

Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! – Über das Sterben in der Kinderoper

Hartwig Frankenberg

Zusammenfassung

Der gegenwärtige Opernbetrieb im deutschsprachigen Europa erfreut sich allgemein großer Beliebtheit. Offensichtlich gilt das Musikdrama der Oper in unserer Gesellschaft als eine der letzten Bastionen eines authentischen, säkularisierten Weihefestspiels in der sonst verfallenden Fest- und Alltagskultur. Darum ist es kein Wunder, daß die Zielgruppe der Kinder als eigenes Marketing-Segment auch von den Opernhäusern erkannt wurde und mit besonderen Angeboten, Projekten und Veranstaltungen rund um das Produkt „Kinderoper“ erfolgreich bedient wird. Anhand von vier Beispielen wird im folgenden gezeigt, wie die Kinderoper – mit Blick auf die Zaubermärchen – eine gesellschaftliche Instanz darstellt, welche in der Lage ist, fundamentale Themen wie „Sterben und Tod“ im Rahmen einer spezifischen, sozialproduktiven Ästhetik nachhaltig zu vermitteln.

Schlüsselwörter

Oper, Kinderoper, Weihefestspiel, gesellschaftliche Instanz, Sterben und Tod.

Abstract

Hallo, dear children, death has lost his fear! Dying and death can be treated successfully by operas for children. The opera of today especially within German-speaking Europe is very popular and has been accepted very often. Apparently opera is one of the last bastions for authentic and secular festivals of commemoration in our desolate culture made up by hours of solemnity and everyday life. Therefore it's no wonder that children have become a special target-group for many opera producers. There are a lot of successful offers, projects and activities concerning operas for children. The following essay demonstrates how operas for children – with a side-glance to fairy-tales – have become a social authority that is able to bring about fundamental subjects as „dying and death“ accompanied by special aesthetics that support social life permanently.

Keywords

Opera, opera for children, festival of commemoration, social authority, dying and death.

1 Der Tod – ein alter Freund?

Wird – wie gerne behauptet – das Thema „Tod und Sterben“ in unserer Gesellschaft verdrängt und „totgeschwiegen“? Wohlüberlegte PR-Strategien der Bestattungsbranche, intensiv beworbene Aktivitäten der flächendeckenden Hospizbewegungen oder breitenwirksame Feuilleton-Artikel zum Thema „Sterben und Tod“, nicht nur zu Karfreitag und Totensonntag, sprechen eine andere Sprache. Die Beschäftigung mit dem Thema findet also sehr wohl statt. Eine andere Frage ist die nach wirksamer Bearbeitung und Bewältigung.

Bald nach dem Zweiten Weltkrieg – in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts und später – wurde es zusehends üblich, sowohl privat als auch öffentlich über zuvor tabuisierte Themen wie Sexualität, Krankheit, Behinde-

rung oder Ehe- und Suchtprobleme zu sprechen. Auch das Thema „Tod und Sterben“ gewann in diesem Klima einer sich ständig steigenden Offenheit (oder gar Schamlosigkeit) an Attraktivität. Die Kommunikation über Tabuthemen wurde nun nicht mehr länger hinter vorgehaltener Hand im kleinen, geschützten Kreis geführt. Sie wurde vielmehr „gesellschaftsfähig“, was sich auch in einer enormen Vielfalt an institutionellen Neugründungen zur Beratung und Intervention für soziale, medizinische und psychotherapeutische Problemfälle ausdrückte. Die kommunikative Freizügigkeit über solche Themen hat inzwischen mitunter exhibitionistische Züge angenommen: Regenbogen-Presse mit investigativem Journalismus, geschwätzig-prahlerische Talkshows, Internet-Foren oder Dschungelcamps liefern tagtäglich eine erdrückende Flut von Beispielen nach außen gestülpter Intimitäten.

2 Ist die Oper eine „neue“ gesellschaftliche Instanz?

In einer Zeit medialer, gesellschaftlicher Aufgewühltheit und Ratlosigkeit bringt sich diskret, aber durchaus wirkungsvoll, eine alte gesellschaftliche Instanz (wieder) verstärkt ins Spiel, die es seit mehr als 400 Jahren gibt: Es ist die Oper. Um 1600 nahm sie in Italien ihren Ausgang und war damals fast ausschließlich an den Stoff des Orpheus-Mythos gebunden. Neben Claudio Monteverdis Oper „L’Orfeo“ (1607) sind nur wenige Bruchstücke anderer Komponisten des damaligen Musiklebens überliefert, denen dieses Sujet ebenfalls zugrunde liegt. Jene Zeit muss von dem Bewusstsein erfüllt gewesen sein, dass sich angesichts extremer Situationen der argumentative Diskurs ohnmächtig zeigt und nur durch die Macht des beschwörenden, ekstatischen Gesangs eines Individuums ersetzt werden kann. Die nun häufig vertonte Geschichte von Orpheus inszeniert die Chance des Menschen auf Überwindung des Grauens, indem er dieser Macht entschieden entgegentritt und sich aktiv auf sie einlässt.

Es scheint nach wie vor die Aufgabe der Oper zu sein, die abseitigen Menschheitsthemen mit aller sinnlichen Eindringlichkeit und mit expressiver, szenischer Wucht auf der Bühne symbolisch verdichtet zur Darstellung zu bringen. Diese Präsentationen sind kein Reality-Fernsehen und lassen sich auch nicht mit Szenen im Schauspiel oder im Kinofilm vergleichen. Die Oper konkurriert nicht mit dem Rausch dokumentarischer Realität oder Fiktionalität! Oper ist, wie Theodor W. Adorno ausführt, immer performativ-rituelles Geschehen auf offener Szene:

„... in der Oper greift Musik in den blinden ausweglosen Naturzusammenhang des Schicksals, wie die abendländischen Mythen ihn darstellen, verändernd ein, und das Publikum wird als Zeuge, wenn nicht gar als Appellationshof angerufen. Der Eingriff ist in einem der großen griechischen Mythen selber vorgedacht, dem von Orpheus, der die furchtbare Herrschaft des Zyklos, an den er Eurydike verlor, durch Musik erweicht, um dem Schicksal selber erst wieder durch den manisch gebannten Blick auf den Bereich zu verfallen, dem er mit Eurydike entrann. Die erste authentische Oper, Monteverdis ‚Orfeo‘, hat eben dies zum Vorwurf sich genommen, die Glucksche Reform ist auf Orpheus als auf den Archetypus der Oper zurückgegangen, und man sagt kaum zu viel mit dem Satz, alle Oper sei Orpheus, den nur eben das Wagnerische Musikdrama verleugnet.“¹

