen können trotz allen ihren Erfolgen vorläufig noch keinen selbständigen Wiener Stil begründen. Wien aber hat eine völlig selbständige *musikalische Muttersprache*; die Stimme dieser Stadt ist nicht anonym, sie führt den Namen Johann Strauss und erklingt im Dreivierteltakt. *Hatte in Wien eine wirklich echte Wiener Operette entstehen sollen, so mußte sich Johann Strauss auf die Operette verlegen.*

Der wirkliche Anfang der Wiener Operette, der mit dem Operettenschaffen von Johann Straus jun. zusammenfällt, verläuft völlig parallel mit dem Beginn der nachoffenbachschen Periode in Paris: *die zweite wie die erste Offenbachstadt versuchen nun die Operette, die bisher untrennbar mit Offenbach verbunden war, ohne Offenbach, ja sogar gegen Offenbach zu schaffen.* Wien hat eine stärkere, eigenständigere, originellere und modernere Muttersprache, die nicht nur zur Stimme der Stadt, sondern auch zur Stimme der Zeit geworden ist, ein Idiom, das man dann bald

<sup>12</sup> Vgl. Erwin Rieger, *Offenbach und seine Wiener Schule*. Wien 1920. Franz Hadamowsky und Heinz Otte: *Die Wiener Operette*. Wien 1947. Franz Josef Brakl, *Die moderne Spieloper*. München—Leipzig 1886, S. 60 f.

auch in Paris — wie in der „ganzen Welt“ — „sprechen“ hören kann. Im Gegensatz dazu hat Wien und die Wiener Operette eine schwächere *dramatische Muttersprache*: die Wiener Operette knüpft nicht an die Tradition der Wiener Posse und des Wiener Volksstücks, sondern vielmehr an die Tradition des importierten Pariser Vaudevilles an, das schon in den vierziger Jahren in Wien ohne Adaptierung, d. h. in der ursprünglichen exotischen Pariser Lokalisierung, gespielt wurde. Im Gegensatz zu Paris, das in seiner dramatischen Produktion thematisch nur aus sich selbst lebt und sich mit der Spiegelung seiner selbst — etwas narzißhaft — unterhält, kann man in Wien in dieser thematischen Sphäre eine gewisse Entfremdung, ja sogar eine Art Schizophrenie vorfinden: Wien lebt, unterhält und spiegelt nicht nur sich selbst, sondern teilweise auch Paris: es guckt in den Pariser Spiegel, um darin Paris zu sehen. Während seine musikalische Muttersprache rein *wienerisch* ist, ist seine dramatische Muttersprache ein wenig *pariserisch*.<sup>13</sup>

Und beide diese Seiten — die Expansivität der Wiener populären Musik und die Lässigkeit des populären dramatischen Wiener Repertoires — wurden während der sogenannten Zweiten Blütezeit zu *Vorteilen* der Wiener Operettenproduktion und zu Ursachen ihres Welterfolges. Eine Gattung, deren Librettisten die ganze Pariser Lustspielproduktion zur Verfügung stand, konnte niemals an einem dramaturgischen Mangel leiden. Eine Gattung, die nicht einmal zu Hause ihre ureigene dramatische Muttersprache sprach und daheim sogar mit einem Effekt des Exotismus rechnete (und Exotismus ist, um sich nochmals auf Bernstein zu berufen, ein Gegenpol zur Muttersprache), wurde bald *überall*, in London wie in Prag, in Moskau wie in New York, *gleichzeitig musikalische Muttersprache und wirklichkeitsfremder dramatischer Exotismus*.

Während die Entwicklung der Pariser Operette auf Desintegration hinielte, fand man in Wien eine *glückliche Formel*, eine Formel, die gleichermaßen zu Schablone und Cliché wurde, eine Formel, die sehr präzise und fein die Proportionen von Muttersprache und Exotismus, Komik und Sentimentalität, Kunst und Kitsch abzuwägen verstand, eine Formel, die sich außerhalb Wiens unglaublich lebhaft durchgesetzt hat.<sup>14</sup>

Eine ähnliche Formel fand sich auch für die Operettenmusik. Auch hier konnte eine Tendenz zu Desintegration, die vom Lied zum Gassenhauer und vom Singspiel zur Revue und zum Tingeltangel führte, und eine entgegengesetzte Tendenz zur Oper wahrgenommen werden: wie die *opéra comique* und das Singspiel, hatte auch die Operette die Oper als Vorbild vor Augen (und wenn nicht gerade vor Augen, so liebäugelte sie zumindest damit). Während die *opéra comique* und insbesondere das Singspiel als

<sup>13</sup> Charlotte Altmann, *Der französische Einfluß auf die Textbücher der klassischen Wiener Operette*. Dissertation. Wien 1935.

<sup>14</sup> Es ist interessant, daß z. B. die sowjetische Operette, die in den zwanziger Jahren eher der Form einer Revue, einer Offenbachiade oder sogar eines Musicals zustrebte, später zur Schablone herabsinkt, in der sich der Schematismus der Operette mit dem Schematismus des sozialistischen Realismus verbindet: das erste Operettenpaar wird zu positiven Helden, das zweite, komische Paar zu positiven Helden mit nur unwesentlichen Fehlern, das dritte, charakter-komische, zu negativen Figuren usw.

Subgattungen der Oper betrachtet wurden, wurde die Operette als eine selbständige Gattung, als Nicht-Oper angesehen. Der Weg zur Opernintegration, der für die Singspielkomponisten noch frei war, ist für den Operettenkomponisten für immer gesperrt: das Tabu der Opern-Tabus gilt hier bereits absolut; der Operettenkomponist ist dazu verurteilt, lebenslänglich aus dem Opernparadies verbannt zu werden. Von daher der *Opernkomplex* und die Opernnostalgie bei fast allen talentierten Operettenkomponisten (und Wien hatte nicht wenig Talente!), von daher ihre Sehnsucht, wenigstens einmal Oper zu schreiben. Wenn sie aber nicht Opern komponieren können und Operetten schreiben müssen, so vermögen sie mindestens an einigen Nummern zu zeigen, wie sie Opern meistern könnten! Schon Hanslick bespöttelte diese unbefriedigte Opernwehmut der Operettenkomponisten. Die neue Wiener Operette hat auch da einen Kompromiß zwischen der Oper und dem Gassenhauer gefunden, einen Kompromiß, der — genauso wie die Librettistenschablone — zur Regel wurde.

So wurde die Wiener Operette schließlich zu einer Form, die eine *Uniform* ist, zu einer Form, die sich selbst *entfremdet* hat, einer Form, die *sich selbst nichts sein wollte und nichts anderes sein konnte*, zu einer Form, die jeder weiteren Entwicklung vollkommen unfähig war. *Weder Desintegration noch Integration: Stagnation war Ende der Wiener Operette.*

### Die „dritte Geburt“ des STST

In das fast verlassene und leere Flußbett der Operette ist in der Gegenwart ein neuer Fluß gekommen: das *Musical*. Schon zum dritten Mal sollten wir uns hier auf das Bernsteinsche Modell stützen und die Entwicklung des Musicals beschreiben, hätte es Bernstein nicht schon selbst gemacht. Wieder treffen wir hier die Geburt der musikalischen Komödie aus der Muttersprache des Publikums an, wieder begegnen wir dem Integrations-trend zum Musikdrama, einem Trend, der in solchen Werken, wie *West Side Story*, *Man of la Mancha* und *Fiddler on the Roof* seinen Höhepunkt erreicht hat. Noch zur Zeit, als Leonard Bernstein seinen Aufsatz über die amerikanische Musikkomödie geschrieben hatte, war es — nach der Analogie des Singspieles — möglich anzunehmen, das die ersehnte „Endstation“ der Entwicklung des Musicals die *Opernintegration* sein werde. Heute ist es klar, daß das Musical eher zu einer neuen Integration, der Ballett-, Tanz- oder Bewegungsintegration, zu einer Art *théâtre total* tendiert. Letzten Endes ist auch das abendfüllende symphonische Ballett eine ganz und gar symphonisch integrierte Musikform. Und das Musical ist — so wie es nach den drei erwähnten Gipfelwerken charakterisiert werden kann —, eher ein *singendes und sprechendes Ballett*, als eine sprechende und tanzende Oper oder ein singendes und tanzendes Schauspiel. Die Tanzkomponente, die in der *opéra comique* noch ganz *marginal* und episodisch gewesen, und die in der Operette, Tanzoperette und älteren Revue zur *Geltung gekommen ist*, ist erst im *Musical voll entwickelt, funktionell und dominant*.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Vgl. Siegfried Schmidt-Joos, *Das Musical*. München 1965. Ivo Osolsobé, *Muzikál je, když...* Praha 1987.

## Die Existenz des Vierten Stromes

Unsere heutige Klassifikation, die weiter oben ausgelegt wurde, ist also weder neu noch überraschend. Heute ist es schon offensichtlich klar, daß ein Vierter Strom existiert, und manche Autoren (wie Herbert Graf, André Boll, Bernard Grun<sup>16</sup>) setzen einen solchen Strom explicite oder implicite voraus. Auch Bernstein selbst hat wie erwähnt Parallelen zwischen dem Vormozartschen Singspiel und dem Musical angedeutet. Es erübrigt sich und wäre auch von keinem großen Nutzen, solche Parallelen bis in die „Vorvergangenheit“ hin zu verfolgen. Einen Vorteil dieses Entwurfs sehen wir nicht so sehr in der Extrapolation selbst – die Vorgänger des Musicals, ein „*Musical vor dem Musical*“ können wir tatsächlich schon im Mimus oder in der Alten griechischen Komödie<sup>17</sup> sehen – als in der Beschränkung auf diejenigen Gattungen, die struktural eng miteinander verknüpft sind.

Die Theaterwissenschaft kann sich nicht nach der Taxonomie und Klassifikation früherer Zeitalter richten. Jede kunstwissenschaftliche Klassifikation ist eine Extrapolation der Gegenwart auf die Vergangenheit; immer finden wir in der „Anatomie des Menschen“ den Schlüssel zur „Anatomie des Affens“. Erst heute, wo wir die Richtung und die Ergebnisse der vergangenen entwicklungsgemäßen historischen Tendenzen schon klar vor Augen haben, können wir die Anfänge derselben unterscheiden, klassifizieren, „etiquettieren“, eine Möglichkeit, die den Zeugen und Zeitgenossen dieser Anfänge versagt blieb. Heute, wo wir den „Vierten Strom“ im Musical sehr deutlich und klar vor uns sehen, können wir seine ersten Spuren ziemlich bequem auch schon in der Vergangenheit entdecken. Ein Jahrhundert früher, wo die traditionellen Klassifikationen definitive Form gewannen, erschien die Perspektive etwas anders: das, was wir der Vierte Strom nennen, erschien dem damaligen Beobachter als ein völlig unbedeutender Nebenstrom des Opernstroms, der zu dieser Zeit dem Hauptstrom zustrebte und in denselben auch einmündete. Und dieses Entwicklungsergebnis, das damals definitiv zu sein schien (die Offenbachiade wurde als eine der Aufmerksamkeit unwürdige Anomalie und Extravaganz, als eine Art Kapriz der Geschichte, als ein peripheres Marginal-Ereignis angesehen, das man überhaupt nicht in Betracht zu ziehen braucht<sup>18</sup>), wurde auf den gesamten Entwicklungsprozeß extrapoliert, auch auf diejenigen Perioden, wo die Existenz des Vierten Stromes unstrittig war.

