

## **Von der Aneignung zur Anerkennung – Möglichkeiten und Potenziale des Umgangs mit diskriminierenden Inhalten in klassischen Opern und im jungen Musiktheater**

Vortrag und Diskussion auf der Konferenz der Assitej, JOiN Stuttgart, 27.10.2024

Co-Autor:innen: Aşkın Hayat Doğan, Leyla Ercan, Ilya Kukhareenko, Svea Schenkel, Berthold Schneider

Liebe Kolleginnen und Kollegen,

wir möchten uns sehr herzlich für die Möglichkeit bedanken, auf dieser Tagung die Arbeit von Critical Classics vorzustellen und dann einen Bogen zu spannen zur Situation im Kinder- und Jugendbereich. Das war auch für uns ein neuer, aber deshalb nicht weniger spannender Aspekt. Danke für die Aufforderung, darüber nachzudenken!

Wer häufiger in die Oper geht, kennt diesen Moment: Man fragt sich, ob auf der Bühne wirklich gesungen wird, dass Männer die Frauen leiten müssen, weil diese sonst aus "ihrem Wirkungskreis zu schreiten pflegen", wie Sarastro unwidersprochen in W.A. Mozarts "Zauberflöte" meint? Klar, Opern sind von "gestern" (oder "vorgestern") – also gerne einmal zwei, drei oder gar vierhundert Jahre alt. Aber immerhin singen auf der Bühne leibhaftige Menschen, die ihrem Publikum mit großer Überzeugungskraft Inhalte aus der Vergangenheit als relevant für unser Hier und Jetzt präsentieren. Das Publikum ist inzwischen sensibel geworden, nicht zuletzt durch die Kontroversen über ein aus der Zeit gefallenes rassistisches Vokabular z.B. in "Pippi Langstrumpf", Disneys "Dschungelbuch" oder die exotisierenden Haremsszenen in der Malerei des 19. Jahrhunderts.

Im Herbst 2022 saß Berthold Schneider in einer Vorstellung der ganz auf Wuppertal zugeschnittenen, modernen Produktion von Mozarts „Zauberflöte“. Das Publikum amüsierte sich von Beginn der Ouvertüre an und erkannte sich in dem Bühnengeschehen wider. Doch an einigen Stellen war deutlich zu spüren, dass das Publikum nicht mit dem Theater lachte, sondern über das Theater. Es war bei Textzeilen wie „Ein Weib tut wenig, plaudert viel“, bei denen sich die Menschen durch ein peinlich berührtes Lachen von der Aufführung distanzieren, uns als Operngenie trotz der zeitgemäßen Aufführung innerlich

in eine entfernte historische Ecke schoben und uns im „besten“ Fall nachsichtig belächelten, denn es ging ja „nur“ um Oper. Solche Reaktionen von Zuschauenden beobachten wir inzwischen regelmäßig im Theater.

Bei der Erarbeitung der „Zauberflöte“ hatten Dramaturgie und Regie wie gewöhnlich den Text nach bestem Wissen „geglättet“ und auch visuell „entschärft“. So wurde z.B. Monostatos – mit einem weißen Sänger besetzt – natürlich nicht als Person of Color dargestellt. Gleichzeitig bedeutete dies, dass ein starker Kontrast, den die Autoren in dem Werk bewusst gesetzt haben, einfach ersatzlos weggefallen war. Manche andere Dialogstelle wurden geändert, viele gestrichen. Aber selbst dieses inzwischen übliche Vorgehen des Kürzens und Flickens führte nicht zu einer Aufführung, bei der das Publikum über die problematischen Stellen des Textes einfach hinwegsah.