Anno Schreier, zeitgenössischer Komponist, auch von Opern, begründet, warum er lieber literarische Stoffe zum Ausgangspunkt der Komposition einer Oper macht, anstatt tagesaktuelle Themen zu verwenden:

„Ich finde die Oper als Medium zur Darstellung der Realität nicht so geeignet wie beispielsweise den Film. Weil in der Oper immer mit Zuspitzungen, Typisierungen oder Idealisierungen gearbeitet wird, die in der Rea-

lität nicht vorkommen – allein schon, weil in der Realität niemand singt, um sich zu unterhalten. Das ist ein Fakt, den man akzeptieren muß. Mein Medium als Komponist ist die Musik, und da liegt es natürlich nah, daß Leute singen. Dafür muß ich mir Stoffe suchen, die das zulassen. Man muß aufpassen, wenn man Dinge, die zu nahe an der Realität sind, auf einer künstlerischen Ebene ästhetisiert, weil man da der Gefahr der Banalität unterliegt. / Ich finde, daß es im Musiktheater Stoffe braucht, die sich größtenteils auf einer metaphorischen Ebene abspielen. Realität, die durch unsere Köpfe gefiltert wurde. Gerade die Oper ist, weil die Menschen singen, in der Lage, psychische Extremzustände darzustellen. Eine Art von gesteigerter Hysterie – die Leute sind aufgrund des Extremzustands, in dem sie sich befinden, so überspannt, daß sie durch Gesang ‚austicken‘.“²

In seinen musikalischen Bühnenwerken gestaltet Schreier bewußt amimetische³ Szenerien und Handlungsabläufe, die auf die unmittelbare Wirklichkeit keinen direkten Bezug nehmen. Gelegentlich verwendet er auch Märchenstoffe wie bei seiner Kammeroper „Der Herr Gevatter“ (2005), die sich auf das Grimmsche Märchen „Der Gevatter Tod“ bezieht. Es ist allerdings keine Kinderoper.

3 Oper und Märchen!

In Charakter und Funktion sind sich Oper und Märchen sehr ähnlich. Vergleicht man beide Gattungen miteinander, so lassen sich wesentliche Gemeinsamkeiten feststellen: Beide Medien leben aus der konkreten Inszenierung heraus. Während sich die Oper im Rahmen einer szenischen (also nicht konzertanten) Aufführung ihre Wirklichkeit schafft, so verwirklicht sich das Märchen am besten in frei erzählter (also nicht abgelesener oder vorgetragener) Darstellung. In Opern und Märchen finden Begegnungen und Auseinandersetzungen zwischen dem Diesseits und dem Jenseits statt – mit den besonderen „Rationalitäten“ des Wahnsinns, der Liebe, der Katastrophe, des Traums, des Ungeheuerlichen und des Göttlichen. „Sterben und Tod“ ist für Opern wie Märchen ebenso ein Grund- und Dauerthema. Die Figuren beider Welten kennzeichnen sich nicht so sehr durch personale (auch fiktive) Individualität, sondern durch differenzierte Typik⁴. Beide Gattungen sind der Ort für Rituale, Initiationen, Verwandlungen, Verzauberungen. Und: Oper und Märchen haben zumindest die deutliche Tendenz zum „lieto fine“ – zum glücklichen Ende!

Was Mathias Mayer speziell über die romantische Oper sagt, gilt – cum grano salis – für Musiktheater und Märchen insgesamt:

„Die romantische Oper unternimmt /.../ eine Schlüsselqualifikation bei der Selbstbestimmung des Menschen im Konflikt mit und entlang der Grenze zu den über- und außermenschlichen Kräften. Insofern stellt die Oper eine Art Selbst- oder Laborversuch dar, ist sie keineswegs als kulinarische Kulturindustrie zu disqualifizieren, sondern sehr viel eher als Erkenntnismodell sui generis zu beschreiben. /.../ Es ist die nicht tot zu kriegende elementare Energie der Oper, als Freistatt blühender Phantasie, die auch im 20. Jahrhundert noch eine, wenn man so will, romantische, jedenfalls surreale, amimetische, anti-aristotelische Oase eröffnet.“⁵

Es ist sicher kein Zufall, dass sich der gegenwärtige Opernbetrieb im deutschsprachigen Europa beim Publikum allgemein großer Beliebtheit erfreut. Offensichtlich gilt das Musikdrama der Oper in unserer postmodernen Gesellschaft (wieder) als eine der letzten Bastionen eines authentischen, säkularisierten Weihefestspiels in der sonst verfallenden Fest- und Alltagskultur – hin zum unverbindlichen Event. Drum ist es kein Wunder, dass auch die Zielgruppe der Kinder als eigenes Markt-Segment von den Opernhäusern erkannt wurde und mit besonderen Angeboten, Projekten und Veranstaltungen rund um das Produkt „Kinderoper“ erfolgreich bedient wird. Eltern und Angehörige werden dabei ganz bewusst angesprochen und in die Aktivitäten mit einbezogen.

4 Was ist eine Kinderoper?

Kinderoper ist keine „kleine“ zurechtgestutzte Light-Fassung einer Erwachsenenoper, denn sie behandelt grundsätzlich dieselben Motive wie die „große“ Oper auch. Sie ist lediglich in punkto Aufnahmefähigkeit und Belastung auf die kindliche Zielgruppe abgestimmt. Die moderne Kinderoper, von erwachsenen Profi-Darstellern gespielt und als spezielle Produktionsform eines Theaters oder Opernhauses konzipiert, ist der willkommene Impuls, die äußerst lernfreudige und zukunftsberedte Klientel „Kinder“ an die gesellschaftliche Instanz der Oper heranzuführen und dieser Gruppe völlig unaufdringlich Horizonte und Chancen für ihre persönliche Zukunftsfähigkeit und gesellschaftliche Integration zu eröffnen.