<sup>16</sup> Herbert Graf, *Opera and its Future in America*. New York 1940. Derselbe, *Opera for the People*. Minneapolis 1951. André Boll, *La Grande Pitté du Théâtre lyrique*. Paris 1946. Bernard Grun, *op. cit.* Roman Jakobson, *Ukázky z chystané monografie o šlágrech Voskovce a Wericha*. In: Jaroslav Ježek, Jifí Voskovec a Jan Werich, *Tucet melodií z Osvobozeného divadla*. Praha 1932.

<sup>17</sup> Bernard Grun, *op. cit.* Ähnlich auch Margit Gaspár, *A műszág neveletlen gyermeke*. Budapest 1963. Slowakische Übersetzung: *Nezbedné dieta múz*. Bratislava 1966.

<sup>18</sup> Vgl. H. M. Schletterer, *Das deutsche Singspiel. Von seinen Anfängen bis auf die neueste Zeit*. Augsburg 1863. Gustave Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*. Paris 1873. S. 303. Chouquet charakterisiert Offenbach mit folgenden Worten: „le hulan lyrique, pillan de ci, pillan de là, se moquant de l'orthographe et de la syntax musicale“.

Wir sind bestrebt nachzuweisen, daß das, was wir der Vierte Strom nennen, nicht etwa unsere willkürliche Konstruktion, sondern objektiv existent ist. Wir haben gezeigt, daß durch dasselbe Flußbett, das die *opéra comique* „ausgehöhlt“ hatte (Vorvergangenheit des Vierten Stroms), später – nur mit anderen Gewässern – die Operette geflossen ist (Vergangenheit des Vierten Stroms), und daß dasselbe Flußbett heute der reißende Strom des Musicals ausfüllt (Gegenwart). Der diachronische Schnitt durch unseren „Vierten Strom“ – eine theatrologische Analogie zu dem geologischen Fall des Weser-, Oder- und Elbeflußbettes – hat uns auf die Identitäts- und Kontinuitäts-Frage Antwort gegeben. *Die Entwicklungsreihe des Vierten Stroms ist also nicht kontinuierlich, sie ist zweimal unterbrochen, einmal durch den Gletscher Richard Wagner, der die Gewässer der opéra comique in das Flußbett der Oper geführt hat, zum anderen, durch – sit venia verbo – das Tote Meer der Operettenstagnation.* Daß man in einen und denselben Fluß nicht zweimal hineinsteigen kann, das wußte schon Herakleitos. Und wenn wir in das Flußbett des Vierten Stroms das eine Mal 1780, das andere Mal 1880 steigen, so finden wir, wie bereits gezeigt wurde jedesmal einen anderen Fluß vor. Es ändert sich sogar derselbe Fluß: wenn man in den Offenbach-Fluß zu Lehárs Zeiten tritt, so ist es nicht mehr derselbe Fluß.

Neben den „konkreten“ d. h. einzelnen Werken und konkreten Vorstellungen, – die natürlich einander nicht identisch sind, – neben dieser „parole“ der dramatischen Sprache (um sich der von de Saussure eingeführten Termini zu bedienen), gibt es jedoch – und zwar nicht nur in der Abstraktion der Theoretiker, sondern auch in den Köpfen der Schöpfer und Zuschauer – eine „langue“ dieser Sprache. *Und diese langue, dieser Kod, diese generative Grammatik (besonders in ihrer Tiefstruktur) ist für den ganzen Vierten Strom identisch.* Wir wollen freilich keineswegs die Unterschiede zwischen der *opéra comique*, der Operette und dem Musical leugnen, die allerdings eher in der *stilistischen* als in der rein *formalen Ebene* zu suchen sind. Das Musical hat unstrittig die besten, die Operette die schlimmsten Möglichkeiten derselben „langue“ (d. h. derselben Form und Struktur) erprobt, wobei die *langue* unverändert bleibt. *Für den ganzen Vierten Strom gilt also die Identität der strukturalen Grundprinzipien und Grundbeziehungen, die zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Bedingungen – lediglich auf ähnliche Materialien angewendet wurden.*

### *Diachronie-Gesetze des Vierten Stromes*

Bevor wir nun den Versuch unternehmen, ein Programm für die Erforschung der Synchronie dieser Struktur aufzustellen, wollen wir uns erst noch einmal den Problemen der Diachronie zuwenden.

Wir haben – im größten Umriß – die ganze Diachronie, die ganze Entwicklung des Vierten Stromes in den Terminen der Bernsteinschen Entstehungs- und Entwicklungsprinzipien beschrieben. Dasselbe „Bernstein-Gesetz“ ist obendrein auch noch für andere Gattungen, als nur für die *opéra comique*, die französische und Wiener Operette (und das Musical) applizierbar. In verschiedenen Ländern beginnt dieselbe Entwicklung, ma-

nifestieren sich dieselben Tendenzen, doch bei unterschiedlichen Bedingungen werden auch verschiedene Ergebnisse gezeitigt.

Welches sind nun die Bedingungen, die für die Entstehung und Entwicklung einer Gattung des Vierten Stromes entscheidend sind?

(1) Eine gewisse *hochgradige Konzentration der Talente*, ein gewisser *Reifegrad des Publikums* und seiner Kultur. Diese Voraussetzung ist quantitativ und zugleich qualitativ: die einzelnen Gattungen des STST entstanden nur in den größten Städten und Hauptstädten.

(2) Die Existenz eines *dramatischen und komödialen Selbstbewußtseins* und einer *Selbstbespiegelung der Stadt*. Dort, wo eine wirklich selbständige Produktion des STST zustande gekommen ist, erwuchs sie aus dem trächtigen Boden der Lokalposse, der Lokalrevue und anderer Typen des populären Theaters. Manche Großstädte der Welt sind einigermaßen beschränkt, sie wollen nichts anderes sehen und hören, außer sich selbst, ihr Narzißismus ist aber kritisch (sich selbst gegenüber kritisch und zugleich in sich selbst verliebt), und haben Sinn für Humor. Nur in solchen Städten, die sich selbst – halbbewußt – als Zentrum der Welt betrachten, kann eine wirklich starke Produktion entstehen; dort, wo man sich allzusehr darum kümmert und interessiert, was eine andere Stadt macht, wie sich eine andere Stadt unterhält, und sich darnach auch richtet, sind diese Belange für die Entwicklung des STST nicht ohne Gefahr.

(3) Die Existenz einer eigenen – eigenen im vollen Sinne des Wortes – *musikalischen Stimme der Stadt*, ihrer selbständigen musikalischen *Muttersprache*. Paris hatte eine solche Muttersprache; diese Muttersprache war aber nicht so prägnant und aggressiv wie die italienische; erst später, im 19. Jahrhundert, hatte Paris ein Idiom gefunden, ein Idiom der Galopps, der Polkas und der Kankans, das so einprägsam und durchschlagend war, daß es zur Weltmode wurde. Es ist ganz und gar gesetzmäßig, daß neue, starke und markante Idiome gerade in zwei großen Städten aufkamen, denen beiden die Funktion eines „Schmelztiegels“, bzw. eines „*melting pot*“ der Nationen, sei es im mitteleuropäischen oder interkontinentalen Maßstab, zufiel.

(4) *Die Existenz der Oper*. Nur auf dem Hintergrund der Oper kann man die „distinktiven Merkmale“ des STST wahrnehmen. – Die Oper kann auf den Vierten Strom wie positive so auch negative Wirkung ausüben. Das Vorbild der Buffa in Paris ist ein Beispiel der positiven, das Vorbild der Wagnerschen Oper eines der negativen Wirkung.

(5) *Die Existenz der Oper in der Nationalsprache*. Es ist kein Zufall, daß die *opéra comique* in einer Nation entstand, die schon ihre eigene Nationaloper gehabt hatte. Wo es keine Nationaloper gab, mußte nämlich das STST die Funktion der Nationaloper übernehmen. Ein klassisches Beispiel dafür ist das deutsche Singspiel, das praktisch von allem Anfang an als ein nationales Opernprodukt und folglich als Gegenpol zur italienischen Oper betrachtet wurde, bis es schließlich zu einer wirklichen Nationaloper geworden war. Eine ähnliche Situation war aber auch in London, wo die „*comic operas*“ von Gilbert und Sullivan nicht nur dem Namen nach, sondern auch in der Tat die Rolle der englischen nationalen Oper spielen mußten und sie mitunter bis jetzt noch spielen. Und dieselbe Tendenz

zeichnete sich sogar in Amerika ab. Reginald de Koven wußte Ende des 19. Jahrhunderts noch nicht, ob er eigentlich Operetten oder Nationalopern schaffen sollte und wollte. Viel später, in den vierziger Jahren, hatte es den Anschein, daß sich aus dem Musical eine Amerikanische National- und Volksoper entwickeln werde, deren Funktion es sowieso ausgeübt hatte.<sup>19</sup> Warum dies nicht geschah, ist eine recht komplizierte Frage, auf die man begreiflicher Weise nicht näher eingehen kann. Wahrscheinlich befand sich unter den Ursachen dieser „Nicht-Entwicklung“ der „unamerikanische“, retrospektive und museale Charakter des Importartikels Oper, die eher als rein musikalische, denn als theatrale Angelegenheit betrachtet wurde, die ferner – wenigstens in den entscheidenden vierziger Jahren – den amerikanischen Komponisten so gut wie keine Chancen bot, und die eher als ein Ausstellungsexponat in „Originalpackung“ – d. h. in der Originalsprache – vorgeführt wurde. Die entscheidende Phase des Bestrebens, aus dem Musical eine amerikanische Volksoper zu schaffen, fand ferner zu einer Zeit statt, wo die Ära des Wagnerschen Symphonismus bereits vorbei war und die Nummernoper wieder in Mode kam. Und schließlich dürfte nicht ohne Bedeutung sein, daß man im Musical eine „*native, vibrant American art*“,<sup>20</sup> also eine künstlerische Form sah, die keineswegs als minderwertig betrachtet wurde und daher ihre Autoren gesellschaftlich durchaus nicht deklassierte, sondern sie vielmehr berühmt machte. – Damit sind wir zu der

(6) *Rolle der supra-strukturalen, metakünstlerischen und Rück-Koppelungs-Elemente* gelangt, die – in Form einer geschriebenen<sup>21</sup> oder nicht-geschriebenen Kritik, einer „öffentlichen Meinung“, einer gesellschaftlichen Einschätzung und Wahrnehmung – die Atmosphäre und das Klima bilden, das der Form des STST günstig (Musical), bzw. ungünstig (Operette) ist. – Und der letzte Faktor, der die Entstehung und Entwicklung des STST ungemein stark, ja am stärksten und entscheidendsten beeinflusst, ist – siebentens –

(7) *das gesellschaftliche Bedürfnis.*

Die Beziehung zwischen einem gesellschaftlichen Bedürfnis und seinem Gegenstand ist freilich nicht unmittelbar, sondern voll von Rückwirkungen und *feed-backs*. Das gesellschaftliche Bedürfnis sucht und schafft sich sein Objekt, das Objekt aber ruft sein natürliches oder künstliches Bedürfnis ins Leben und festigt es; trotzdem lassen sich Bedürfnisse nicht willkürlich schaffen, ohne daß sie den tieferen Bedürfnissen dieser Bedürfnisse entsprächen. Die *opéra comique* entsprach – wie schon Heinz Wichman<sup>22</sup> nachgewiesen hatte – den Bedürfnissen der oppositionellen

<sup>19</sup> Das Programm, aus dem Musical eine amerikanische Volksoper und Nationaloper zu schaffen, war namentlich ein Anliegen von Georg Gershwin, später, nach Gershwins Tod, von Kurt Weill. Die Persönlichkeit, die zu diesem Programm das meiste beigetragen hat, ist aber kein Komponist, sondern der Librettist und Textdichter Oscar Hammerstein II. Vgl. Herbert Graf, *Opera for the People*. S. 45 f.

