



Tina Hartmann

DAS THEATER DER ZUKUNFT

In unserer Serie schreiben Theaterkünstler, welche Impulse sie aus der Coronakrise mitnehmen

Rolle und Rassismus

Schon seit Jahrzehnten sind die Opernensembles divers besetzt, und Kriterien von Herkunft und Hautfarbe spielen bei Besetzungen meist eine untergeordnete Rolle. Findet sich hier womöglich ein Funktionsmodell für ein diverses Theater in einer diversen Gesellschaft?

TEXT TINA HARTMANN



Vorab: An dieser Stelle soll nicht behauptet werden, dass es an deutschen Opernhäusern keinen oder auch nur weniger Rassismus gäbe als am Schauspiel. Rassismus, Misogynie und Sexismus sind unserer Gesellschaft strukturell eingepreßt und damit überall. Wie wenig selbst uneingeschränkt positive Prominenz als Fußballstar vor rassistischen Fremdbezeichnungen schützt, zeigen die kaum erträglichen Ausschnitte aus dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen in Torsten Körners Dokumentarfilm „Schwarze Adler“. Der folgende Text verwendet daher die unter anderem von der *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland* empfohlene Schreibweise mit versalem S und verzichtet bei den namentlich genannten Personen auf weitere Zuschreibungen.

Jessye Norman widmet dem Rassismus auf und hinter Konzertbühnen in ihrer 2014 erschienenen Biographie „Stand Up

Straight and Sing!“ ein ganzes Kapitel, und wer eine Weile an Opernhäusern gearbeitet hat, kennt mindestens die mit oder ohne vorgehaltene Hand vorgetragenen Klagen über zu viele koreanische Chorist*innen. Dennoch bietet die Oper im deutschen Sprachraum seit den 1960er-Jahren wenigstens auf der Bühne das Bild einer diversen Gesellschaft. Norman debütierte 1969 an der Deutschen Oper Berlin als Elisabeth in Wagners „Tannhäuser“, dem – in Normans Worten – „Inbegriff mythischer, höchster Reinheit germanischen Frauentums“ (S. 187) und erhielt noch während der Vorstellung vom Intendanten Egon Seefehlner ein Engagement für vier Jahre. Herbert von Karajan, der seine Karriere bekanntlich als NSDAP-Mitglied und Favorit Hermann Görings unter dem Paradigma des Rassismus begonnen hatte, dirigierte 1958 das Debüt von Leontyne Price als Aida in Wien als Beginn einer knapp 20-jährigen Arbeitsbeziehung. Selbst das nicht als Ort postkolonialer Wokeness geltende Bayreuth be-

setzte bereits 1961 die Partie der Venus mit Grace Bumbry. Wie kommt es, dass ausgerechnet die (lange zu Recht) bestenfalls als konservativ-verspießt geltende alte Tante Oper zuerst Menschen anderer als weißer Hautfarbe nicht nur in Neben-, sondern sogar forciert in großen Partien auftreten ließ und damit seit über 60 Jahren weitgehend unbeachtet praktiziert, was 2015 mit dem Musical „Hamilton“ und großem PR-Wind auf dem Broadway ankam und aktuell unter anderem mit der Netflix-Serie „Bridgerton“ als Ziel gerechten Theaters gefeiert wird: colourblinde Besetzungspraxis?

DER KÖRPER SPIELT DIE HAUPTROLLE – UND KEINE

Oper erzählt durch Gesang. Singen ist sehr körperlich, doch es geht buchstäblich um innere Werte. Tonumfang, Größe der Stimme und deren Beweglichkeit entscheiden ganz physisch darüber, ob ein Mensch

eine Partie und damit die Figur singen kann. Timbre, Klangfarbe, Fragen historischer Aufführungspraxis und Weiteres kommen sekundär hinzu und nähern sich Geschmacksfragen. Doch auch sie sind unabhängig von den Faktoren Hautfarbe, Herkunft, Sprache, Alter, Größe, Leibesumfang und -form, ja oft sogar vom Geschlecht. Erst mit dem Siegeszug der Schauspielregie begann auch in der Oper ein Typecasting, dessen filmrealistisches Denken einen Konflikt um die Frage produzierte, ob die Partie in erster Linie zu singen oder zu verkörpern sei. Dabei spielt Typecasting für gutes Regietheater mindestens in der Oper gerade keine Rolle. An der unter Klaus Zehlelein zwischen 1991 und 2006 dem regietheaterlichen Imperativ unterliegenden Staatsoper Stuttgart erarbeiteten Tichina Vaughn als Teil des Ensembles zwischen 1998 und 2006 und der Mozart- und Rossini-Spezialist Norman Shankle als fester Gast unter anderen mit Jossi Wieler und Hans Neuenfels eine Vielzahl unterschied-

licher Partien, die die Rollen mit und aus den Darsteller*innen entwickelten.

COLOURWOKE ODER COLOURBLIND?