Die Kinderoper ist ein relativ neues Medium in der Geschichte des Musiktheaters. Vereinzelt gab es schon früher Singspiele für ein jüngeres Publikum wie „Apollo et Hyacinthus“ (1767) von Wolfgang Amadeus Mozart. Als erste Märchenoper der neueren Zeit gilt „Hänsel und Gretel“ (1893) von Engelbert Humperdinck. Ebenso zur Märchenoper werden Werke gerechnet wie „La Cenerentola“ (1817) von Gioachino Rossini, „Die Feen“ (1888) von Richard Wagner, „Rusalka“ (1901) von Antonin Dvorak, „Die Nachtigall“ (1914) von Igor Strawinsky oder „Die Frau ohne Schatten“ (1919) von Richard Strauß. Der Begriff „Märchenoper“ muss nicht zwangsläufig bedeuten, dass es sich um eine Oper für Kinder handelt. Gleichwohl liegt diesen Werken das Sujet eines Märchens zugrunde. Eine spezielle Bearbeitung für die Zielgruppe Kinder ist grundsätzlich möglich, wird auch betrieben – wenn auch nicht von allen Experten innerhalb der Kinderoper gutgeheißen.

Auffallend ist, dass die Entstehung von Märchenopern in einer Zeit (um 1900) begann, da auch Kindheit und Jugend erstmals als eigenständiger Wert und nicht nur als zu überwindendes Übergangsstadium auf dem Weg zum Erwachsenwerden erkannt und anerkannt wurden: „Kinder als Symbol der Erneuerung und der Lebendigkeit genossen nach Jahrhunderten, in denen sie wie kleine Erwachsene behandelt wurden und das ‚Kindliche‘ noch keinen eigenen Wert hatte, besonderen Schutz und Wertschätzung.“⁶

Gerade in neuerer Zeit sind viele Musikdramen als originale Kompositionen für Kinder entstanden wie eine kleine Auswahl⁷ zeigt: „Wir bauen eine Stadt“ (1930) von Paul Hindemith, „Schneider Wibbel“ (1938) von Mark Lothar, „Der gestiefelte Kater“ (1948) von Xavier Montsalvatge, „Der kleine Schornsteinfeger“ (1949) von Benjamin Britten, „Der Tod des Buckligen“ (1968) von Günther Kerkhoffs, „Pollicino“ (1980) von Hans Werner Henze, „Krabat“ (1983) von Cesar Bresgen, „Die schwarze Spinne“ (1985) von Judith Weir, „Das Traumfresserchen“ (1991) von Wilfried Hiller, „Drei alte Männer wollten nicht sterben“ (1999) von Guus Ponsioen, „Oasis“ (2010) von Tsippi Fleischer, „Die Schneekönigin“ (2010) von Pierangelo Valtinoni, oder „Schneewittchen“ (2011) von Marius Felix Lange.

Es hat also den Anschein, dass die künstlerische Hinwendung zur Zielgruppe der Kinder in Gestalt der Kinderoper keinem kurzfristigen Markt-Trend folgt, sondern – als Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung – einer dauerhaften Vermittlung humanistischer wie ästhetischer Werte dient.

Etliche zeitgenössische Komponisten stehen dem Thema „Kinderoper“ kreativ und aufgeschlossen gegenüber. So wendet sich auch Wilfried Hiller diesem Werktyp häufig zu. Auf die Frage, ob es einfach sei, Opern für Kinder zu schreiben, ohne dass sie banal wirken, antwortete er in einem Interview:

„Ich versuche nicht zu den Kindern ‚hinunterzusteigen‘, sondern sie ‚heraufzuholen‘, sie zu fordern, ihnen etwas vorzusetzen, mit dem sie sich auseinandersetzen müssen. Wenn sie nicht gleich begreifen, sollten sie

jemanden fragen können. Darum sollten Kinder nur mit Erwachsenen gemeinsam die Vorstellung besuchen. Wichtig ist, daß man die Kinder nicht ratlos zurück läßt, das ist ja das Problem des Fernsehens. Die Kinder sitzen zwei Stunden davor, und der Erwachsene hat seine Ruhe. Ich möchte, daß bei meinen Stücken eine Auseinandersetzung stattfindet. Kinder werden leider immer noch zu selten ‚für voll‘ genommen. Ich glaube nicht, daß ich anders komponiere, wenn ich für Kinder schreibe. Es sind bloß andere Themen. Ob ich den ‚Schimmelreiter‘ schreibe, der durch den Totentanz natürlich mehr Dramatik hat, oder ob ich einen ‚Peter Pan‘ komponiere: Ich habe dabei meine Musiksprache und nichts anderes.“⁸

Vor gut 15 Jahren begann die Entwicklung, spezielle Opernproduktionen für Kinder ab etwa 6 Jahren anzubieten. Für diese Zielgruppe ist das nicht zu früh, denn in diesem Alter beginnen die jungen Menschen sehr grundsätzliche Fragen philosophischer Art zu stellen – nicht nur die nach dem Tod, sondern auch nach Gott, Liebe, Mann und Frau, Himmel und Leben. Und sie wollen glaubwürdige Antworten hören.

Als Pionier zur Verbreitung dieses Operntyps gilt die Kölner Kinderoper, die 1996 in der Yakult-Halle mit ihren Inszenierungen begann und schon bald Erfolg hatte. Elke Heidenreich und Christian Schuller haben sich hier im Laufe von vielen Jahren engagiert.⁹ Die Kölner Kinderoper, seit 2009 unter der Leitung von Elena Tzavara, arbeitet inzwischen an einer Profilerweiterung: Mit der Uraufführung von „Border“ des Komponisten Ludger Vollmer etablierten die Kölner im April 2012 die neue Gattung „Jugendoper“. Demnächst wird man eine eigens am Offenbachplatz errichtete Spielstätte für Kinder und Jugendliche beziehen.

Inzwischen gibt es fast an jedem Opernhaus und Musiktheater je eine eigene Abteilung für Kinder, so auch an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf/Duisburg. In der Spielzeit 2011/12 standen hier nicht nur originale Kinderopern auf dem Programm wie die Wiederaufnahme von „Der gestiefelte Kater“ von Xavier Montsalvatge und „Die Nachtigall“ von Igor Strawinsky als Premiere, sondern auch „Figaros Hochzeit“ und „Die Zauberflöte für Kinder“ – beide Premieren „nach Wolfgang Amadeus Mozart“, wie es im Programm heißt – als spezielle Bearbeitungen für Kinder. In der Landeshauptstadt sind zahlreiche Institutionen und Talente in vielfältigen Kooperations-Projekten mit der Deutschen Oper am Rhein eingebunden. Auch das Theater Bremen produziert seit einiger Zeit erfolgreich für die Zielgruppe „Junges Publikum“ wie z.B. die Kinderoper „Drei alte Männer wollten nicht sterben“ (1999) von Guus Ponsioen (s.u.).