<sup>20</sup> Vgl. David Ewen, *The Story of America's Music Theatre*. New York 1961. S. 233.

<sup>21</sup> Leonard Bernstein nennt die Kritik – nach Virgil Thomson – „Music-Appreciation Racket“. (Die Freude an der Musik, Vorwort.)

<sup>22</sup> Heinz Wichman, *Grétry und das musikalische Theater in Frankreich*, Halle 1929, S. 5 f.

Schichten der französischen Gesellschaft des *ancien régime*: vor und während der Revolution wurde sie zur klassischen Klassengattung des Dritten Standes, zu einer Tribüne, die wie keine andere die Ideale dieser Klasse proklamierte und durchkämpfte. Nachdem die Revolution ihrer Klasse die Emanzipation gebracht und den Weg zur Herrschaft geebnet hatte, brauchte diese Klasse die *opéra comique* nicht mehr als Kämpferin für ihre Ideale, sondern als Amüsiererin. Man kann daher die *opéra comique* – wagen wir diese Hypothese! – als „Operette der jungen und emporkommenden Bourgeoisie“ ansprechen<sup>23</sup>. Die Operette selbst würde dann im Gegenteil eine „*Opéra comique der stagnierenden und verfallenden Groß- und Kleinbourgeoisie*“ sein, die Offenbachiade ist zweifellos enge mit dem Aufstieg der durch die Erste Industrierevolution emporgetragenen Schichten des Zweiten Kaisertums verbunden, die Wiener Operette des „Silbernen Zeitalters“ wieder mit dem Kleinbürgertum und den bürgerlichen Volksschichten.

Natürlich birgt diese Schachtelung die Gefahr einer konstruierten Soziologisierung in sich. Doch wollten wir das oben erwähnte Schema akzeptieren, wie könnten wir dann das Musical in dieses Schema hineinzwingen? Wenn wir annehmen, daß die *opéra comique* zu einem Theater der *sozialen Wahrheit* – einer etwas naiven, dennoch aber wahren Wahrheit – wurde, und daß die als Theater der – raffinierten und zynischen – sozialen Wahrheit beginnende Operette zu guter Letzt zu einem Theater der *sozialen Falsifikation degenerierte*, wie ist es dann möglich, daß jene neue Gattung, die – in ihren Gipfelwerken – abermals zu einem Theater der künstlerischen Wahrheit wird, aus Amerika kommt? Wie man sieht, ist mit vereinfachten und ad hoc improvisierten Schemen diesen sehr komplizierten Fragen nicht beizukommen. Keine von den oben angeführten Bedingungen wirkt nämlich für sich allein, und die letzte von ihnen ist schon in allen vorhergegangenen enthalten. Die aufsteigenden Schichten der vorrevolutionären Periode brachten gewiß ihre ästhetische Tribüne, aber sie hätten, wäre es möglich gewesen, auch die Oper adoptiert. So etwas war in Deutschland möglich, wo die Oper bis dahin zwar italienisch gesungen, meistens aber schon von deutschen Musikanten gespielt und von deutschen Komponisten geschaffen wurde, wo – aus gesellschaftlichen und nationalen Gründen – eher nach einer *deutschen Oper* als nach einer deutschen *opéra comique* (im Sinne des STST) gerufen wurde. Kann es also wundernehmen, daß das deutsche Singspiel schon von Anfang an mehr Oper als Theater des Vierten Stromes war? Daß die deutschen Komponisten den Ehrgeiz hatten, eher den Italienern, deren Opernkolonie bis dahin Deutschland war, als den Franzosen den Rang abzulaufen? Ist es denn nur ein Zufall, daß es gerade hier zur Opernintegration gekommen ist, wo der Symphonismus seinen Anfang nahm und später seine reinste Ausprägung erreichte?

Aus der *ballad opera* – dem englischen Äquivalent der französischen „nichtkomponierten“ *opéra comique en vaudevilles* – hat sich dagegen niemals eine richtige *opéra comique* mit Originalmusik entwickelt. Warum? Die Ursache könnte darin bestehen, daß der Dritte Stand in England schon

<sup>23</sup> G. Chouquet, op. cit. S. 255.

längst emanzipiert war, also keine Emanzipation anstrebte und auch keine künstlerische Tribüne dazu brauchte. Doch ist auch in Betracht zu ziehen, daß im Unterschied zu Deutschland, von wo Musiker und Komponisten nach ganz Europa „exportiert“ wurden – die Komponisten sowie die Musik für England in der Tat ein Importartikel waren.

Es ließen sich noch weitere Fälle anführen, wo diese und andere Bedingungen auf andere Weise kombiniert wurden und verschiedene Ergebnisse zeitigten.

Natürlich läßt sich durch pures Kombinationsspiel, auf Grund dessen wir eine Tabelle à la Lévi-Strauss mit Plus- und Minuszeichen aufstellen könnten, nur wenig oder nichts erklären. Eine Erklärung dieser Fragen kann man nur durch eingehendes Studium der Werke selbst finden, und zwar unter Berücksichtigung der diachronischen und synchronischen Aspekte.

Wir haben versucht, die Mannigfaltigkeit der Diachronie unseres Problems zu demonstrieren. Als Beispiel und eine Art Prototyp dienen uns die drei Gattungen der STST. Ein tiefer schürfendes historisches Studium, gestützt auf eine angemessene theoretische Hypothese – die ich in den übrigen zwei Kapiteln dieses Aufsatzes zu entwerfen versuchen werde –, dürfte uns neue Erkenntnisse bringen, die alten präzisieren oder ersetzen, und neue Aspekte der Diachronie enthüllen, die ihrerseits eine Bestätigung, bzw. Widerlegung unserer Theorie bedeuten könnten. Einiges wurde schon im Bereich des Singspiels geleistet, wo die Gravitationsfelder großer Persönlichkeiten eher ein monographisches und musikologisches, als ein strukturelles theatrologisches Studium begünstigen. Nicht nur die *opéra comique*, das Singspiel usw., sondern auch solche Gattungen, wie das Vaudeville (d. h. die spätere *comédie-vaudeville*), die Lokalposse, das Melodrama und insbesondere die Parodie sind für unsere Forschung wichtig. Ein interessantes Vergleichsmaterial bieten die *Entwicklungsenklaven* oder „blinden Arme“ des STST-Flusses (die *opéras comiques* von Gluck, die mährischen und hannakischen Barock-Opern und Operetten), die Parallel-Erscheinungen (Jesuitentheater,<sup>24</sup> dessen Bedeutung für das Studium des Singspiels schon Vladimír Helfert in seiner Georg Benda-Biographie hoch eingeschätzt hat<sup>25</sup>) und insbesondere eine so wichtige Erscheinung, wie die spanische *zarzuela*, deren wechselseitige Beziehungen zur *opéra comique* und zur Operette eine offene Frage bleiben.

Interessantes und Wichtiges hat in den zwanziger bis fünfziger Jahren auch die Geschichte der sowjetischen Operette aufzuweisen, einer Gattung, die man als letzte lebenskräftige Operettenkultur ansehen kann. Aufschlußreich wäre in dieser Hinsicht eine vergleichende *histoire concurrente* der sowjetischen Operette und des amerikanischen Musicals, zweier Gattungen, die – wenn sie auch fast zur selben Zeit entstanden und vieles gemeinsam hatten – dennoch zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangt sind, zweier Gattungen, zu denen – und das macht dieses Thema

<sup>24</sup> Vgl. Vladimír Helfert, *Jiří Benda*. I., II/1. Brno 1929, 1934.

<sup>25</sup> In Amerika erfüllt eine ähnliche Funktion die Amateur-Revue an den Universitäten und in den summer camps.

noch interessanter — dieselbe ethnische Gruppe ukrainischer Juden (Dunajewskij, Irwing Berlin, Vernon Duke, Jay Gorney, in der zweiten Generation auch Gershwin und Bernstein) Beachtliches beigetragen hat.

Von Nutzen wäre gewiß auch die Erforschung eines thematischen Bereichs, der zwischen Geschichte und Theorie, zwischen Diachronie und Synchronie angesiedelt ist. Der Vierte Strom hat sich im Laufe seiner vierteltausendjährigen Geschichte keine so mächtige theoretische Suprastruktur geschaffen, wie dies im Falle der Oper und des Schauspiels etwas Selbstverständliches war. Dennoch lassen sich Bruchteile einer solchen Suprastruktur in verschiedenen Aufsätzen, Büchern, Kritiken, Memoiren, Zeitschriften usw. finden. Aus dieser „geschriebenen Theorie“ (oder besser „Ideologie“ und Apologetik), die freilich nur jenes Zehntel des Eisberges darstellt, das über dem Meeresspiegel sichtbar wird, könnte man versuchen, auf die übrigen neun Zehntel der „nichtgeschriebenen Theorie“ (also eine „generative Grammatik“ des Vierten Stroms), die nur in den Köpfen der Zeitgenossen gespeichert lag, Schlüsse zu ziehen.<sup>26</sup>

## II

### Die Immanenz

Während die Probleme der Identität, der Diachronie aus einer verhältnismäßig reichen Literatur schöpfen können, sind die Probleme der Systematik des STST mit Ausnahme der erwähnten theoretischen Espritfunken eine terra incognita.

Aus welchen Prinzipien könnte also das theoretische System des singenden-tanzenden-und-sprechenden Theaters aufgebaut werden? Selbstverständlich stünden hier verschiedene Zugänge zur Wahl: die strukturalistische Ästhetik<sup>27</sup>, verschiedene semiotische sowie auch informationstheoretische Systeme usw. Die größten Chancen wird natürlich ein solches System haben, das anhand einfacher, ja banaler Prämissen imstande sein wird, die untersuchten Phänomene in ihrer Besonderheit am besten zu erklären. Ein solches System läßt sich in der *allgemeinen Theorie der menschlichen Kommunikation und der menschlichen Modelle* erblicken.