Unser heutiges Opernrepertoire besteht zum überwiegenden Teil aus historischen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts. Naturgemäß spiegeln die Werke in Text und Handlung die Moralvorstellungen, Umgangsformen, Rollenbilder etc. ihrer Zeit. Aktuell gibt es eine breite gesellschaftliche Diskussion darüber, wie wir mit historischen Kunstwerken in Bezug auf Sexismus, Rassismus, Exotismus und verwandte Themen umgehen sollen. Die Frage, ob Kunstwerke mit sensiblen Inhalten künftig in veränderter Fassung rezipiert werden können und sollen, ist Gegenstand von Diskussionen der Künstler:innen, des Publikums und der generellen Öffentlichkeit.

Aber was ist denn eigentlich das Problem? Um Opernkonventionen zu hinterfragen, ist es sinnvoll, dass sich Theaterschaffende folgende Frage zu stellen: Wen imaginieren Sie als Publikum? Stellen Sie sich vor, dass Sie Verdis „Otello“ inszenieren, und zwar für ein 100%ig Schwarzes Publikum – was macht das mit Ihnen und was macht es mit Ihrem Inszenierungsvorhaben? Was passiert mit der europäischen Oper, wenn die Sexualisierten, Exotisierten, die Abgewerteten, die Andersgemachten, über die seit Jahrhunderten phantasiert, erzählt und gesungen wird, nun im Aufführungsraum als ermächtigte Subjekte präsent sind? Herausfordernder wird es, wenn wir uns die narrative Grundstruktur anschauen: Wer erzählt hier was über wen, mit welcher Absicht, aus welcher kulturellen Perspektive und auf welche Art und Weise? In „The Danger of a Single Story“ spricht Chimamanda Adichie über die Erzählmuster der westlichen Literatur. Sie kritisiert die unterkomplexen, stereotypisierenden Bilder, die über „die Anderen“ reproduziert werden: „Show a people as one thing, as only one thing, over and over again,

and that is what they become“. Die „Single Story“ ist ein machtvoll erzählendes Erzählen: Es verleiht dem Erzählenden die Macht, die Geschichte der stumm und zum Objekt gemachten Anderen - der Unterdrückten, Marginalisierten und Ausgebeuteten - zu erzählen und diese Erzählung zu der einen, definitiven Geschichte zu machen: Einer Geschichte, die nicht nur die historischen Unterdrückungs- und Ungleichheitsverhältnisse darstellt, sondern Kontinuitätslinien in die Gegenwart zieht und reproduziert.

Diese Grundstruktur gilt es zu ergründen und aufzubrechen: Wie und aus welcher Perspektive wird über die „Anderen“ (Frauen, Ethnisierte/Rassifizierte, Unterdrückte) erzählt? Werden sie als Individuen dargestellt oder als gesichtslose, entindividualisierte Figuren eines projizierten Kollektivs phantasiert? Wie stehen die Figuren hegemonial zueinander? Wie verteilen sich die Macht- und Kräfteverhältnisse in den geschlechterbasierten, binär-oppositionell erzählten Vorstellungswelten? Wer erlebt Gewalt und wer übt Gewalt aus? Inspiriert vom Bechdel-Test aus dem Filmbereich schauen wir uns das Dialoggeschehen an: Wer redet über welches Thema? Wer redet wie über welche anderen Figurengruppen? Wer darf sich selbst darstellen und profilieren, wer wird beschrieben und fremdbestimmt? Welche Redeanteile haben Frauenfiguren, Männerfiguren, rassifizierte Figuren? Welchen Anteil am aktiven Handlungsgeschehen haben diese? Welche Figur ist dominant und „wortführend“ im Stück und übt Deutungshoheit über das Geschehen aus? Wie drückt sich diese Dominanz auf der Handlungsebene aus? Wessen Sprechakte treiben die Handlung voran? Welche Figuren sind selbst- und handlungswirksam, welche Figuren werden als passive und verfolgte und getriebene Opfer dargestellt?

Die aktuelle Praxis, dass sich jedes Theater im Vorfeld einer Produktion die gleichen grundsätzlichen Fragen zu möglicherweise diskriminierenden Aspekten ein und derselben Oper stellt, ist unserer Ansicht nach weder produktiv, noch sinnvoll. Darüber hinaus basiert dieses Vorgehen in den seltensten Fällen auf einer Expertise in den Bereichen Sensitivity Reading oder Diversity, die der Professionalität aller anderen Aspekte der Aufführung auch nur nahe käme.