5 Thema „Tod“ in der Kinderoper?

Das „ernste“ Thema Tod läßt sich auch in der Kinderoper optimal darstellen und bewältigen: Einer Kinderoper, die sich dem Thema „Sterben und Tod“ individual-verträglich und sozialproduktiv stellt, kommt eine durchaus religionspädagogische Bedeutung zu. Das Erlebnis des metaphorischen Todes können Kinder als mentale und soziale Prägung erfahren, die sie auf das Thema im wirklichen Leben vorbereiten hilft. „Sei allem Abschied voran!“ – ruft Rainer Maria Rilke in seinen „Sonetten an Orpheus“. Als konkrete Produktion mit Musik und Libretto, Dramaturgie und Regie ist die Kinderoper jedenfalls eine hoch komplexe künstlerisch-ästhetische Auseinandersetzung mit spezifischen Themen und Stoffen – so wie es die Oper für Erwachsene bisher auch war.

Der heutige Opernbetrieb – für Erwachsene wie für Kinder – kann als eine Art ritual-intensive und säkularisierte Messe (nicht Event!) verstanden werden. Die emotionale Wucht einer gut geführten Opernproduktion erinnert durchaus an die sinnliche Expressivität eines Gottesdienstes in einer ehrwürdigen Kathedrale – und

umgekehrt. Auch die Oper stellt sich als eine gesellschaftliche Institution dar, deren verwandelnde Kräfte von den Teilnehmern erlebt oder insgeheim erhofft werden.

Die Untersuchung zum Tod in der Kinderoper füllt die Dimension des gesamten Rahmenthemas „Leben und Tod“, da sich gerade Kindern gegenüber immer auch die Frage nach dem „Leben“ stellt, wenn der Tod zur Sprache kommt. So etwa sehr überzeugend und anschaulich in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, in welchen der Tod seinen Schrecken verliert, weil er hier zur Wandlungsmetapher wird. „Richtig“ sterben nur die Nebenfiguren!

Anhand von vier Beispielen wird im Folgenden aufgezeigt, wie gegenwärtige Inszenierungen der Kinderoper dem Thema „Sterben und Tod“ kritisch und konstruktiv begegnen. Es sollte möglich sein, die Sinnhaftigkeit menschlichen Lebens bejahend zu beantworten und dem bekannten „Stirb und werde!“ von Goethe (wieder) eine positive Bedeutung zu geben.

6 „Schneewittchen“ – ein Lebkuchenherz für die gefährliche Stiefmutter!

In der Spielzeit 2011/12 präsentierte die Kinderoper Köln als Wiederaufnahme die Oper „Schneewittchen“ (UA 2011) des zeitgenössischen Komponisten Marius Felix Lange unter der Regie von Elena Tzavara. Es handelt sich um eine Auftragskomposition der Kölner Oper an den Komponisten, der in Anlehnung an das Märchen der Brüder Grimm auch das Libretto schrieb. Die musikalische Leitung hatte Samuel Hogarth. Dauer der Aufführung: 70 Minuten.

Die provisorische Spielstätte im Alten Pfandhaus hat ihren eigenen Reiz: In einer kleinen ovalförmigen Arena – mit dem Orchester auf dem Balkon wie im Zirkus – ist nur Platz für ca. 170 Besucher, was Intimität, vor allem Intensität stiftet. Nicht nur, wenn stimmgeschulte Opernsänger ihr Können direkt neben dem Publikum spürbar werden lassen. Für das Konzept der Inszenierung ist der Raum außerdem ein ideales Medium: In den Brennpunkten der ellipsenförmigen Sitzordnung stehen sich zwei Thronsessel gegenüber, zwischen denen die Hauptspielfläche angelegt ist. Auf der einen Seite hat die Stiefmutter Königin Clothilde in einem farbenfreudigen Kostüm Platz genommen. Auf der anderen Seite im Brennpunkt sitzt der personalisierte Spiegel im selben Kostüm. Beide Darsteller – machtvoll gewalttätige Illusion und reflektierende Gerechtigkeit – agieren mitunter hart gegeneinander und verlassen während der Aufführung immer nur für kurze Momente ihren jeweiligen Thron, aber niemals den Raum. Sie sind ständig präsent, was der Dramatik eine enorme Spannung gibt. So findet sehr überzeugend das Spiel einer dialektischen Auseinandersetzung zwischen großwahnsinnigem Ich und dem normativ kontrollierenden Alter Ego (Gewissen) statt – zwei Punkte einer einzigen archetypischen Grundfigur.

Das altbekannte Märchen ist von Anfang bis Ende von Sterben und Tod durchdrungen: Nach dem eingangs geäußerten dringenden Wunsch der Königin nach einem Kind – „so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie Ebenholz“ – erfolgt alsbald die Geburt von Schneewittchen. Und im selben Satz von Märchentext wie Libretto wird in einem Atemzug auch der Tod der Mutter (wie ein Tauschgeschäft: Leben gegen Tod) äußerst knapp und belanglos vermeldet.

Als Schneewittchen herangewachsen ist, befiehlt die eifersüchtige Königin-Stiefmutter dem Jäger, das gehasste Kind im Wald umzubringen, ihr Lunge und Leber des Menschenopfers als Leistungsbeweis und zum eige-

nen Verzehr – zwecks animistischem Schönheits-Transfer – zu überbringen. Im Märchentext überfallen den Jäger angesichts seiner Tat große Gewissensbisse: Er tötet stellvertretend einen Frischling und überbringt der Königin die Organe des Tieropfers. In der Oper wird der Jäger ebenfalls von Gewissensnöten heftigst geplagt. Hier trägt er nun sichtbar ein Jagdgesetz am Schulterriemen, auf das er sich (auf der Sachebene) berufen kann: Unter „Sch“ – Kürzel der zum Abschuss freigegebenen Tiere – fehlt zum Glück der Eintrag „Schneewittchen“. Seinen Auftrag lehnt der Jäger ab und erfüllt ihn zugleich geschickt umspielend (auch auf der Beziehungsebene) mit einem Lebkuchenherz, das er zufällig auf der Wiese gefunden hat! Es trägt die Aufschrift „Schneewittchens Herz“, das er der Stiefmutter Königin Clothilde wie einen Orden verleiht und zum Trost umhängt. Die gebannt zuschauenden Kinder empfinden diese Lösung offenbar als höchst willkommenen Ausgleich (auch zum grimm-üblichen Tieropfer) und lachen erleichtert über den listigen Trick mit dem kitschigen Requisit, das von der letzten Kirmes übrig geblieben sein könnte!