Aktuell gibt es auch an colourblinder Besetzung Kritik. Doch bezieht sie sich überwiegend auf deren Missbrauch, wenn Figuren mit nicht europäischer Geschichte durch weiße Menschen besetzt, damit die kolonialistische Praxis des Fremderzählens fortgeschrieben und die Nachkommen der Opfer ausgeschlossen werden. Anders als in den USA, wo proportional viel mehr Uraufführungen produziert werden, verfügt der im deutschen Sprachraum überwiegende klassische Operkanon abseits der Märchenfiguren und Barockopern nur über wenige historisch nicht weiße Figuren. Und genau die haben es vielfach in sich. Wer möchte etwa einem Schwarzen Kollegen zumuten, sich

Berühmte Schwarze Sängerinnen: links Jessye Norman, vermutlich im Jahr 1969 bei ihrem Debüt als Wagners Elisabeth als Einspringerin für Elisabeth Grümmer (daher die blonde Perücke und das hell geschminkte Gesicht) an der Deutschen Oper Berlin; rechts Grace Bumbry als Venus 1961 bei den Bayreuther Festspielen

in Mozart/Schikaneders auch sängerisch wenig dankbarer Partie des Monostatos als Gipfel der dort versammelten Rassismen – feige, triebgesteuert, intrigant – auf der Bühne sagen lassen zu müssen: „dass deine Seele ebenso schwarz als dein Gesicht ist“? Doch auch begehrte Partien können zum Danaergeschenk werden, wenn sich Figur und Körper treffen.

Die Verfasserin dieser Zeilen erinnert sich noch gut an ihr Unbehagen angesichts einer von einer asiatischen Sängerin gesungenen Cio-Cio-San in einer bildrealistischen Inszenierung. Denn auch wenn die Figur der Madame Butterfly unsere Sym-



Links Gabriel Sadé 2005 als weißer Otello, rechts Tichina Vaughn als Waltraute im „Ring“-Zyklus 2002/03, beides an der Staatsoper Stuttgart



WAS TUN MIT OTELLO (VERDI) UND OTHELLO (SHAKESPEARE)?

Blackfacing verbietet sich. Aus Respekt und weil es keine Option für gutes Theater ist, das seine Figuren mit spielenden Subjekten entwickelt, statt Menschen als Objekte in vorgeprägte Bilder zu pressen. Der erste weiße Otello ohne dunkles Make-up der Metropolitan Opera New York trat 2015 auf. Doch just die vor allem im angloamerikanischen Opernbetrieb präferierte, vermeintlich ideale Lösung, Otello mit einem Schwarzen Tenor zu besetzen, löst das Rassismusproblem keineswegs. Ot(h)ello ist der große Bruder des Monostatos. Vermutlich von Ersterem schrieb Emanuel Schikaneder – selbst ehemals ein gefeierter Shakespeare-Darsteller – den Großteil seiner Rassismen her. Mag Arrigo Boito diese auch überwiegend Jago in den Mund legen, bestätigt doch die Handlung das zentrale Stereotyp: Der Schwarze Mann ist triebgesteuert und hat daher seine Eifer-

sucht nicht im Griff. Otello ist damit trotz seiner Stärke und seines Mutes „weibisch“ und legt die misogynen Wurzeln des europäischen Rassismus bloß. Dass Letzterer in Verdis Oper „Otello“ gegenüber Shakespeares Drama abgemildert erscheint, liegt vor allem daran, dass überschlagende Gefühle seit jeher die Oper antreiben und viele Opernhelden, insbesondere des Verismo, Otellos tödliche Leidenschaftlichkeit teilen.

Wird Otello wie Gabriel Sadé von Martin Kušej 2004 in Stuttgart als Underdog in Lederjacke inszeniert, löst sich der Rassismus auf in die ihm unterliegende, für alle patriarchalen Gesellschaften geltende Neigung zum Femizid. Ein Schwarzer Sänger hingegen ist dem Stück ausgeliefert, dessen Handlungsführung rassistisch bleibt, auch wenn die Inszenierung dieses ausstellt, wie Alexander Fahima und sein Kostümbildner Reinhard von der Thannen 2011 in Heidelberg. Doch Otello ist eine in jeder Hinsicht große Partie für Tenor. Es gibt da-

Fotos (2): A. T. Schaefer

her gute Gründe für Schwarze Tenöre, sich mit ihr auseinanderzusetzen und folglich die Pflicht für Opernhäuser und Regieführende, sie dabei zu unterstützen.

DIVERSITÄT UND ENSEMBLE

Paradoxerweise schafft gerade colourblinde Besetzungspraxis die Grundlage dafür, mit Extremfällen wie diesen umzugehen, sofern sie systematisch, über die einzelne Inszenierung hinausgehend, praktiziert wird. Als Teil eines Ensembles sind Sänger*innen als Individuen im kollegialen Gefüge des Hauses und mit ihrer Rollenbiographie beim Publikum verankert. Diese zeigt persönliche Facetten, künstlerische Entwicklung und ist Teil einer sich fortschreitend anreichernden Serie, der immer Distanz zwischen Mensch und Rolle zugrunde liegt. Ein Schwarzer Heldentenor, den wir ehemals noch als Tamino und dann als Max, eine asiatische Sopranistin, die wir als Donna Anna und Katja Kabanova erlebt haben, bringen diese Erfahrungen mit, stehen begleitet und beschützt von ihnen nicht nur als Otello und Cio-Cio-San auf der Bühne, sondern als komplexe singende Subjekte, die den Rassismus in Stück und Rolle offenlegen, statt als exotische Objekte von ihm vereinnahmt zu werden.