Unsere aktuellen Vorgehensweisen in Bezug auf den Text eines Autors oder einer Autorin sind in der Oper viel konservativer als im Bereich des Schauspiels. Schaut man sich die interessantesten und tiefgründigsten Inszenierungen vieler Opern an, die im letzten Jahrzehnt von berühmten Regisseur:innen in aller Welt geschaffen wurden, stellt man fest:

Sie alle stellen auf die eine oder andere Weise genau diese anstößigen und obszönen Worte und Handlungsstränge in Frage oder sie stellen sie buchstäblich auf den Kopf. Aber auch diese Herangehensweise an hässlich gealterte, aber immer noch sehr beliebte Opern ist inzwischen in die Jahre gekommen und "müde". Wie viele Regie-Einfälle oder verdrehte Konzepte lassen sich noch erfinden, um das Unanständige in das Anständige zu verwandeln? Und inwieweit beraubt die Notwendigkeit, einen sozial akzeptablen Kontext für inakzeptable, aber nicht abschaffbare Texte zu erfinden, Regisseur:innen und ihre Teams der Energie und der Zeit, die wesentlichen Bedeutungen und Emotionen auf die Bühne zu bringen, die kein bisschen gealtert sind?

Eine neue Normalität wird keine Konstante sein, sondern ein Prozess, der uns zwingen wird, das kulturelle Erbe immer wieder zu überdenken. Wir können ausschließen, dass ein heute wegen seiner ursprünglichen problematischen Inhalte überarbeitetes Libretto in der neuen Form für alle Zukunft aktuell sein wird. Würden wir jedoch alle Versuche aufgeben, die Kunstwerke mit unserer Zeit zu synchronisieren, würde dies unweigerlich zu einem Frontalzusammenstoß zwischen der archaischen Natur dieser Texte und dem Unmut der Diskriminierten führen. Wir betrachten unsere Editionen daher nicht als Abschluss einer Diskussion über angemessene Darstellungsweisen für ein zeitgenössisches Publikum, sondern als Ausgangspunkt. Unsere aktuelle Aufgabe ist es, systematische Prinzipien zu entwickeln, nach denen eine solche Arbeit noch viele Male durchgeführt werden könnte.

Ein zentrales Problem der aktuellen Aufführungspraxis ist, dass problematische Inhalte in Texten oder der Charakterisierung einer Figur oftmals einfach ersatzlos weggelassen werden. Ein solches Vorgehen wird dem künstlerischen Anspruch der Autor:innen und Werke in keiner Weise gerecht. In unseren Editionen schlagen wir daher in ausnahmslos jedem für problematisch befundenen Fall eine praktikable Lösung vor. Manchmal müssen dazu Szenen oder Charakterisierungen frei erfunden werden. Wo dies notwendig ist, versuchen wir Lösungen im Sinne des Werkes zu erarbeiten. Es liegt in der Natur der Sache, dass auch andere Lösungen möglich oder vielleicht sogar besser als die in unseren Editionen vorgeschlagenen wären. Allerdings können wir durch den extensiven Prozess der Überprüfung ein hohes Maß an Sicherheit garantieren, dass die Texte gesanglich und musikalisch funktionieren und aus einer Vielzahl von Perspektiven akzeptabel sind.