---

<sup>26</sup> Besonders die scharfsinnigen theoretischen Beobachtungen von Grimm, Diderot (Das Paradox über den Schauspieler, Rameaus Neffe), Beaumarchais (Vorwort zum Tarrare), Offenbach, Sarcey, Jan Neruda, Eduard Hanslick, Friedrich Nietzsche, Karl Kraus (die letzten 10–15 Jahrgänge der „Fackel“), André Boll, Fritz Hühne (Die Oper Carmen als Typus einer musikalischen Poetik), Solertinskij, Tom Jones, Oscar Hammerstein, Kurt Weill, Stephen Sondheim, Arthur Laurents, Ellie Siegmeister — von Autoren „dicker Wälzer“ ganz zu schweigen — würden eine Anthologie, ein „Lesebuch der Operette“ lohnen.

<sup>27</sup> Mukařovskýs strukturalistische Ästhetik wurde von Jiří Bajer auf die Problematik des Musicals angewendet. S. den einschlägigen Programmartikel im Premièrereprogramm *Fiddler on the Roof* im Prager Nationaltheater. *Listy divadelní práce* N. D. sešit 8, sezóna 1967/68, řada činoherní. S. 8–11.

## Allgemeine Prinzipien

Jedes Theater, wie jede menschliche Kommunikation überhaupt, kann auf Grund zweier Haupt-Prinzipien des Theatralischen, und zwar des Prinzips der *Ostension* und des *Modellierens* beschrieben werden.<sup>28</sup> Die *Ostension*, abgeleitet vom Terminus „ostensiv“, oder auch Präsentation, bedeutet soviel wie Aufzeigen, Zeigen. Das Zeigen, nicht im Sinne des Brechtschen Gassentheaters (das Gassentheater ist kein bloßes Zeigen, sondern schon ein Spiel, ein Modell), das bloße *Zeigen einer Wirklichkeit, einer Sache*, eines Objekts oder einer Begebenheit, *wie sie ist*, ist – wie dies u. a. schon die Etymologie solcher Wörter, wie das englische „show“ oder das kroatische „kazalište“ andeutet – eine Limitform des Theaters und des Theatralischen, ein *minimum theatrale*, das im Leben verschiedenste Formen annimmt (Ausstellungen, Expositionen, Museen, Demonstrationen in beiderlei Sinn dieses Wortes, Paraden, Umzüge, Triumphe – die schon als eine Theaterform betrachtet werden – öffentliche Hinrichtungen, Strip-Tease usw). *Noetisch* ist *Ostension* nichts anderes als die *Zur-Verfügung-Stellung einer Sache zum Zweck ihrer Erkenntnis*. *Informationstheoretisch* ist die *Ostension* eine Kommunikation ohne Vermittlung einer Nachricht, besser gesagt, eine Kommunikation, bei der die Sache selbst die Rolle der Nachricht spielt. *Semiotisch* stellt die *Ostension* eine zeichenlose Semiosis dar, *logisch* kann sie als eine „Aussage“ durch das Denotat selbst definiert werden. Das, was ich einem anderen zur Verfügung stellen will, muß mir selbst erst zur Verfügung stehen: das, was ich immer zur Disposition habe, bin ich selbst; die „Präsentation seiner Selbst im Alltag“, um einen Titel von Erving Goffman<sup>29</sup> zu gebrauchen, ist ein stets anwesender Teil jedes menschlichen Kontakts und folglich auch jeder Kommunikation.

Wenn mir das, was ich mitteilen will, nicht zur Verfügung steht, so kann ich wenigstens – vorausgesetzt, daß ich es habe – einen Teil, einen Rest, eine Folge, eine Ursache dessen zeigen, was ich mitteilen wollte (d. h. etwas, was damit in einem sachlich-kontextlichen „metonymischen“ Zusammenhang steht), oder muß – falls die Voraussetzung nicht gegeben ist – eine ganz andere Lösung suchen. Und diese Lösung ist ein *noetischer Ersatz*, das Modell.

Das *Modell* (oder die *Repräsentation*) im weitesten Sinne der allgemeinen Theorie der Modelle ist nicht nur durch eine „exakte Ähnlichkeit“ mit dem Original – also „*semantisch*“ – definiert, sondern in erster Reihe „*pragmatisch*“, d. h. durch eine Anwendung in der Rolle des „noetischen Ersatzes“. Das, was mir nicht präsentiert werden kann, kann mir also wenigstens „*repräsentiert*“ (wieder-vergegenwärtigt) oder *prä-präsentiert*

<sup>28</sup> Vgl. Ivo Osolsobě, *Ostenze jako mezní případ lidského sdělování a její význam pro umění* (Ostension as a Limit Form of Human Communication and its Significance for Art). In: *Estetika*, Jgh. 1967, No. 1, S. 2–27. Derselbe: *Tractatus de artis genere proximo*. In: *Estetika*, Jgh. 1969, No 1, S. 18–39. Derselbe: *The Role of Models and Originals in Human Communication*, in: *Language Sciences*, 14, February 1971.

<sup>29</sup> Vgl. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York 1959.

(vor-vergegenwärtigt) werden. Unsere menschliche Praxis ist ohne Modelle völlig unvorstellbar: unsere Landkarten, Pläne, Rechnungen, Nummern, Namen, Spiele, Zeichen, Vorstellungen usw. haben alle Modell-Charakter.<sup>30</sup> Es gibt Zwecke, für die wir Modelle von exakt definierter „Ähnlichkeit“ (Isomorphie, Isofunktionalität, Homomorphie) brauchen; es gibt aber auch Zwecke, bei denen wir uns mit Modellen von einer extremen bis zu einer der Null sich nähernden Ähnlichkeit („Alles mit Allem“) begnügen, mit denen wir in der Sache sind, nichts anderes als die bloße Existenz eines Originals „nachzuahmen“. Mit solchen Existenz- oder auch „Gibraltar“-Modellen (nach der berühmten Sentenz von Ashby, wonach unter gewissen Umständen auch der Gibraltarfels als Modell des menschlichen Gehirns dienen kann<sup>31</sup>) operiert u. a. auch die menschliche Sprache. Wir benötigen nämlich für Kommunikationszwecke keine exakten Modelle, sondern eher Modelle, die portabel und transportabel sind, die uns immer zur Verfügung stehen: von einem Taschentransistor verlangen wir auch keine absolute Hi-Fi und von einer Armbanduhr keine astronomische Präzision. Was uns immer zur Verfügung steht, ist unser eigener Körper; darum bilden die *körperlichen Modelle*, besonders die Sprache, in Verein mit der *körperlichen Ostension*, die Grundlage für jede menschliche und folglich auch jede theatralische Kommunikation.

Das Theater *zeigt*, und manche theatralische Formen sind nichts anderes – oder fast nichts anderes – als bloßes Zeigen: Variété, absoluter Tanz, manche Revue-Nummern, unkostümiertes Strip-Tease, Happening u. a. Das Theater ist gleich anderen Künsten freilich immer bereit, nicht nur sich selbst zu zeigen und mitzuteilen, sondern durch sich selbst Berichte über das Leben zu vermitteln, d. h. aus sich selbst ein Modell (Modell nicht im engen Sinne Dürrenmatts, sondern im breitesten modell-theoretischen Sinne) zu machen, und durch dieses Modell über das Leben auszusagen. Jede Kunst verfügt über ihre eigenen spezifischen Materialien, jede Kunst spezialisiert sich auf diejenigen Seiten des Lebens, die ihren Materialien und somit auch Modellierungsmöglichkeiten am nächsten sind. Der spezifische *Gegenstand* des theatralischen Modellierens ist die *menschliche Interaktion* (einschließlich der menschlichen *Kommunikation*) und das spezifische theatralische *Material* ist wiederum *menschliche Interaktion und Kommunikation*. Das Theater kann also als *eine Kunst* (d. h. als *eine Form menschlicher Interaktion und Kommunikation*) angesehen werden, die die *menschliche Interaktion und Kommunikation gerade durch menschliche Interaktion und Kommunikation selbst modelliert*.<sup>32</sup> Das Theater ist demnach gleichsam eine Interaktion und Kommunikation dritter Potenz. Die menschliche Interaktion und Kommunikation kann freilich auch in anderen Künsten modelliert werden. Aber nur die Theaterkunst modelliert sie am Material der Interaktion und Kommunikation selbst, das heißt

<sup>30</sup> S. Arturo Rosenblueth and Norbert Wiener, *The Role of Models in Science*. In: *Philosophy of Science*, Vol. XII, 1945, S. 316–322. Jiří Klír - Miroslav Valach: *Kybernetické modelování*. Praha 1965. S. 88 f.

<sup>31</sup> William Ross Ashby, *An Introduction to Cybernetics*. London 1956. § 6/16.

<sup>32</sup> Ivo Osolsobě, *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci* (Dramatic art as Communication through Communication about Communication). In: *Otázky divadla a filmu, Theatralia et Cinematographica*. I. Brno 1970, S. 5 f.

„in Lebensgröße“, „im Maßstab 1 : 1“. Diese Art der Modellierung, in der der Mensch durch einen (anderen) Menschen, seine Interaktion durch eine gleichartige – nur „simulierte“ – Interaktion, seine Motorik durch „dieselbe“ Motorik, seine Wörter durch „dieselben“ Wörter, durchwegs im Maßstab 1 : 1 modelliert werden, ist ein *Spezifikum des körperlichen, motorischen Spiels – und des Theaters*.

Das Theater, d. h. der Akteur, Schauspieler, hat außer dem leeren Raum um sich und ein paar Dingen darin tatsächlich *nur sich selbst zur Disposition*. Das bedeutet aber nicht, daß der Schauspieler seinem Publikum nur Modelle „in Lebensgröße“, „im Maßstab 1 : 1“, zeigen müßte. Er kann ihm auch andere körperliche Modelle zeigen. Modelle, die er mit weit geringerer Mühe, wenn nicht sogar mit „*least effort*“ herstellt – und solche Modelle sind *die Wörter*. Das Theater kennt diese Möglichkeit seit jeher, das „Epische Theater“ (im breiten Sinne) hat sie nur wiederentdeckt und konsequent genutzt. Während der „*dramatische*“ Schauspieler *nur im Maßstab 1 : 1 modellieren kann*, so daß alle *seine Motorik ein Modell der Motorik der dramatischen Person* und alle seine Wörter nur motorische Modelle der sprachlichen Motorik des Helden sind und somit einen bloßen Bestandteil des gesamten Interaktionsmodells bilden, kann der epische Schauspieler *nicht nur durch dieses Gesamtbild und Gesamtmodell*, sondern auch durch *seine eigenen Sprachmodelle* mit dem Publikum „direkt“ kommunizieren.

Der Akteur kann aber noch mehr – er kann *nicht nur spielen* (d. h. im Maßstab 1 : 1 modellieren) und *nicht nur sprechen* (d. h. sprachliche Modelle bauen), er kann auch *tanzen und singen*. Er kann es machen, um dem Publikum zu zeigen, daß und wie er singen und tanzen kann. Er kann es aber auch deshalb machen, um seinem Publikum durch Gesang und Tanz „*dichterische Metaphern*“ der menschlichen Interaktion und Kommunikation zur Verfügung zu stellen. Und gerade *das* ist die *spezifische Möglichkeit des singenden-tanzenden-und-sprechenden Theaters*.