Über dieser Opernszene schwingt nicht nur sehr viel Humor von Libretto und Regie. Es ist einfach die Klugheit einer listig augenzwinkernden Gabe, welche die bedrohliche Empfängerin zunächst erst einmal beschwichtigen muss. Denn schließlich sind es ja nicht die geforderten Organe Lunge und Leber. Nein, es ist sogar das „Herz“ von Schneewittchen (steht drauf geschrieben!), das die Königin „gratis“ erhält – ein herrlich ironisches Übersoll!

Die nun folgenden drei Mordversuche der Stiefmutter-Königin verlaufen in Märchen wie Oper sehr ähnlich – nur mit dem Unterschied, dass die als Hausiererin verkleidete Clothilde beim zweiten Besuch das Mädchen nicht zum Kauf eines Kamms, sondern einer typischen Zwergenmütze verführt, welche so eng ist, dass sie Schneewittchens Kopf zerdrücken soll. Das gefällt den Kindern sicher besser: Schneewittchen soll eine Kopfbedeckung – im übertragenen Sinne eine Rolle – übergestülpt werden, die ihr nicht passt und mit der sie vernichtet werden würde.

Äußerst interessant ist auch der Schluss der Kinderoper: Bei Grimm lesen wir, dass die Stiefmutter zur Strafe in „rot glühenden Schuhen“ tanzen musste, „bis sie tot zur Erde fiel“. In der Oper für die Kinder wird die boshafte Clothilde mit lebenslanger Hässlichkeit bestraft, einem Urteil des sprechenden Spiegels. Das ist nicht der blutrünstige Tod auf offener Szene, wie man ihn sich vielleicht wünscht oder vorstellt. Es ist nur ein Fluch, der den sozialen „Tod“ eines Menschen bedeutet, der im Unterschied zum körperlichen Tod vielleicht noch grausamer ist – besonders in der heutigen, durch Jugend- und Schönheitswahn geprägten Zeit. Er benennt genau das, woran die schönheitssüchtige Stiefmutter niemals gedacht hatte. Diese Lösung erinnert an den Spruch der zwölften weisen Frau im „Dornröschen“, der es gelingt, den Todesfluch für das Mädchen in einen hundertjährigen Schlaf umzuwandeln.

Mit der gerechten Strafe – Tod gleich Hässlichkeit – gehen die Kinder nach der Vorstellung erleichtert wieder nach Hause. Elena Tzavara erzählte in einem Gespräch, wie am Ende der Premieren-Vorstellung Stiefmutter Königin Clothilde zerknirscht am Boden liegt, und sich ihr von den Zuschauern ein Mädchen vorsichtig nähert, die Opernsängerin sanft streichelt und sagt: „So hässlich bist du doch gar nicht!“ Eine Relativierung des Todes ist also möglich.

7 „Der gestiefelte Kater“ - manchmal gilt der Tod nur einer kleinen Maus!

Die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg präsentierte in der Spielzeit 2011/12 die Kinderoper „Der gestiefelte Kater“ (UA 1948) des spanischen Komponisten Xavier Montsalvatge. Regie führte Svenja Tiedt.

Die musikalische Leitung hatte Rainer Mühlbach. Libretto: Nestor Luján. Übersetzung ins Deutsche: Mechtild von Schoenebeck. Dauer der Aufführung: 75 Minuten.

Die Oper setzt ein mit der Vorgeschichte, dem Tod des alten Müllers als Zeichentrickfilm. Die „düster-humorvolle Art“ (Svenja Tiedt) seiner Darstellung ist ein äußerst wirksames Mittel, den Ernst der Szene nicht nur verständlich, bildlich zur Sprache zu bringen, sondern gleichzeitig jede kleinste Schockwirkung ironisch abzufedern.

Um seinen Auftrag zu erfüllen, fordert der Kater außer den Stiefeln einen Hut und einen Mantel von seinem deprimierten jungen Herrn sowie ein Schwert, das im Handumdrehen – auch wieder als Zeichentrickfilm – aus dem Skelett eines zusammenbrechenden alten, klapprigen Pferdes entsteht.

Die Handlung selbst folgt im Wesentlichen dem Märchen der Brüder Grimm, und lehnt sich in Teilen den Fassungen von Erich Kästner und Charles Perrault an. Letzterer ersetzte – zur Freude der Kinder – die heutzutage wenig bekannten und optisch nicht sehr ansprechenden Rebhühner durch weiße Kaninchen, die der Kater listenreich fängt, um sie dem König im Namen seines Herren als Beziehungsöffner zu schenken. Auf der prächtigen Bühne sind sie als wichtige „Sympathieträger“ (Svenja Tiedt) ständig in Bewegung und begleiten die Handlung immer wieder mit kleinen Balletteinlagen im Hip-Hop-Stil. Die Tiere werden also nicht geschlachtet, sondern nur gefangen genommen, was einige Kinder – sicher eingedenk der Grimmschen Fassung – zur insgeheimen Frage veranlasste: „Sind die Häschen jetzt tot?“ Nein, sie geraten zwar als Versuchskaninchen ins Labor des bösen Zauberers, werden aber am Schluss vom Kater befreit.

In der inszenierten Oper läuft die Handlung insgesamt bunt und mit teilweise übermäßigem Spektakel ab: So sinnt der gelangweilte König auf einen Krieg, damit mehr Abwechslung in sein Leben kommt. Und der Zauberer am Schluss übt sich á la Frankenstein als Monster mit angedeuteten Tierversuchen und mit reichlich Feuerwerk, Qualm und Detonationen, bis auch er sich vom Kater, über die Verwandlungen – wieder als Zeichentrickfilm – vom Löwen zum Papagei, als Maus fressen lässt. Im Märchen wie auch in der Oper „Der gestiefelte Kater“ erscheint der Mäuse-Tod des Monsters am Schluss als legitimer Befreiungsschlag nach dem natürlichen Muster „Katze frisst Maus“, der über jeden moralischen Verdacht erhaben ist. Motto: Böse Zauberer darf/muss man vernichten!

8 „Die Nachtigall“ - Orpheus in Verkleidung einer vogelhaften Fee

In der Spielzeit 2011/12 fand ebenfalls an der Deutschen Oper am Rhein, ebenso unter der Regie von Svenja Tiedt und der musikalischen Leitung von Wen-Pin Chien die Premiere der Märchenoper für Kinder „Die Nachtigall“ (UA 1914) von Igor Strawinsky statt. Das Libretto nach dem gleichnamigen Märchen von Hans Christian Andersen schrieb Stepan Mitussow. Die Aufführung dauert 50 Minuten.