**Beispiel Zauberflöte – die wichtigsten Fakten zu unserer Edition in Kürze:**

- Unsere Edition nähert das Libretto von Emanuel Schickaneder in Bezug auf nichtdiskriminierende Sprache und Darstellung modernen Standards an. Sie basiert auf der Librettfassung der bei Bärenreiter erschienenen Neuen Mozart Ausgabe (NMA). Alle Änderungsvorschläge sind durch Farbmarkierungen in einem zweiseitigen Dokument nachvollziehbar gemacht.
- Im Rahmen einer Produktion muss nicht jede der vorgeschlagenen Änderungen umgesetzt werden. Jedes Team kann selbst über jede einzelne Änderung entscheiden und ist auch frei, eigene Lösungen zu finden, wo dies sinnvoller erscheint.
- Der Orchesterpart bleibt unverändert. Der Klavierauszug der Critical Classics Edition entspricht der in der Edition Peters erschienenen Fassung von Kurt Soldan.
- Die Edition soll als Grundlage sowohl für historische als auch für moderne Inszenierungen dienen können.
- Jede Nutzung des Materials ist rechtfrei.

Die Editionen von „Critical Classics“ zielen wie gesagt nicht nur jeweils auf eine einzelne Aufführung ab. Vielmehr wollen wir all jenen Theatern, die sich für einen Eingriff entscheiden, eine Textversion zur Verfügung stellen, die durch ein hochqualifiziertes Team heutigen Standards angenähert wurde. Dafür bringt das Projekt erstmals ausgewiesene Expert:innen u.a. der Bereiche Sensitivity Reading, Diversität, Dramaturgie, Libretto, Verlagswesen und Musikalische Leitung zusammen. Dies ermöglicht wirklich intersektionales Arbeiten, wodurch die oftmals in Kombination auftretenden verschiedenen Diskriminierungsaspekte der Libretti umfänglich erfasst werden können.

Wie gehen wir vor? Zunächst wird ein Libretto (Dialoge und Gesangstexte!) von unserem Team im Sinne des Sensitivity-Readings gemeinsam gelesen, sensible Aspekte identifiziert und intensiv diskutiert. Problematische Aspekte im Text und in der Handlung werden so identifiziert und im Text gelb hervorgehoben. In einer anderen Teamzusammensetzung wird dann eine Strategie für den Umgang mit diesen problematischen Figuren, Handlungs- und Textpassagen entwickelt. Diese Überlegungen und Ideen bildeten die Grundlage, auf der das wiederum anders zusammengesetzte Autor:innenteam neue Situationen und Dialoge entwickelt. Der nächste Schritt ist ein gründlicher Überarbeitungsprozess aller beabsichtigten Änderungen durch ein breit gefächertes, internationales und diverses Team von Sänger:innen, Regisseur:innen,

Dirigent:innen, Verlagsexpert:innen sowie Spezialist:innen für Diversity. Abschließend erfolgt die editorische Arbeit, die dann zur Veröffentlichung führt.

Im Februar 2024 hat Critical Classics eine Edition der „Zauberflöte“. Eine Ausgabe von Bachs „Johannes-Passion“ ist aktuell in Arbeit, die Veröffentlichung für Anfang 2025 vorgesehen.

Ein zentrales Anliegen der Initiative „Critical Classics“ ist es, ein generelles Bewusstsein für diskriminierende Sprache in Opernlibretti zu wecken und anhand praktischer Beispiele eine Diskussion anzuregen, wie mit problematischen Inhalten umgegangen werden kann. Die Herausforderung ist groß, auch weil die Opernklassiker Vielen aufgrund der großartigen Musik heutzutage als unantastbar erscheinen. Inzwischen konzentrieren wir uns bei unserer Arbeit vor allem auf zwei Bereiche: Zum einen auf die Herausgabe von diskriminierungsarmen Editionen von klassischen Opern und Oratorien und zum anderen auf die Förderung einer Diskussion über einen angemessenen Umgang mit diskriminierenden Inhalten in klassischen Werken. Dies tun wir durch Vorträge wie diesen, Workshops, Seminare, Interviews und immer wieder durch Gespräche.

Hier nun paar Kritikpunkte an unserer Arbeit, die uns öfters begegnen:

- Das Publikum sei selbst in der Lage, die in den Werken enthaltenen „Ismen“ historisch einzuordnen.
- Das Publikum habe ein Recht darauf, die Werke im Original zu sehen.
- Critical Classics wolle die Werke glätten.