### *Die Theorie der „Nummer“*

Das Kernproblem der Theorie des STST ist die Theorie der Musik- und Gesangnummer. Hier könnten die verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen ein äußerst interessantes Grenzobjekt zur Anwendung ihrer eigenen Methoden und somit zur Vertiefung und Bereicherung ihrer eigenen Erkenntnisse finden.

Die Gesangnummer kann – erstens – als *Poesie* analysiert werden. Der Text der Gesangnummer stellt eine „indirekte“ Poesie dar, eine Poesie, die dem fiktiven Helden in den Mund gelegt wird, eine gesungene und gespielte Poesie, eine Poesie mit Fragezeichen, die aber schon Hegel als spezifischen Bereich der Poesie verfochten hat. Die „wahre“ Poesie kann irgendein Thema besprechen, die Textdichtung dagegen hat nur *ein einziges Thema: die Worte ihrer dramatischen Person*. Die Poesie, die wahre Poesie, kann nicht lügen, die dramatische Poesie der Texte kann nicht nur lügen, sie kann auch schwätzen, sich brüsten und Potemkinsche Dörfer bauen. – Auch das rein Akustische ist anders, untrennbar mit der Musik verknüpft, und – *last but not least* – die Musiknummer ist nicht selb-

ständig, wiewohl sie auch selbständig interpretiert werden kann. Doch wäre es von großem Nutzen, auf die Musiknummern auch die Aufmerksamkeit der modernen Literaturwissenschaft zu lenken. Eine versologische Analyse könnte feststellen, wie und inwieweit sich die zeitgenössische oder traditionelle Metrik im Vers der klassischen Libretti geltend macht. Beachtenswerte Erkenntnisse wären insbesondere auch von der Strophik zu erwarten. Die Strophe ist nicht nur eine akustische, sondern auch eine *logische Einheit*. Zwischen der Strophe des strophischen Textes und seinem Objekt – sei es ein innerer Zustand, sei es eine Handlung – gibt es, mindestens in den besten strophischen Liedern und Couplets – eine merkwürdige Korrespondenz, sogar eine „*map-territory relation*“: jede Strophe stellt eine neue Etappe der inneren oder äußeren Handlung dar. Diese innere Logik ändert sich zu einer Dialektik in den Dialog-Liedern: das, was Mukařovský in seinen Studien über den Dialog entdeckt hat, nämlich die Diffusion der semantischen Kontexte, kann auch am Material der Gesangnummern nachgewiesen werden. Die Strophen der Duette bilden dann Oppositionen, Imitationen, Identifikationen usw. Besonders interessant ist es beim Refrain, der in verschiedenen Kontexten – wie man zu sagen pflegt – mit neuen überraschenden Bedeutungen „semantisch opalisiert“ und oft – in Jakobsons Terminologie ausgedrückt – von „narrated event“ zum „speech event“<sup>33</sup> sprungartig hinüberwechselt.

Die Gesangnummer ist natürlich *Musik* – und manchen erwähnten literaturwissenschaftlichen Methoden täten hier ihre musikologischen Äquivalente not. Die Musik ist eine rein ostensive Kunst, sie teilt nur sich selbst mit, doch kann sie – im Verein mit Wort, mit einer Situation oder mit anderen Künsten – in einem konkreten Kontext als Modell dienen. Schon Vladimír Helfert<sup>34</sup> hat auf den syllogistischen Charakter des melodischen Aufbaus verwiesen: das, was in der absoluten Musik absolut musikalische Geltung hat, kann in Verbindung mit dem Vers wieder eine „*map-territory relation*“ und eine weitere Dimension gewinnen. Aber auch die bloße Wahl der musikalischen – strophischen oder nichtstrophischen – Form des Liedes, des Couplets, der Arie, des Duets, des Ensembles bietet nicht wenige interessante Probleme. – Anatol Rapoport zitiert eine Fabel, deren Held nur einen Schraubenzieher hatte, mit dem er alle Schrauben im ganzen Haus anziehen wollte; als er dann mit allen Schrauben im Hause fertig wurde, sah er sich nach jeglichen Nägeln um, machte Einkerbungen in ihre Köpfe und schraubte weiter: auf dieselbe Weise wie dieser fiktive Held soll auch der Mathematiker vorgehen.<sup>35</sup> Was aber über den absoluten Mathematiker gemünzt wurde, ist auch für den absoluten Musiker von Geltung, wenn er Musiktheater machen will: auch er sucht alle Themen musikalisch auszudrücken. Es gibt aber Themen, die seinem Schraubenzieher sozusagen „von Natur aus“ angepaßt sind – und gerade solche musikalische Situationen sollte der Librettist zu Themen der einzelnen Musiknummern wählen. Die Bindung der Musik an

<sup>33</sup> Roman Jakobson, *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb*. Russian Language Project. Harvard University 1959. S. 14 f.

<sup>34</sup> Vladimír Helfert, *Slovo a slovesnost* 1935.

<sup>35</sup> Anatol Rapoport, *Fights, Games, and Debates*. Ann Arbor 1960. S. 364.

die Situation ist nicht künstlich, keine Kunst versteht es, der *Zeit so Struktur zu geben* und in einem solchen Grade die Struktur bloßzulegen, wie die Musik. Lévi-Strauss<sup>36</sup> findet in der Musik den Schlüssel zur Interpretation der Mythologie, und ein solches Verfahren hat nicht nur Wagner, sondern — im Falle der Mythologie des Alltags — auch jeder Operettenkomponist angewandt. — Die Musiknummer steht nicht allein da: mit anderen Musiknummern ergibt sie eine Suite (in Klavierauszügen wie auf LP-Platten ist eine solche Suite völlig evident), die sogar symphonischen Charakter annehmen kann: die Liedform der einzelnen Musikstücke muß nicht hinderlich sein, wichtig ist, welche mächtigen Oppositionen die einzelnen Themen gegenübergestellt sind, wie konsequent und erfinderisch die Partitur komponiert ist.

*Text plus Musik = Lied*, und die Gesangnummer hat in den meisten Fällen die Form eines Liedes. Wenn wir eine allgemeine Typologie des Liedes hätten, so könnten wir in den einzelnen Teilbereichen die Proportion der Theater-Lieder, ihre *differentiae specificae* erkennen und sie sogar statistisch auswerten. Leider ist eine solche allgemeine und erschöpfende Typologie eine Aufgabe, die praktisch nicht zu lösen ist. Es gibt eine solche Menge von Lieder-Typen und Lieder-Genres, daß sie nur mit einer anderen, noch größeren Menge der Genres und Formen sprachlicher Kommunikation vergleichbar ist. Schon in den zwanziger Jahren postulierte der sowjetische Linguist W. N. Woloschinow<sup>37</sup> ein gründliches Studium dieser Kommunikationsgenres und -formen als eine der dringlichsten Aufgaben der marxistischen Sprachphilosophie. Es wäre interessant, diese Aufgabe parallel mit der Aufgabe der Lieder-Klassifikation zu erfüllen. Man würde entdecken, daß manche Lieder nichts anderes sind, als Transpositionen und musikalische Sublimationen entsprechender Kommunikationsformen, und daß manche Liederformen ihre entsprechenden Kommunikationsformen charakterisieren und modellieren. Allem Anschein nach kann man sogar die beiden Mengen als homomorph betrachten.

*Text plus Musik plus Interpret gibt ein interpretiertes Lied*, eine Form, die schon eine *theatralische Grenzform* ist: der Interpret wandelt sich zum Darsteller, das Lied zum gesungenen Monolog oder Auftritt, wir sind Augenzeugen der *Geburt der Komödie aus dem Körper der Musik*.<sup>38</sup> Wenn das Lied durch einen kostümierten Interpreten vorgeführt wird, stehen wir mit einem Fuß, wenn es ein gesungener Dialog ist, gleich mit beiden Füßen fest auf den Brettern, die die Welt bedeuten. Freilich ist diese Relation nicht statisch, es ist dabei immer wichtig, in welcher Richtung die Grenze überschritten wird: es gibt Opern- und Operettennummern, die nichts anderes sind, als kostümierte Konzerte: es gibt aber auch kostümierte und sogar nichtkostümierte Konzerte, die schon Theater sind. Die Geschichte

<sup>36</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques, Le cru et le cuit*. Paris 1964. „Ouverture“.

<sup>37</sup> V. N. Vološinov: *Marxizm i filosofija jazyka*. Leningrad 1929. S. 27 f.

<sup>38</sup> Daß ein Chanson eine Theaterform ist, beweist nicht nur die künstlerische Praxis, sondern auch das ausgezeichnete theoretische Werk von Yvette Guilbert, einer der größten Persönlichkeiten des Chansons. Ihrem Buch *L'art de chanter une chanson* (Paris 1928) kommt in der Theorie des Chansons dieselbe Bedeutung zu, wie den Büchern von Stanislawskij für die Kunst des Schauspielers. Vgl. Ivo Osol-sobě, *Madame Stanislawská chansonu*, Program 1967, Státní divadlo v Brně.

des STST bietet dafür eine praktisch unausschöpfliche Menge von Beispielen: erwähnen wir mindestens den Konzert-Violoncellisten Offenbach oder den Vorleser Karl Kraus, der es verstand allein ganze Operetten vorzuführen! Ein besonders dankbares und entwicklungswichtiges Forschungsobjekt könnten solche Übergangsformen, wie die *blackface minstrel show*<sup>39</sup> oder die *cafés-concerts* darstellen.

*Text plus Musik plus Darsteller plus Theater ergibt eine gesungene dramatische Situation.* Ein dramatisches Modell repräsentiert eine sich unablässig wandelnde Folge von menschlichen Beziehungen, Interaktionen und Kommunikationen. Zum Modellieren der so ungemein reichen Kommunikationsformen und Typen verwendet das Schauspiel nur eine einzige Modellierungsart: das Modellieren im Maßstab 1 : 1, Wort: Wort, Replik: Replik. Die rein epischen Mittel sind fürs Modellieren der Kommunikation wenig geeignet, brauchen also diesbezüglich nicht in Betracht gezogen werden. Auch die Wagnersche Oper ist in dieser Hinsicht keiner Differenzierung fähig, auch sie hat nur ihre einzige Modellierungsart: das Modellieren „in Überlebensgröße“, das Modellieren des gesprochenen Dialogs in einer abendfüllenden „Zeitlupenaufnahme“ des gesungenen Dialogs. Das STST dagegen mit seiner funktionellen Gegenüberstellung des gesprochenen Dialogs und der gesungenen Musiknummer – einer Opposition, die der funktionellen Differenz zwischen Arie und Rezitativ in der Vorwagnerschen Oper entspricht – kann besonders bemerkenswerte Situationen unterscheiden und sie durch die verschiedensten Musik- und Liederformen modellieren. Daß in solchen Situationen in Wirklichkeit nicht gesungen werde? Mag sein! „Singen“ wir doch auch im Leben selbst immer wieder unsere „alten“ und „ew'gen Lieder“, und gerade diese Refrains unseres Kommunizierens vermag das STST wortwörtlich als wirkliche Lieder darzustellen.<sup>40</sup> Das Wort der zitierten Redewendung wird zum Fleisch, das Wort des „Liedes“ zum Gesang, das „Lied“ zum Lied. Die ganze Kommunikationssituation sehen wir in der Gesangnummer wie in einem Mikroskop. – Gregory Bateson<sup>41</sup> charakterisiert in seiner, von der Russellschen Typen-Theorie abgeleiteten, logischen und psychotherapeutischen Theorie der menschlichen Kommunikation alle Kommunikationsbeziehungen durch formale Qualitäten der *Symmetrie* (wechselseitige Gleichwertigkeit der beiden Partner), der *Komplementarität* (das Übergewicht des einen erzwingt sich das Untergewicht des anderen), bzw. der *Metakomplementarität* (Übergewicht des Untergeordneten auf einer höheren Ebene; der Übergeordnete erlaubt dem Untergeordneten die Initiative zu übernehmen). Das, was die Bateson-Schule in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts theoretisch verbalisiert hat, kennt das Musiktheater schon seit jeher. *Das traditionelle Schema der Duette* (oder jener Arien, die eine längere Replik im Dialog zweier Personen darstellen) ist nichts anderes als eine, durch das Theater

<sup>39</sup> Vgl. Hans Nathan, *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*. Univ. of Oklahoma Press 1962.