Diversität und Ensemble sind zwei ganz alte Hüte in der Oper des deutschsprachigen Raums und enthalten zugleich das Erfolgsrezept für brandaktuelle Probleme. Es gibt daher gute Gründe, sie zu verteidigen und die in den vergangenen Jahrzehnten zusammengekürzten Ensembles wieder auszubauen und auszuweiten auf mehr Diversität in den künstlerischen Leitungsteams. Wenn – mit Brecht gesprochen – alle Teilhabe an den Apparaten haben, werden sich die Diskussionen um *Cultural Appropriation* ebenso erledigen, wie sich der Kanon gespielter Werke nicht nur in der Gegenwart, sondern auch für den historischen Teil erweitern kann. Der Oper kommt dabei ihre traditionelle Vielsprachigkeit entgegen.

VOM GEWALTRAUM THEATER ZUR DIVERSEN GESELLSCHAFT

Doch die Rassismus-, *MeToo*- und Leitungsskandale auch in der Oper allein des vergangenen Coronajahres weisen darauf hin, dass das Theater des deutschen Sprachraums insgesamt ein tief liegendes strukturelles Gewaltproblem zu haben scheint, da die Täter nicht nur die üblich verdächtigen alten, weißen Männer, sondern Menschen diverser sexueller Orientierungen, Geschlechter und Herkünfte sind. Offenbar spült das System bevorzugt Menschen mit

„Diversität und Ensemble sind zwei ganz alte Hüte in der Oper des deutschsprachigen Raums und enthalten zugleich das Erfolgsrezept für brandaktuelle Probleme.“

Tina Hartmann

autoritärer Neigung an die Leitungsspitzen. Auf der Bühne dienen die Führungsetagen internationaler Konzerne gerne als Kulisse für menschenverachtende Dramen im Hort ultimativer Ausbeutung. Doch wer einige Spielzeiten am Theater verbracht hat, weiß, die Arbeitsbedingungen sind dort nicht selten deutlich schlechter als in einem DAX-Konzern. Links reden – autoritär handeln hat leider eine lange Tradition in der selbst ernannten moralischen Anstalt. Der „gewaltfreie Ort Theater“, der viel beschworene „Schutzraum Probe“ sind tatsächlich oft Kampfplätze. Und wer Schwäche zeigt, fliegt aus dem System und muss sich schlimmstenfalls noch „im schauspielerischen Ausdruck blockiert“ (Bernd Stegemann) hinterherhufen lassen.

Singen ist Hochleistungssport, die Arbeit hinter den Kulissen gleicht oft einem Marathonlauf, und alte(rnde) Dramaturg*innen haben eine besonders hohe Arbeitslosigkeitsquote.

Doch die aktuell junge Generation hat erfreulicherweise immer weniger Lust, sich durch jahrelange Demütigungen wie auf der Probe brüllende und herabsetzende Regie durchzubeißen und sich selbst vom theaterspezifischen Unterordnungssystem deformieren zu lassen. Die Skandale zeigen, dass es höchste Zeit ist, Menschen im Theater in umfassendem Sinne nicht länger als Objekte, als Körper und Stimmen im Sinne des alten Fachterminus „Material“, sondern als Subjekte zu behandeln, deren Verletzlichkeit zu respektieren ist, egal ob sie ihren Grund in Hautfarbe, Geschlechtszugehörigkeit, sexueller Orientierung, Handicap oder Ausgrenzungserfahrungen hat. Wir alle wünschen uns ein Theater, in dem Menschen künstlerisch an ihre Grenzen gehen können, weil sie darauf vertrauen können, persönlich geschützt zu werden. Indem sie den Körper gegenüber dem sängerischen Ausdruck arbiträr setzten, hat die Oper wie nebenbei das Funktionsmodell für eine diverse Gesellschaft entworfen. Oscar Wilde schrieb „life imitates art“ – hoffentlich behält er recht! ■

UNSERE AUTORIN

Prof. Dr. TINA HARTMANN leitet seit 2012 das Fach „Literaturwissenschaft berufsbezogen“ an der Universität Bayreuth.

- » Geboren 1973 in Stuttgart
- » Studium der Literaturwissenschaft in Tübingen und Canterbury
- » 1999 bis 2002 Promotion zu Goethes Musiktheater
- » 2009/10 Operndramaturgin am Theater Heidelberg
- » 2011 Habilitation über „Grundlegung einer Librettologie“
- » 2011/12 Operndramaturgin am Staatstheater Karlsruhe
- » Autorin von Libretti u. a. für Lucia Ronchetti, Karola Obermüller, Peter Gilbert und Ludger Vollmer