Exemplarisch für die Kritik an unserer Arbeit mag die Rede stehen, die der ehemalige, langjährige Präsident des deutschen Bühnenvereins, Klaus Zehelein, bei der Verleihung des FAUST-Preises für sein Lebenswerk im November 2023 im Hamburger Thalia Theater gehalten hat. Hier der zweite Teil seiner Rede im Wortlaut: „Für mich ist auch heute noch die Situation so, dass ich sehr genau verfolge, was passiert. Die vorletzte Ausgabe der „Deutschen Bühne“ hat einen Schwerpunkt gesetzt, der heißt „die Klassiker umschreiben.“ Ein Team, das sich „Critical Classics“ nennt, arbeitet aktuell bei dem Projekt „Die Zauberflöte“ daran, Zitat, „durch Änderungen des Librettos dieses aktuellen Standards anzunähern“ Z.B. in Sachen rassistischer Äußerungen und unzeitgemäßen sexistischen Darstellungen und/oder Marginalisierung von Frauen.“ Soweit das Zitat. Bei aller

Würdigung des Eifers – das Widersprüchliche, das Schmutzige, das Diskriminierende aus der Literatur zu eliminieren, anders gesagt das Skandalöse wegzuretouchieren – unsere Künste werden dann wohlfeile Botschaften um die Gefühle unserer Besucher nicht zu verletzen, aber was wäre denn Kunst anderes, als Wunden zu zeigen?“

Aber auch folgende Mail an unseren Sensitivity Reader gehört in diesen Kontext und zeigt gut die gefühlte Dimension unserer Arbeit: „Sehr geehrter Herr Dogan (*sic*), professioneller Hochstapler, da kommt also ein türkischer Migrant ohne deutsche Muttersprache und Germanistikstudium daher und erfrecht sich, an unserer deutschen Sprache und ihren großen historischen Denkmälern inkompetent und aus seiner für die deutsche Bildungswelt völlig unerheblichen Opfersubjektivität herumzupfuschen.“ Es herrscht generell eine „toxische Nostalgie“, so dass die Erwachsenen von heute die Bücher nicht angetastet sehen möchten, da es lieb gewonnene Kindheitserinnerungen stört, wenn die Bücher nun von ihren diskriminierenden Inhalten befreit werden.

Was hätte Mozart über unseren Umgang mit problematischen Inhalten gedacht? Christine Siegert (Leiterin des Bonner Beethoven-Archivs, Präsidentin des Landesmusikrats NRW) hat über die Aufführungspraxis von Opern im 18. Jahrhundert promoviert. Sie sagt, „das Vorgehen von Critical Classics ist aus historischer Sicht vollkommen in Ordnung.“ In Gesprächen hat sie ausgeführt, dass Aufführungen im 18. Jahrhundert immer an die jeweilige Aufführungssituation angepasst worden sind: Sei es aufgrund von Rücksichtnahme auf die moralischen Ansichten eines bestimmten Hofes oder schlichtweg aufgrund der Notwendigkeit, das Fehlen bestimmter Instrumentalisten oder Stimmfächer vor Ort zu kompensieren. Hier ein Beispiel aus jener Zeit: Jene Fassung und Übersetzung von Giuseppe Sartis Oper „Frau due litiganti il terzo gode“, die nördlich der Alpen die größte Verbreitung fand, enthielt nur zu einem sehr kleinen Teil Musik von Sarti selbst – nämlich die Ouverture, die Rezitative und die wenigen Finali. Alle Arien stammten aus der Feder anderer Komponisten, deren Beitrag allerdings auf den Theaterzetteln keinerlei Erwähnung fand.

### **Ein paar Thesen und Fragen**

- Wir arbeiten an „Opern ohne Opfer im Zuschauer:innen-Raum“. Es soll natürlich weiterhin die Darstellung von Tätern und Opfern auf der Opernbühne geben dürfen – aber keine Opfer mehr im Publikum, wenn Menschen mit einer bestimmten Identität durch klassische Texte diskriminiert werden.