<sup>40</sup> Vgl. Ivo Osolsobě, *Muzikál je když...* Praha 1967. S. 65 f.

<sup>41</sup> Gregory Bateson, *A Theory of Play and Fantasy*. Psychiatric Research Reports of the American Psychiatric Association, December 1955 (Approaches to the Study of human personality).

erkannte und brillant ausgeprägte, *Komplementarität oder Symmetrie der menschlichen Beziehungen*.

Die komplizierten Ensembles und Finali bilden hierarchische Strukturen, deren Symmetrie, Komplementarität und Metakomplementarität dieselben formalen Qualitäten der menschlichen Beziehungen musikdramatisch zum Ausdruck bringen. — Die Komplementarität oder Symmetrie sind nicht von sich selbst gegeben: die menschliche Kommunikation impliziert verschiedene *Manöver*, wie die Komplementarität oder Symmetrie zu erwerben und zu erhalten, und gerade diese Manöver, diese „*Definierung und Redefinierung*“ der *wechselseitigen Beziehungen* sind eines der dankbarsten Themen der Gesangnummer, vor allem im amerikanischen Musical, wo solche „in Musik gesetzte“ Manöver oft Wende- und Gipfelpunkte des ganzen Werkes bilden. — Natürlich muß in einer Gesangnummer nicht immer gesungen werden: gerade die Durchdringung des Dialogs und des Gesangs und ihrer verschiedenen Übergangsformen ermöglicht das Modellieren der verschiedenen feinen Manöver und Gegenmanöver.<sup>42</sup>

Andere Probleme der Musiknummer, wie z. B. die Probleme des „inneren“ *musikalischen Monologs*, der nicht die Worte, sondern das *Schweigen* der dramatischen Person darstellt, die Probleme der *Tanznummer* (die weniger als „Zeitlupe“, sondern eher als beschleunigter Film betrachtet werden kann), des gesamten Bewegungsfaktors (wo eine Analogie zur Ästhetik des Industrie-Designs geführt werden kann) müssen beiseite gelassen werden.<sup>43</sup>

### *Die Theorie des Ganzen*

Damit sind wir von den Problemen der einzelnen Nummern zu den Problemen des Ganzen gelangt. Sämtliche Musiknummern formen im Verein mit allen gesprochenen Szenen (die wir als Sprechnummern bezeichnen können) — erstens — ein *revueartiges Ganzes*, den *Revue-Plan* des Werkes. Dieser Plan ist ein Zeitraum-Komplex der einzelnen Kunstfaktoren: jeder Faktor wirkt darin mit seinen spezifischen technischen Qualitäten, jede Nummer wird nur als „*Auftritt*“ betrachtet, alles teilt nur sich selbst mit: der *Revue-Plan* ist ein Plan der *reinen Ostension*.

Der *dramatische (semantische) Plan* der Werke dagegen bringt die dramatischen Bedeutungen des gesamten Bühnengeschehens zur Geltung. Jedes Wort, jede Bewegung des Akteurs wird zu Wort oder Bewegung der

<sup>42</sup> Wahrscheinlich der erste außerhalb des Vierten Stroms wirkende Künstler, der diese Fähigkeit der Operette, menschliche Kommunikation und Interaktion zu modellieren entdeckt und hoch eingeschätzt hat, war Bertolt Brecht. Eine solche Musik, die dazu geeignet ist, menschliche Kommunikation zu modellieren, wird von Brecht und Weill als *gestische Musik* bezeichnet. „Die sogenannte billige Musik ist besonders in Kabarett und Operette schon seit geraumer Zeit eine Art gestischer Musik. Die ernste Musik hingegen hält noch am Lyrismus fest und pflegt den individuellen Ausdruck.“ S. Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933*. Berlin 1955. S. 201. Vgl. auch Kurt Weill, *Über den gestischen Charakter der Musik*. In: *Die Musik XXI*, 1. Halbjahr, S. 419 f.

<sup>43</sup> Ivo Osolsobě *Auf der Ausstellung der Firma Braun oder ein Musical-Tanz-Traum*. Program, Theaterblatt des Staatstheaters Brno, 1969, No 2.

dramatischen Person, jede Nummer zu *blow up* – oder zur Miniatur – ihrer Kommunikation oder Interaktion.<sup>44</sup>

Und schließlich können wir – drittens – den *tektonischen* (oder auch „*symphonischen*“) Plan des Werkes unterscheiden. Jedes Wort, jede Bewegung, „jeder Ton“, alles wird darin zum Motiv der Komposition, des architektonischen Ganzen der Symphonie der musikdramatischen Motive. Der tektonische Plan ist die *Manifestation der inneren, nicht nur musikalischen Musikalität des Werkes*. Gleich einer Symphonie ist auch hier ein Thema in Opposition zu einem anderen Thema, eine Figur – und ihre musikalische Welt – zu einer anderen exponiert, auch hier arbeitet man in der Durchführung kontrapunktisch und symphonisch mit allen Motiven, um sie – wie in einer Beethovenschen Symphonie – im Finale wieder zur Geltung zu bringen. Beispiel dafür: etliche Musicals, viele klassische Operetten.

Zum dramatischen Ganzen (also zu der Semantik des Ganzen) gehört auch das Problem der „spezifischen“ Handlungs-Typen, d. h. solcher Sujet-Typen, Urtypen – oder auch Schablonen – die für den Vierten Strom charakteristisch sind. Seinem „Inhalt“ nach sind die meisten *opéras comiques*, Operetten sowie auch Musicals Lustspiele, in allen drei Gattungen des STST manifestiert sich jedoch eine starke Tendenz zum Melodramatischen. Das Melodrama ist einer der Urtypen aller epischen und dramatischen Handlung, man kann sogar behaupten, daß es der einzige Typus der Handlung ist, der der Natur unserer Seele, unserer Imagination und unserer Hoffnung entspricht; letzten Endes sind auch Beethovens Symphonien nichts anderes als symphonische Melodramen. Die amerikanische Musical-Literatur spricht in diesem Zusammenhang von der Cinderella-story, und manche Musicals sind in der Tat nur Variationen auf dieses Märchentema. Auch von der Operette spricht man oft wie von einem Märchen für Erwachsene: wäre es also nicht interessant diese Metapher wörtlich zu nehmen und die Operetten in der Tat als Märchen (d. h. unter Anwendung z. B. der Vladimir Propp- oder der Lévi-Strauss-Methode) zu analysieren?

---

<sup>44</sup> Verfolgen wir eine menschliche Interaktion, sind wir daran interessiert, sie bis zu ihrem Ergebnis zu verfolgen. Aus diesem Grunde ist die Bedeutung des Happy-ends in der Unterhaltungskunst klar ersichtlich. – Vom dramatischen Standpunkt ist das Musical eine Art Melodrama. Fast alle Musicals haben melodramatische Verwicklungen und Stories, fast jedes Musical hat einen positiven melodramatischen Helden. Stanley Green (*The World of Musical Comedy*, New York 1962, S. 5) behauptet, Musicals seien durchwegs Aschenbrödel-Märchen. Das Musical ist eine der letzten Kunstgattungen, die noch an die Tugend des Alltagshelden glauben und mit den moralischen Emotionen des Alltagszuschauers rechnen. Das Musical ist ein Theater, das uns hoffen läßt, daß der gute Mensch noch lebt, daß das Leben noch möglich sei. Wie weit diese Hoffnung Kunst und wie weit sie Kitsch ist, bleibt eine offene Frage.

## Der Kontext

*Der Schlager als Frage des Kunst-Seins und Bewußtseins*

Endlich sind wir bei denselben Problemen angelangt, mit denen wir – Bernstein zitierend – begonnen haben. Das, was Bernstein symptomatisch „Muttersprache“ nennt, ist ein kompliziertes Problem der Musikästhetik überhaupt, das bei verschiedenen Autoren verschiedene Namen hat. Es ist das Problem des musikalischen (künstlerischen) *Seins* und *Bewußtseins*, der musikalischen *langue* (Sprachgebilde) und „*parole*“ (Sprechakt). Die *Vaudevilles* stellen eine passive, die Schlager dagegen eher eine aktive Beziehung zum „Wortschatz“ (und zur Phraseologie) von *langue* dar. Manche Probleme dieser Beziehung haben bereits die Strukturalisten gelöst, vgl. z. B. die Arbeiten des Cercle linguistique de Prague, besonders die Studien von Jakobson - Beckman und Jakobson - Bogatyrev im Bereich der Folklore,<sup>45</sup> die so manche Analogien mit diesen Fragen aufweist. Einen ähnlichen Zugang finden wir in der *Intonationen-Theorie* des sowjetischen Musikwissenschaftlers Boris Asafjew.<sup>46</sup> Neben rein theoretischen Fragen gibt es hier eine Menge konkreter Formen, die historisch, soziologisch sowie auch semiotisch und folkloristisch analysiert werden sollen: die *vaudevilles* und ihre Beziehung zu der Tätigkeit des „*Caveau*“, ähnlich Offenbachs Beziehung zu der musikalischen Produktion der *café-concerts* und der *bals-publics*, in moderner Zeit der Beziehung von Broadway zu Tin Pan Alley, die klassischen und die modernen Techniken des Erfolgs (*song-pluggers*, *disc-jockeys*), die Muttersprache des 18., 19. und 20. Jahrhunderts vom Standpunkt der modernen Theorien der Massenkultur, die Beziehung anderer, nicht-musikalischer Faktoren des STSR zur „Muttersprache“, ihr spezifisches Sein und Bewußtsein (und Unbewußtsein!), ihre spezifische „*langue*“ und „*parole*“ und letztlich, der Bezug des Werkes als Ganzes zum Gattungs- und Allgemeinbewußtsein.<sup>47</sup>

*Kunst-Sein und -Bewußtsein: Die Parodie*

Damit sind wir schon auf dem halben Wege zum Thema der Parodie begriffen, vielleicht dem dankbarsten und fruchtbarsten aller Themen, die im STST des Forschers harren. Die Parodie ist ein *Modell*, ihr *Objekt* (ihr

<sup>45</sup> Vgl. Beiträge von Jakobson und Beckman in *Proceedings of the First International Congress of Phonetic Sciences*, Amsterdam July 3–8, 1932. – S. auch Roman Jakobson - Petr Bogatyrev, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*. In: Roman Jakobson, *Selected Writings*. Tome IV. s'Gravenhague 1962.