In der Morgendämmerung geht ein Fischer seinem Handwerk nach und erwartet den Gesang der Nachtigall und damit den Beginn eines neuen lebendigen Tages. Der Kaiser von China erfährt, dass es in seinem großen Reich eine Nachtigall gibt, die ganz wundervoll singt. Als er das hört, will er sie sofort besitzen. Seine Höflinge und die Köchin werden ausgeschickt, das kostbare Tier zu überreden, an den Hof des Kaisers zu kommen und dort zu singen. Die Nachtigall in Gestalt einer schönen Fee folgt der Einladung und verzaubert wie erwartet den Kaiser täglich mit ihrem Gesang. Alle scheinen glücklich zu sein.

Doch machen eines Tages japanische Gesandte ihre Aufwartung bei Hofe und schenken dem Kaiser eine mechanische Nachtigall in Form eines goldenen Fernsehgerätes mit Videoeinspielungen von der natürlichen Nachtigall, die an die bekannten Prominenten-Portraits von Andy Warhol erinnern. Die künstlich-mediale Nachtigall gefällt dem Monarchen plötzlich viel besser als der natürliche Vogel. Darüber vergisst der Kaiser die richtige Nachtigall, die traurig vom chinesischen Kaiserhof wegfliht. Nach einer Weile wird der Kaiser sterbenskrank. Der Tod erscheint und bedroht ihn. Als das die natürliche Nachtigall hört, kehrt sie rasch an den Hof zurück, singt für den Kaiser und besiegt mit ihren Melodien seine Krankheit, seinen Tod und die Figur des Todes.

Nachtigall und Kaiser erinnern an ein diskretes Liebespaar: Die Nachtigall zupft dem am Boden liegenden Kaiser behutsam und liebevoll singend die ihn bedeckenden Schneeflocken von Gesicht und Kleidung, als wären es Staubfussel. Es ist eine für die Kürze als Kinderoper erstaunlich lange und anrührende Szene. Darauf wird der Kaiser wieder gesund und bedankt sich unter Tränen bei der Nachtigall. Der mechanische Vogel steht inzwischen defekt und vergessen in der Ecke.

Märchen und Libretto liegen das Orpheus-Motiv zugrunde, wonach der Gesang – die konstruktive und gestalt-hafte Gegenwehr – schwere Krankheit und sogar den Tod besiegen kann. Der Vergleich zwischen der echten, lebendigen und der mechanischen Nachtigall zeigt, dass ein mimetisches Medium keine Wirklichkeit erschafft und dank ausgeklügelter Mechanik die Natur nur nachahmen kann. Auf Dauer hat das mechanische Medium keine Chance, weil es Lebendigkeit und Unmittelbarkeit nur vorgaukelt, aber niemals ersetzen kann.

9 „Drei alte Männer wollten nicht sterben“ – mit Karl May in die ewigen Jagdgründe

Auch das Theater Bremen präsentiert unter der Rubrik „Junges Publikum“ regelmäßig Veranstaltungen für Kinder und Jugendliche. So auch in der Spielzeit 2011/12 (u.a.) mit der Kinderoper „Drei alte Männer wollten nicht sterben“ auf der Bühne des Neuen Schauspielhauses. Regie führte Patric Seibert. Musikalische Leitung: TeroValtonen. Es handelt sich um eine „komische Oper für Kinder“ ab sechs Jahren des niederländischen Komponisten Guus Ponsioen. Die Dramatikerin Suzanne van Lohuizen schrieb 1999 das Libretto¹⁰. Bereits 1999 erfolgte die Uraufführung. Barbara Buri verfasste die Übersetzung aus dem Niederländischen. Dauer: 60 Minuten.

Diese Kinderoper trägt nicht nur das Thema „Sterben und Tod“ im Titel. Sie ist ein Musiktheaterwerk, in dem der Tod Darstellern (wie Zuschauern) fast während der gesamten Spieldauer unmittelbar vor Augen steht. Zu Beginn tummeln sich drei kleine Jungen in einem riesigen Bett. Es ist die typische Szenerie vor dem Einschlafen. Ganz selbstverständlich wachen die drei am nächsten Morgen als alte Männer wieder auf: Dietrich, Oliver und Lothar. Die Stimmung der Mini-Peergroup ist wie im gesamten Stück eine Mixtur aus Freundlichkeit, Lockerheit, Albernheit, Unbeschwertheit, Kumpelhaftigkeit, Fröhlichkeit und Ironie. Die nach Kabarett und Operette klingende Musik mit Gesang, Akkordeon, Bass und Schlagwerk ist eine Mischung aus Tango, Chanson, Jazz, Blues und Pop und formt die Atmosphäre erheblich mit – eine Art Insel der Seligen.

Plötzlich schiebt sich durch den Briefkastenschlitz in der Tür ein großer Umschlag, was die Männer sehr verwirrt, da sie sonst nie Post erhalten. Der Inhalt der Botschaft klingt sehr lakonisch: „Sehr geehrte Dietrich, Lothar und Oliver. Heute ist der letzte Tag. Euer Leben ist alle. Die Tage sind verbraucht. Leider endgültig. Herzliche Grüße.“ Ein Absender wird nicht genannt, was nicht weiter interessiert, da die Außenwelt in dieser

Kinderoper nicht konkret existiert¹¹, sondern nur als gelegentliches Klischee (s.u.) aufscheint. Zunächst erklären die Männer die Botschaft für blanken Unsinn, versehen den Brief mit einer ebenso lakonischen Notiz, sie seien noch lange nicht tot – im Gegenteil, sie würden ewig leben. Dann befördern sie die lästige Postsache wieder in die Außenwelt zurück und nageln den Schlitz in der Tür zu.

Damit ist die Sache aber nicht erledigt. Noch eine Weile machen sie sich lustig über den Vorfall und entrüsten sich angesichts ihrer vermeintlichen Vitalität. Sie sind stolz, noch sehr ausgelassen lachen, singen und tanzen zu können. Sie produzieren typische Fantasien von Jungen, wie sie ihr ewiges Leben verbringen können, sei es (frei nach Karl May) als wilde Reiter auf Kamelen in der Wüste bei der Verfolgung von vierzig Räubern (Alibaba lässt grüßen) oder auf einem Kriegsschiff im Kampf gegen Piraten oder (frei nach Sven Hedin) als heroische Gipfelstürmer im Himalaya. Sie brüsten sich, dank ihres ewigen Lebens frei von Gefahr und Angst zu sein und träumen von ihrer Berühmtheit als die ältesten Männer der Welt.