- Die Zeit, in der allein das Framing durch die Regie gereicht hat, um problematische Inhalte zu relativieren oder in ihr Gegenteil zu interpretieren, geht zu Ende, denn die Öffentlichkeit ist in den letzten Jahren sehr viel sensibler in Bezug auf Diskriminierung geworden.
- Oper ist kein über die Jahrhunderte unverändert gebliebener Gegenstand wie etwa eine Skulptur, sondern eine Live-Kunst: Alles, was eine Figur auf der Bühne sagt, muss die Sänger:in authentisch zum Ausdruck bringen. Wenn Aufführende sich in ihrer Figur diskriminierend äußern, ohne dass dem unmittelbar und mit angemessenen Redeanteil widersprochen wird, müssen wir davon ausgehen, dass dadurch Diskriminierung befördert wird.
- Warum können in der Oper Dialogtexte verändert werden und Gesangstexte nicht?
- Die meisten Theater haben weder die finanziellen Ressourcen noch die notwendige personelle Ausstattung, noch die Zeit, um Werke in Bezug auf „Ismen“ sicher einschätzen zu können.

**Bevor wir jetzt zum Bereich Kinder- und Jugendtheater kommen, hier noch ein kleiner Disclaimer:**

- Critical Classics kümmert sich in der Regel nicht um Fragen der Besetzung
- Critical Classics befasst sich in der Regel nicht mit Fragen, die bei der Entstehung neuer Stücke entstehen. Critical Classics befasst sich aktuell ausschließlich mit historischen Werken

„Unsere Produktionen und Angebote wollen die Gefühlsrealität der Zuschauer:innen in den Mittelpunkt stellen und so auch jungen Menschen eine Identifikation mit unseren fiktiven Figuren ermöglichen.“ Dieses Mission Statement von Kind & Co, der Sparte für junge Menschen der Bayerischen Staatsoper, formuliert einen fundamentalen Unterschied der Arbeit im Kinder- und Jugendbereich zu der im Erwachsenentheater. Und vielleicht formuliert das Statement gleichzeitig eine Utopie für eine künftige Form der Operkultur. Denn das Statement verschiebt den Fokus bei den Aufführungen vom Werk zu den Zuschauenden. In unseren Zeiten ist das im Erwachsenentheater ein Sakrileg. Aber das war ja wie wir bereits gehört haben nicht immer so.

**Werfen wir zunächst einen Blick auf einige der Gründe für die Ablehnung des Genres Oper durch jüngere Menschen:**



- Die Homogenität des aktuellen Publikums
- Der soziale Aspekt – „ich bin hier falsch“. Wenn Menschen ohne Migrationsgeschichte unter sich bleiben wollen, gehen sie in die Oper. Die weibliche Tenorsängerin Katherine Gofarth hat das in einem Gespräch mit uns für die Oper in den USA so formuliert: „The audience hall of an opera theatre is a white supremacist place.“
- Die aktive Ausgrenzung: Die Situation wird als elitär empfunden. Im Theater gibt es gibt viele Zwänge (z.B. sich ruhig zu Verhalten oder den Kleiderzwang für Frauen)
- Unzeitgemäßer Umgang mit Inhalten und die Darstellung von unzeitgemäßen Normen