<sup>46</sup> Boris Asafjew, *Muzykal'naja forma kak process*. I, II. Leningrad 1963.

<sup>47</sup> Erst in der letzten Zeit widmet sich die Musikwissenschaft systematisch der Problematik nicht nur der guten, sondern auch der schlechten Musik. Vgl. Eva Egli, *Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert*. Ein Versuch zur schlechten Musik. Winterthur 1965. Vgl. auch – *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1967. S. auch Jiří Fukač, *Od kých k axiologii*. Opus Musicum, Jhg. 1, Brno 1969. S. 129 f.

Original“) ist aber wieder ein *Modell*, die Parodie ist also ein *Modell eines Modells*. Ihr Objekt wird von der Parodie *aus dem Material und durch die Mittel des Originals modelliert*: jede Parodie der Musik muß wieder Musik sein, jede literarische Parodie ist wiederum Literatur: die Modellierungsart der Parodie ist also Modellieren „in Lebensgröße“, im Maßstab 1 : 1, *die Methode des Theaters*. In jeder Parodie ist folglich etwas Theatralisches, und die konsequentesten Parodien finden sich auf der Szene. — Jede Parodie setzt beim Zuschauer, beim Empfänger die Kenntnis ihrer Vorlage (ihres Originals), ein „inneres“ Eigenmodell dieses Modells voraus. Jede Parodie stellt also eine Sonde des Bewußtseins des Publikums, der inneren Struktur seiner Eigenmodelle, der betreffenden „*langue*“ dar. Zu den interessantesten, rein theoretischen Problemen der Parodie zählen die Frage nach ihrem Umfang (die die Frage der Grenzen der Kunst impliziert), die Frage nach ihren „*differentiae specifica*“ im Unterschied zu der nicht-parodierenden Komik, der Vergleich des Konzepts der Parodie mit dem Problem der „*Karnevalisierung der Literatur*“, wie es der sowjetische Forscher Bachtin<sup>48</sup> formuliert hat, usw. Das STST kann den Forscher auf diesem Gebiet nicht nur zu theoretischen Erwägungen, sondern auch zu jener Arbeit inspiriern, die in ihr konkretes Material „verliebt“ ist.

#### *Kunst-Sein und -Bewußtsein: Der Akteur*

Das Problem des Akteurs hat natürlich seine immanenten Aspekte. Der Akteur ist ein Mensch, der spielt, der aus sich selbst Modelle anderer Leute macht, ein *Mensch, der zum Zeichen geworden ist*. Er ist aber Akteur (Komiker, usw.) nur in Bezug auf sein Publikum und für dieses Publikum — alle Probleme der Kunst des Akteurs implizieren somit — mehr, als die der anderen Künste — die Probleme des *Kontextes*. Die Methode des Akteurs, der sich zu den anderen Leuten in einer metonymisch-metaphorischen Relation befindet, ist *Ostension*, das *Sich-Selbst-Vorführen*. Dieses Sich-Selbst-Vorführen ist aber nicht Selbstzweck. Es dient. Es dient der Mitteilung nicht über sich selbst, sondern über andere. In der Theorie des Schauspielers finden sich die Probleme des *bloßen künstlerischen Materials schon im Bereich der künstlerischen sowie auch der allgemein menschlichen Ethik*. Und vielleicht hat kein Theater ein derart interessantes Material zu bieten, wie die *opéra comique*, die Operette und das Musical, deren Schauspieler nicht nur spielen, sondern auch singen und tanzen können müssen.

#### *Kunst-Sein und -Bewußtsein: Die Stadt*

Alle drei Hauptformen des STST sind in den Großstädten entstanden. Unsere Zivilisation ist eine Zivilisation der Städte — dazu braucht man nicht Toynbee zu zitieren.<sup>49</sup> Die Städte bilden komplizierte Netze wechselseitiger Kommunikation und Ostension, die die Atmosphäre und den Cha-

<sup>48</sup> Michail Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*. II. Ausgabe. Moskva 1963.

Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*. Cambridge, M. I. T. Preses, 1968.

<sup>49</sup> *Cities of Destiny*. Ed. Arnold Toynbee. London-New York 1967.

rakter der Stadt ausdrücken. Für das STST funktioniert die *Stadt als Thema*, als *Publikum*, zugleich aber auch als *Autor*. Das ganze STST ist nichts anderes als eine neue komplexe *Stimme der Stadt*, eine höchst komplizierte Form der städtischen Folklore. Es ist gesetzmäßig, daß eine selbständige und originale Produktion des STST nur in solchen Städten entstehen konnte, die ihren authentischen Ausdruck hatten, die ihr eigenes Leben lebten. Die Stadt ist nichts anderes als ein *Massenschöpfer*. Und für die Massenschöpfer gelten dieselben Gesetze wie für den individuellen Künstler. Beide können in einem gewissen Sinne nur *aus sich selbst, über sich selbst und für sich selbst* schöpfen.

### *Das paradoxe Sein des Vierten Stromes*

Die Synchronie sowie die Diachronie des STST hat viele Paradoxe.<sup>50</sup> Auch diese paradoxe (oder dialektische) Seite dieser Form, z. B. das Paradox der *Lokalität* und der *Weltgeltung*, der *Aktualität* und der *Ewigkeit*, der *Unterhaltung* und der *Kunst*, sind einer historischen sowie theoretischen Erforschung wert.

### **Schlußwort**

Das singende-tanzende-und-sprechende Theater bringt den Forscher nur selten mit hervorragenden Künstlerpersönlichkeiten in Verbindung, und manchem Forscher mag es scheinen, daß eine solche Forschung im Bereich der künstlerischen Mediokrität keine Ergebnisse zeitigen kann. Der Autor der vorliegenden Studie war bestrebt, das Gegenteil zu beweisen. Wenn wir es hier auch nicht eben mit Titanen der Kunst zu tun haben, so können wir umso plastischer und markanter andere Aspekte der künstlerischen Wirklichkeit ins Auge fassen: die *Struktur*, den *statistischen Determinismus* (die Forschung großer Persönlichkeiten ist in diesem Aspekt etwas optimistischer, sie suggeriert uns eher Illusionen – oder Hoffnungen – des Indeterminismus) und den *Standort des Empfängers*. Alle diese drei Aspekte sind recht modern und können wie der theatrologischen so auch der semiotischen Forschung ungemein förderlich sein.

---

<sup>50</sup> In meinem Buch *Muzikál je kýž...* habe ich versucht den paradoxen Charakter des STST dadurch auszudrücken, daß ich die zehn Kapitel dieses Buches als zehn Paradoxe des Musicals konzipiert habe: Musical ist eine Revue, die aufgehört hat Revue zu sein – Musical ist Amerika und Musical ist nicht Amerika – Musical ist Musik, die zum Theater geworden ist – Musical ist Theater, das zur Musik geworden ist – Musical ist Schauspiel und Musical ist nicht Schauspiel – Musical ist Oper und Musical ist nicht Oper – Musical ist Ballett und Musical ist nicht Ballett – Musical ist sozialbewußt und ist es nicht – Musical ist sexualbewußt und ist es nicht – Musical vor dem Musical und außerhalb des Musicals. (Der Name des vorletzten Kapitels nach der noch nicht veröffentlichten 2. Ausgabe.)

## ČTVRTÁ CESTA DIVADLA JAKO PŘEDMĚT VĚDY ANEB PROSPEKT STRUKTURÁLNÍ OPERETNÍ VĚDY

André Veinstein vypočítal na uppsalském estetickém kongresu 19 důvodů, pro které by se právě divadlo mělo stát přednostním objektem estetického zkoumání; tím spíše to platí o divadle hudebním, zejména o této „čtvrté cestě“, která vede „územím nikoho“, hraničními oblastmi jednotlivých umění i periferií umění vůbec, tj. oněmi „mezními oblastmi“, kde se dá vždycky počítat s dalšími možnostmi nových objevů. Ostatně — je-li divadlo umění příslověčně syntetické, pak právě tady dosahuje synte- tičnost svého vrcholu.

V divadle se mluví, tančí a zpívá od doby, co je divadlo divadlem. Přesto forma, která mluví, zpívá a tančí mohla vzniknout a být rozpoznána jako nová a specificky odlišná teprve poté, co vznikla forma, která zpívá a nemluví (opera), která mluví a nezpívá (čínohra) a která tančí, nezpívá a nemluví (balet): teprve tehdy, když vznikly formy, které tabuizují mluvu a zpěv, eventuálně obojí, mohla vzniknout forma, pro kterou dosavadní tabu neplatí, a dokonce jsou pro ni tabu. (Tedy jakési meta-tabu). A právě to se stalo ve Francii v prvním a druhém desetiletí 18. století. Leonard Bernstein charakterizoval americký muzikál dvěma základními rysy: mateřštinou (vernacular) — muzikál „mluví“ hudební a tematickou „topickou“ mateřštinou svého publika — a integrací: od původních revuálních extravagančí a féerií míří muzikál k integrovaným útvarům hudebního dramatu. Obě tyto základní charakteristiky platí však nejen pro muzikál, ale i pro předchozí dvě vývojové řady divadla, které mluví, zpívá a tančí: pro operetu a operu comique.

Operá comique vznikla jako jarmareční opera, užívající vaudevillů, tj. písní, které přešly do obecného povědomí a na jejichž obecně známé nápěvy bylo možno skládat nové texty, písní, které byly „hlasy města“ a „písniovou mateřštinou“ svého publika. Z této dramaticky a hudebně neintegrované formy vyvíjela se k formám dramaticky a posléze i hudebně ucelenějším: z původní revuální piéce à tiroirs a jarmareční harlekynády stala se časem pastorála a vesnická hra, ne- původní vaudevilly vystřídaly časem — pod vlivem italské bufy — nově kompono- vané ariety. Tím ovšem zmizel důležitý distinktivní rys, odlišující operu comique jako divadlo neoperní od divadla operního, zůstal jen mluvený dialog, často považo- vaný spíše za kompoziční nedostatek a „kosmetickou vadu“ této formy. A tak koncem 18. a převážnou částí 19. století probíhá proces postupného přibližování opery co- mique k opeře, proces dovršený úplným pohlcením opery comique operou, proces, jehož rubem je zároveň odcizování opery comique mateřštině jejího publika. Příklad Wagnerův a jeho symfonické integrace operní formy tuto krizi prohlubuje: princip symfonické integrace a princip mluveného dialogu se vylučují. Operá comique se ocitá v dilematu; musí volit. Volí tedy symfoničnost, splývá s operou a zaniká.