Der Übermut der Gruppe führt nicht nur zum kurzen Schwächeanfall einer der drei Männer („Du hättest tot sein können!“), sondern zur Umkehr der Stimmung mit der Einsicht „Wir sind zu alt.“ Statt zu philosophieren, beschließen sie erst einmal zu frühstücken. Der Gedanke, sich beim Teetrinken zu verschlucken und zu sterben, gewinnt plötzlich hypochondrische Macht: Keiner der Männer traut sich nun, aus der kreisenden Teekanne einzuschenken, bis das gute alte Stück zu Boden fällt und zerbricht. Betroffen über den Verlust ihrer „liebsten“ Hausgenossin werden sie nun doch sehr nachdenklich: „Die arme alte Teekanne. / Jetzt ist ihr Leben aus.“

Die Außenwelt macht sich langsam wieder bemerkbar: Die Männer hören Schritte von draußen, bis es an ihrer Tür heftig klopft. Sie schrecken zusammen, vermuten den Tod und fantasieren wie gewohnt bildreich drauf los: „Der Tod ist ein Mann mit einem schwarzen Mantel. Er besteht nur aus Knochen. Er hat eine Sense.“ Vor lauter Angst verstecken sie sich und öffnen nicht. Dabei erinnern sie sich: „Was stand im Brief? / Endgültig.“ In ihrer kindlichen Fröhlichkeit und Naivität bereiten sie sich nun auf Sterben und Tod vor und bekennen versöhnlich, ein schönes Leben gelebt zu haben und sich keines Vergehens schämen zu müssen. Auch, ob sie die Liebe erlebt haben, möchten die drei Männer voneinander wissen. Da erfahren wir von Oliver die niedliche Kindergeschichte von dem kleinen Mädchen mit dem roten Fahrrad, das um dem Jungen wohl zu imponieren „auf den Boden Pipi macht“, worauf Oliver ihr einen Seestern schenkt. „Das war alles. Das war Liebe“, kommentiert Oliver.

Jetzt interessieren sich die drei Männer dafür, was mit ihnen nach dem Tod geschieht und malen sich das Jenseits fantasievoll aus. Es sei ein Land, wo es immer kalt sei. „Ein Land aus weißem Schnee. /.../ Oder /.../ ein strahlend helles Land. Mit Engeln und Musik.“ Auch was mit dem eigenen Körper im Sarg passiert, ist von Interesse: „Und dann fressen dich die Würmer. /.../ Und den – Pimmel? / Auch den Pimmel.“ Und was bleibt übrig? – wird gefragt. „Vielleicht – eine Erinnerung. / Was ist das? / Dass jemand ab und zu noch an dich denkt.“

Die Männer versichern sich ihrer Freundschaft und verabschieden sich voneinander: „Ich fand es schön, dass du gelebt hast“, sagen alle drei nach- und zueinander. Und: „Wir waren immer füreinander da. / Ja. wir haben nicht umsonst gelebt.“ Um nicht pathetisch zu werden, denken sie noch an konkrete Vorsorgen wie „Aufräumen. Die Fenster putzen. Den Boden wischen. Wir müssen alles in Ordnung hinterlassen.“ Die Männer legen in ihrer Wohnung Blumen aus: „So. Jetzt sind wir bereit. Mach den Briefkastenschlitz wieder auf.“ Dann sind die Männer sehr müde und legen sich zum Schlafen (Sterben) in ihr großes Bett.

Am anderen Morgen stehen die drei als Jungen in Unterwäsche vor dem Bett mit den drei alten, verstorbenen Männern und sprechen miteinander: „Es war nicht schwierig. / Es ging ganz von selbst. / Hast du etwas gemerkt? / Ich nicht. Ich war schon eingeschlafen. / Ich auch. / Sie liegen friedlich da. / Ein schöner Tod.“

Thema dieser Kinderoper ist die Endlichkeit allen Lebens, was man anhand der Endlichkeit der Dinge (z.B. die Teekanne) auch auf sich selbst beziehen kann. Und wenn es auf der Bühne mal mit Klamauk – im besten Sinne – zugeht, wird die Ernsthaftigkeit in jedem Moment gewahrt. Immer wieder werden letzte Fragen gestellt wie: „Ewig, ist das lang? Und dann?“ Mit viel Humor und auf spielerische Weise wird mit dem Ende des Lebens umgegangen. Wenn der Ernst zum Spaß wird, kommt keine Schwermut auf.

10 Der Tod in der Kinderoper kennt keinen Schrecken

Der Tod in der Kinderoper kommt nicht in szenischer Grausamkeit daher, sondern unterschiedlich fundiert – mal mit großem, mal mit kleinem Konzept: Während sich der Tod in „Schneewittchen“ (Kölner Kinderoper) mit rührend versöhnlicher Geste zur sozialen Nicht-Existenz der Hässlichkeit humanisiert, entspringt der Tod des Monsters im „Gestiefelten Kater“ (Deutsche Oper am Rhein) dem legitimen Ablauf „Katze frisst Maus“, der nicht eigens gerechtfertigt werden muss. Wirklich „kritische“ Momente werden in dieser Inszenierung einfühlsam und mit Geschick in die ironische Distanz von Zeichentrickfilmen verlegt. Während sich in „Schneewittchen“ die Königin Stiefmutter mit dem personalisierten Spiegel zur in sich dramatisch gespannten Großfigur erweitert, wird der Grimmsche Zauberer im „Gestiefelten Kater“ der Kinderoper zur faustischen Frankenstein-Instanz erhoben. Die bei Grimm angelegte Konstellation von Müllersohn und Kater bleibt in der Oper unangetastet und wird bis zum letzten Moment überzeugend ausgespielt.

In der „Nachtigall“ (Deutsche Oper am Rhein) existiert die schon bei Hans Christian Andersen angelegte Zweiergruppe von Nachtigall und Kaiser, vor welcher sich der Tod samt seiner Mannschaft unter den orphischen Belcanto-Tönen des Vogelgesangs zurückziehen muss. Die Nachtigall bezwingt durch ihren entschiedenen Liebesdienst nicht nur die todbringende Übermacht, sondern löst ebenso sichtbar die innere Erstarrung des Kaisers.

Die Kinderoper „Drei alte Männer wollten nicht sterben“ (Theater Bremen) verbannt schließlich den unsichtbaren Tod komplett in die Außenwelt und lässt in der räumlichen und szenischen Innenwelt der Männer-Gruppe den eigenständigen Gedanken an die Endlichkeit allen Seins langsam, aber verbindlich heranreifen. So verliert aller Tod seinen Schrecken!