Diese Aufzählung ließe sich problemlos fortsetzen

Ein Aufführungsbesuch im Rahmen eines Schulausflugs ist oft die erste und manchmal auch die letzte Berührung mit dem Genre Oper. Auch aus diesem Grund kommt diesen Ausflügen eine große Bedeutung für die Zukunft unserer Theater zu. Bei der Vorbereitung und Vermittlung von Aufführungen durch Schulen, Kitas oder die Theaterpädagogik liegt der Fokus meist auf dem Originalwerk und auch hier auf den absoluten Grundlagen: Die Figuren, die Handlung, die Musik – vielleicht noch ein Anteil historische Einordnung und Inszenierung bei höheren Altersstufen. Im Rahmen dieser Vorbereitung darüber hinaus eine Sensibilisierung für problematische Inhalte zuleisten, ist innerhalb der aktuell zur Verfügung stehenden Zeitrahmen nicht realistisch. In dieser Hinsicht gehen die Kinder also „ungebriefft“ in die Aufführungen. Anders als Erwachsene können Kinder Aufführungen aber kaum selbständig historisch oder allgemeingesellschaftlich einordnen. Wie sollte ein Kind oder eine Jugendliche sich während des Betrachtens einer Vorstellung fragen, ob das gerade Gesehene jenen Normen entspricht, die in Kita oder Schule gelebt werden, wenn es den Fokus darauf hat, die Personen und ihre Handlungen aufzufassen und nachzuvollziehen? Schon allein die Situation im Zuschauerraum und das Einordnen des theateinhärenten so-tun-als-ob fordert einen Großteil der Aufmerksamkeit. Kinder und Jugendlichen können also nicht vergleichbar mit Erwachsenen relativieren, was in der Aufführung als problematisch anzusehen ist. Deshalb wird das Gesehene als normativ wahrgenommen – egal wie zweifelhaft sein Inhalt ist. Und deshalb wäre es wichtig, dass die Aufführungen in dieser Hinsicht „safe“ sind: Beiläufige Diskriminierung, die nicht eigentlicher Gegenstand der Darstellung ist, und der nicht direkt widersprochen wird, wird von Kindern als normsetzend verstanden. Aus diesem Grund darf die Darstellung von

Diskriminierung in Kinder- und Jugendaufführungen nur dann einen Platz haben, wenn sie zum Thema erhoben wird.

Die aktuell am weitesten verbreitete Methode des Umgangs mit problematischen Inhalten in Repertoireoperen ist, diese Inhalte bei der szenischen Interpretation darstellerisch zu kommentieren oder darstellerisch in ihr Gegenteil zu verkehren. Wie wir gesehen haben, greift diese Methode bei Kindern und Jugendlichen kaum – auch wenn die Argumentationslinie, diskriminierende Sprache und Inhalte könnten sehr wohl mit Kindern schon besprochen und reflektiert werden grundsätzlich richtig ist. Vor allem ab einem passenden Alter. Allerdings stellt sich hier die Frage, ob das eigentlich der gewünschte Lerninhalt ist. In dem Fall, dass es so ist, ist dies pädagogisch sicherlich sehr sinnvoll. Z.B. sind Geschlechterstereotype als Thema für Kinder sehr interessant. Allerdings rücken dadurch automatisch die Geschichte selbst und die Themen, die sie eigentlich behandelt, in den Hintergrund. Möchte ich mich mit den Kindern also eigentlich mit der Geschichte beschäftigen, sollte diese möglichst keine diskriminierende Darstellungen beinhalten.

Darüber hinaus: Schüler:innen wollen oft gerne das traditionelle „Original“ sehen. Es ist sehr gut nachvollziehbar, dass Kinder und Jugendliche diesen Wunsch haben, denn in anderen Genres gibt es das Phänomen der Interpretation eines traditionellen Kunstwerks durch eine Regie nicht – die Mona Lisa ist die Mona Lisa, bei Kinofilmen spielt der Unterschied zwischen Drehbuch und finalem Film keine Rolle, das Lesen von Büchern ist authentisch usw. und selbst im Konzertsaal weichen die Aufführungen bei aller interpretatorischen Breite nicht vom Notentext ab. Das Theater ist die einzige Kunstform, die seit ca. 150 Jahren eine solche Ebene zwischen dem eigentlichen Werk und seiner Darstellung vorsieht. Darüber hinaus sind die Referenzen einer Operaufführung nicht nur der Text und die Musik sondern oftmals auch ihre Aufführungsgeschichte. Nicht nur für das junge Publikum ist die interpretatorische Ebene der Regie oftmals eine Herausforderung. Eine Herausforderung, die dazu beiträgt, dass das Theater als Institution in die Gefahr gerät, nicht als Vermittler zwischen Kunstwerk und Publikum zu fungieren sondern zur trennenden Wand zu werden, die sich zwischen Werk und Publikum schiebt.