Do vysychajícího řečiště čtvrtého proudu přivádí Offenbach — programově a zá- měrně — proudy soudobé hudebnosti, „mateřštiny“ galopů a kankánů. Jeho cílem je regenerovat starý veselý žánr opery comique. Chce — jako Kolumbus — „doplout do Indie“, objevuje však nový kontinent. Opereta vzniklá z nových „hlasů města“ a nové „mateřštiny“, vyplavené průmyslovou revolucí, opakuje jakoby ve zkratce, „v druhém vydání“, vývojovou cestu opery comique; zprvu se jeví jako osobní sloh svých zakladatelů, Offenbacha a Hervého, brzy se však osvědčuje jako obecně po- užitelný princip. Její pooffenbachovský vývoj je však spíše degenerací. Ve Francii okamžitě po dosažení integrovanosti nastává proces postupné desintegrace. Ve Vídni, kde nachází novou výraznou mateřštinou, mateřštinou, která je brzy „světovým jazy- kem“, kde však nenachází dostatečně silnou „mateřštinou“ divadelní (vídeňská dra- matická produkce tohoto druhu spolehlivě na Paříž), směřuje vývoj nikoli k des- integraci, ale k rovnováze mezi tendencí k (operní) integraci, a k revuální a tingl- tanglové desintegraci, k rovnováze mezi „mateřštinou“ vídeňské hudby a exotismem a neskutečností její dramatické složky. Toto řešení osvědčí zprvu velkou životnost a takřka universální platnost (nejen zvukový hudební film, ale i sovětská opereta

údobí schematismu žije ze schémat vídeňské operety), formule se však záhy promění v šablonu a bod rovnováhy se stane mrtvým bodem. Nikoli desintegrace, ale stagnace je údělem vídeňské operety. Do vyschlého koryta čtvrtého proudu vniká podruhé nový proud — muzikál. Proud, jehož vznik z hudební mateřštiny a cestu k integraci vylíčil už Bernstein. (Srv. L. Bernstein: *Americká hudební komedie*. Kulturní tvorba, roč. V, 1967, č. 5, Divadlo, roč. 1968, č. 5.)

IDENTITA „čtvrtého“ proudu není dána identitou a kontinuitou vývojových řad opery comique, operety a muzikálu — vývojová i stylová diskontinuita těchto zánrů takovou identifikaci popírá —, ale identitou základních strukturálních principů. V rozdílných podmínkách vzniká z obdobných materiálů v principu táž struktura, která se pak různým způsobem chová a vyvíjí. Podmínkou vzniku a rozvoje „divadla, které mluví, zpívá a tančí“, je především existence velkých měst: „divadlo, které mluví, zpívá a tančí“, vzniká jen v těch největších, a ještě jen v těch, kde je dostatečně silná a světybné podhoubí městského folklóru písňového a dramatického. Další podmínkou kladně i záporně ovlivňující osudy „čtvrtého proudu“ je existence opery — neexistuje-li opera, neexistuje pozadí, na němž by se daly rozpoznat distinktivní rysy „divadla, které mluví, zpívá a tančí“ — a navíc existence opery v národním jazyce: neexistuje-li opera v národním jazyce, musí čtvrtý proud funkci národní opery suplovat. Tak je tomu v Německu, kde převezme tuto funkci singspiel a kde se touto národní operou posléze skutečně stane. Obdobně o sto let později supluje anglická opereta některé funkce anglické národní opery, aniž se ovšem dostane na cesty operní integrace. Základní podmínkou vzniku a existence „čtvrtého proudu“ je zřejmě určitá naléhavá společenská potřeba: opéra comique je spjata s emancipací „třetího stavu“ v posledních desetiletích před Revolucí; jen co je emancipace skutkem, přestává být opéra comique estetickou tribunou své třídy a stává se jejím zábavným rodinným divadlem. Naproti tomu emancipované měšťanstvo anglické žádnou hudebnědramatickou tribunou nepotřebuje a spokojuje se s tím, co má: v sedmdesátých letech 18. století s ballad operou, hudebním divadlem, balladami, tj. s „vaudevilly“, s nepůvodní hudbou, sto let později pak s gilbert-sullivanovskou operetou. To všechno jsou samozřejmě schémata, která je nutno potvrdit — či spíše překonat — důkladným diachronickým studiem struktury „čtvrtého proudu“, včetně všech jeho enkláv a „slepých ramen“ (kam patří např. španělská zarzuela, vaudeville, frašky se zpěvy, naše hanácké opery, ruská komická opera atd.). Zvláštní pozornost zaslouží teoretická nadstavba čtvrtého proudu. Čtvrtý proud neměl nikdy silnou teoretickou nadstavbu. „Sebereflexe“ této struktury byla vždy zřetelně slabší než sebereflexe činohry a opery — i to patří k příčinám labilitý této struktury a jejího podléhání silnější struktuře sousední opery. Přesto najdeme u řady praktických tvůrců i kritiků mnoho cenných postřehů trvalé platnosti.

IMANENCE. V termínech obecné teorie modelování a sdělování lze dramatické dílo definovat jako sdělení pomocí modelu reprezentujícího (modelujícího) lidskou integraci a komunikaci v materiálu lidské integrace a komunikace samé. Specificky dramatická metoda modelování je tedy modelování „v životní velikosti“, v „měřítku 1 : 1“, modelování pohybu pohybem, slova slovem, interakce hrou. Dramatické dílo užívá ovšem i prostředků epických, tj. nemodeluje jenom hrou, ale i jazykem, právě tak jako na druhé straně epika užívá vždy aspoň z části (v přímé řeči) modelování 1 : 1, modelování dramatického. Divadlo, které mluví, zpívá a tančí může navíc užívat i zpěvu a tance. Ne proto, aby ukázalo, co vše umí, ale proto, aby prostřednictvím zpěvu a tance sdělovalo, tj. aby z materiálu zpěvu a tance vystavělo modely, které by byly „básnickými metaforami“ (ne tedy „doslovným“ zobrazením v měřítku 1 : 1) lidské komunikace a interakce.

Ústředním problémem teorie divadla, které mluví, zpívá a tančí, je zpěvní číslo. Zpěvní číslo se dá analyzovat jako *literatura* (zajímavý materiál pro versologii), jako hudba, která svým absolutním jazykem, analogickým absolutním jazyku matematiky, může modelovat některé formální vlastnosti dramatických vztahů, zvýrazňovat opozice jednotlivých postav i motivů a modelovat některé způsoby „strukturování času“, nebo jako *píseň*. To, čemu říkáme píseň, není jedna forma, ale obrovské množství forem, žánrů, typů a stylů, tak velké, že může být předstíženo leda nepřeborným bohatstvím žánrů lidských promluv, tj. oněch komunikačních, „řečových“ forem, jejichž typologii požadoval kdysi jako přední úkol marxistické filosofie jazyka Vološinov. Svým velkým bohatstvím formových variant je právě píseň schopna tyto zánry výstižně charakterizovat a modelovat.

Spojením písně s interpretem vzniká už *mezni forma divadla*, zejména jde-li o dva interprety a o písňový dialog. Nejvlastnější funkcí zpěvního čísla je ovšem funkce *dramatická*: zpěvní číslo je schopno metaforicky modelovat *symetrii*, kompletaritu a *nekompletaritu* lidské komunikace a komunikační interakce i různé manévry, jimiž lidé symetrie či kompletarity vzájemných vztahů dosahují. — Všechna čísla téže hry vytvářejí celek *revuální* (každé číslo zde funguje „absolutně“, jako divadelní hodnota, jako výstup), celek *dramatický* (čísla se zde uplatňují svým dramatickým významem) a celek *symfonický* (každé číslo zde funguje jako skladebný motiv architektury celku). Jako dramatické dílo inklinuje divadlo, které mluví, zpívá a tančí zřetelně k melodramatickým příběhům s prudkými zvraty ze „šťěstí do nešťěstí“ a soustřeďuje se obyčejně kolem kladných hrdinů. Je to „poslední dramatická forma, která ještě věří v člověka“. Je otázka, nakolik je proto uměním a nakolik je proto kýčem.

KONTEXT. Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, můžeme analyzovat jako relativně izolovaný systém. Vždycky však zůstanou některé charakteristiky, jejichž podstata izolováním uniká. Podstatou těchto charakteristik není totiž dílo samo, ale dílo v určitém hudebním, dramatickém, obecně (u určitého díla pak *konkrétně*) uměleckém a obecně (konkrétně) společenském kontextu.

Podstatným rysem divadla, které mluví, zpívá a tančí, je „*mateřština*“, vztah k „*hudebnímu bytí*“ a „*hudebnímu vědomí*“ doby, k tomu, čemu Rusové říkají „byt“, Asafjev „dobové intonace“, etnografie „městský folklór“. Mluvili jsme o „hlasech města“ a „mateřštině“ — lingvistické asociace posledního termínu jsou namístě: skutečně jde o *langue* svého druhu, jak analogicky dokázali už Jakobson a Bogatyrev ve svých studiích o folklóru. Vaudevilly lze pak charakterizovat pasivním vztahem, slágy jako hudební neologismy se vyznačují spíš vztahem k této *langue*, přičemž princip kodifikace a konsensu zůstává.

Nejzajímavější problém je *parodie*. Je-li umělecké dílo *model*, pak parodie je *model modelu*, přičemž svou předlohu modeluje v materiálu předlohy samé, tedy v životní velikosti metodou 1 : 1, touž metodou, jíž užívá i modelování dramatické. V každé parodii je tedy cosi divadelního — a nejdůslednější parodie jsou divadelní. I když se všechny problémy komiky v divadle, které mluví zpívá a tančí, nedají redukovat na problémy parodie, přesto je právě parodie prostředkem pro tuto formu charakteristickým.

Problémy herectví zdánlivě patří do imance. Ve skutečnosti však stejně jako parodie patří i herectví do svého kontextu. Herec je herec — a zvláště komik je komik — jen v kontextu se svým publikem a díky tomuto kontextu a kontaktu. Herec je *člověk, který se stal znakem*, „nážornou pomůckou“; herec „čtvrtého proudu“ je navíc i zpěvák a tanečník. Ne pro ostenzi těchto dovedností, ale pro sdělení o něm *jiněm* (zde se již plně ocitáme na území herecké a umělecké etiky).

Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, vzniklo ve velkých městech. Zdá se však, že jenom v těch městech, která se dobrala vlastního autentického výrazu. Neboť zákony individuální i kolektivní tvorby jsou zřejmě totožné: v obou případech může tvůrce tvořit v jistém smyslu jen o *sobě, ze sebe a pro sebe*.

Historie divadla, které mluví, zpívá a tančí, je historie *paradoxů*. Možno mluvit o paradoxu *lokálnosti a světovosti*, o paradoxu *aktuálnosti a nadčasovosti* — a o paradoxu *zábavy a umění*.

Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, nenabízí badateli styk s vrcholy umělecké tvorby a obcování s genii lidského ducha. Styk s mediokritami ovšem badatele nevábí. Přesto může *být takové zkoumání vďečné a plodné*. Neopisuje příliš naději ve svobodného tvůrčího ducha; sugeruje spíš hlediska *statistického determinismu*. Neumožňuje zkoumání velkých osobností, nepřekáží však analýze *anonymní struktury*. Nevede k analýze vztahů tvůrce—dílo, spíš ke zkoumání vztahů *dílo—divák*. To ovšem jsou přístupy velmi potřebné, plodné a moderní.