Die hier anhand einiger Beispiele vorgestellten künstlerischen Arbeiten zum Thema „Sterben und Tod“ sind mithin als geglückter Versuch anzusehen, wie die Kunstgattung Kinderoper doch in der Lage ist, auch „schwierige“ Themen überaus zielgruppengerecht und nachhaltig positiv zu vermitteln. Was würde Goethe dazu sagen?

Literaturverzeichnis

Attila Csampai, Dietmar Holland (Hg.): Claudio Monteverdi *Orfeo*, Christoph Willibald Gluck *Orpheus und Eurydike*. Texte, Materialien, Kommentare (Reinbek bei Hamburg 1988).

Elke Heidenreich / Christian Schuller: *Das geheime Königreich. Oper für Kinder* (Köln 2007).

Wilfried Hiller: *Die Macht der Musik. Wilfried Hiller im Gespräch mit Isolde Schmid-Reiter*, in: Opera Notes 2004–2005, medianotes.com, 1998–2010, Birgit Popp.

Monika Kritzmöller: *Lock-Stoffe*. St. Gallen als Textil- und Jugendstil-Stadt (Aitrang 2010).

Suzanne van Lohuizen: *Drei alte Männer wollten nicht sterben*, in: Thomas Maagh (Hg.): *Spielplatz 23. Fünf Theaterstücke über Tod und Teufel von Rudolf Herfurtner, Bente Jonker, Guy Krneta, Suzanne van Lohuizen und Wajdi Mouawad* (Frankfurt am Main 2010), S. 105–132.

Max Lüthi: *Märchen* (Stuttgart 1974, 5. Aufl.).

Mathias Mayer: *Mozart, Tod und Teufel. Gespenster-Metamorphosen in der romantischen Oper*, in: Vera Alexander, Monika Fludernik (Hg.): *Romantik* (Trier 2000), S. 69–83.

Anno Schreier: *Prospekt*, Magazin der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg 2011/12.

Anastasia Volkova: *Kunst ist Gabe und nicht Wiedergabe. Amimetische Gestaltungstendenzen in der expressionistischen Lyrik als Niederschlag europäischer Kunstströmungen im frühen 20. Jahrhundert. Eine Studie an exemplarischen Texten August Stramms und Otto Nebels* (Frankfurt am Main 2004).

(Endnotes)

- 1 Zitiert in: Attila Csampai, Dietmar Holland (Hg.): Claudio Monteverdi *Orfeo*, Christoph Willibald Gluck *Orpheus und Eurydike*. Texte, Materialien, Kommentare (Reinbek bei Hamburg 1988), S. 6.
- 2 *Prospekt*, Magazin der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg 2011/12, S. 3.
- 3 Zum Begriff des „Amimetischen“ siehe: Anastasia Volkova: *Kunst ist Gabe und nicht Wiedergabe. Amimetische Gestaltungstendenzen in der expressionistischen Lyrik als Niederschlag europäischer Kunstströmungen im frühen 20. Jahrhundert. Eine Studie an exemplarischen Texten August Stramms und Otto Nebels* (Frankfurt am Main 2004), S. 83.
- 4 „Personen und Dinge des Märchens sind allgemein nicht individuell gekennzeichnet. /.../ Die meisten Personen bleiben überhaupt unbenannt, sie sind einfach Königin, Stiefmutter, Schwester, Soldat, Schmied oder Bauernjunge.“ Was Max Lüthi hierzu über das Märchen allgemein sagt, gilt ebenso generell (zumindest) für die Kinderoper. Max Lüthi: *Märchen* (Stuttgart 1974, 5. Aufl.), S. 31.
- 5 Mathias Mayer: *Mozart, Tod und Teufel. Gespenster-Metamorphosen in der romantischen Oper*, in: Vera Alexander, Monika Fludernik (Hg.): *Romantik* (Trier 2000), S. 69–83, S. 78.
- 6 Monika Kritzmöller: *Lock-Stoffe*. St. Gallen als Textil- und Jugendstil-Stadt (Aitrang 2010), S. 21.
- 7 Für manche dieser Werke (z.B. Hindemith) wird der Begriff „Schuloper“ verwendet, was nicht immer korrekt ist. Man versteht darunter Opern und szenische Kantaten, die von Kindern und Jugendlichen unter Anleitung von Pädagogen im Rahmen von Schulprojekten aufgeführt werden. Als Vorläufer gelten die seit dem Mittelalter in Klosterschulen gepflegten musikalisch-dramatischen Darstellungen mit und für Schüler und Studierende zur religiösen Unterweisung und zur Ausbildung in der lateinischen Sprache. – Alle hier genannten Kategorial-Begriffe sind lediglich als Kompassnadeln zur Orientierung gedacht: Landauf-landab kann man heute eine Vielzahl an Kooperationsformen beobachten – nicht nur zwischen Erwachsenen- und Kinderoper, sondern auch zwischen Opernhäusern, Theatern, Hochschulen, Schulen und Elternhaus.
- 8 *Die Macht der Musik. Wilfried Hiller im Gespräch mit Isolde Schmid-Reiter*, in: Opera Notes 2004–2005, medianotes.com, 1998–2010, Birgit Popp.
- 9 Siehe hierzu: Elke Heidenreich / Christian Schuller: *Das geheime Königreich. Oper für Kinder* (Köln 2002).
- 10 Suzanne van Lohuizen: „*Drei alte Männer wollten nicht sterben*“ in: Thomas Maagh (Hg.): *Spielplatz 23. Fünf Theaterstücke über Tod und Teufel von Rudolf Herfurtner, Bente Jonker, Guy Krneta, Suzanne van Lohuizen und Wajdi Mouawad* (Frankfurt am Main 2010), S. 105–132.
- 11 Siehe hierzu weiter oben die Aussagen von Anno Schreier.

Zum Autor

Prof. Dr. phil. Hartwig Frankenberg, geb. 1944 in Diez a.d. Lahn, lebt und arbeitet in Düsseldorf. Er lehrte von 1972 bis 1983 Literatur- und Sprachwissenschaft an den Hochschulen in Münster (PH) und Neuss (PH) sowie Design- und Kommunikationstheorie von 1986 bis 2001 in Bielefeld (FH), Berlin (HdK) und Augsburg (FH). Als freier Autor und Berater setzt er sich zeichentheoretisch und gesellschaftskritisch mit Ritualen, Märchen und der Alltagskultur auseinander.

Kontakt: www.hartwig-frankenber.de