Es mag vielen, die im Bereich Kinder- und Jugendtheater arbeiten so gehen wie jenen Menschen, die sich neu dem Genre Oper zuwenden: Sie sind erstaunt, dass Texte, die an keinem anderen öffentlichen Ort akzeptabel wären, vor großen Zuschauermengen und auch vor Kindern rezitiert werden. Dabei gälte es unserer Ansicht nach nicht nur,

offensichtlich Veraltetes zu vermeiden. Es gäbe viel zu gewinnen, wenn wir uns zu dem Schritt entschließen könnten, auf Mozarts Werke so zu schauen, wie er es selbst getan hat: Als eine Grundlage für Aufführungen, die immer neu auf die Zusammenhänge reagieren, in denen sie stattfinden. Als dynamisches Medium, um mit einem Publikum zu kommunizieren. Als zeitverhaftete Arbeiten, die stark genug sind, um sich bei jeder neuen Aufführung an die Gegebenheiten anpassen zu können. Wenn wir dies zur Grundlage unserer eigenen Herangehensweise machen würden, könnten aktuelle Inhalte Einzug in die Aufführungen halten und zwar nicht erst auf der Ebene der szenischen Interpretation sondern bereits auf der Textebene. Die aktuelle „Zweierbeziehung“ von Werk und Aufführung würde erweitert zum Dreieck: „Werk – Aufführung – Publikum“. Ein Dreieck, das bis Mitte/Ende des 19. Jahrhunderts die Grundlage für das Arbeiten im Theater darstellte. Die Kunstform Oper könnte in Teilen an die Dynamik anknüpfen, die sie zu Zeiten der Entstehung der größten ihrer Werke besaß. Wir sind sicher, dass sich darüber hinaus noch vielfältige weitere spannende Optionen ergeben werden, wenn wir einige der Beschränkungen hinter uns lassen, die die Rezeption dieses Genres über die letzten Dekaden immer mehr bestimmt und bisweilen eingeeignet haben. Und gerade der Bereich des Kinder- und Jugendtheaters wäre unserer Meinung sehr gut geeignet, die Notwendigkeit eines solchen Schritts zu unterstreichen und Impulse ins Erwachsenentheater zu setzen. Denn wenn Kinder und Jugendliche eingeladen sind das Erwachsenentheater „mitzuschauen“, dann sollte dabei auch ihren Bedürfnissen Rechnung getragen werden.

Wir danken Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

## Diskussionsteil:

- Gibt es einen Diskussionsbedarf zu unserer editorischen Arbeit an den historischen Werken?
- Sollen ich zwei konkrete Beispiele vorstellen, wie wir Änderungsvorschläge erarbeitet haben?
  - Priesterszene S. 30 unten
  - 15. Auftritt, 2. Akt, Szene Papageno, „Altes Weib“, S. 54 unten
- Wie erkenne ich Probleme in Texten und Darstellungsweisen etc.
  - Sensibilisierung
  - Objektivierbarkeit
  - Grenzen unserer eigenen Kompetenz
- Wer hat bei einer Aufführung oder auch bei einem Workshop die Verantwortung für die Inhalte?
  - Autor:in / Regie / Dramaturgie / Spartenleitung / Intendanz
- Ist es ein Kriterium für Pädagog:innen, wenn Aufführungen problematische Inhalte enthalten?
- Warum zeigen wir Kindern überhaupt Opern, die für Erwachsene geschrieben wurden? Kinder kommen im Repertoire meist nicht als Akteure vor. Wo ist die kindliche Identifikationsfigur? Wir zeigen Kindern ja in der Regel auch keine Filme für Erwachsene und lesen ihnen keine Erwachsenen-Bücher vor...