

DER STOFF, AUS DEM SÄNGER-(ALB)TRÄUME SIND

Ob Feenwesen, martialische Amazone oder *Fin de siècle*-Dandy – das Kostüm eines Opernsängers ist mehr als nur bühnenwirksame Verpackung. Es ist seine zweite Haut, die im Idealfall zum Verbündeten wird, der Halt und Sicherheit bietet. Mitunter funktioniert es wie ein musikalischer Impuls. Dort, wo diese Häute hergestellt werden, weiß man viel über Stoffe und Sängerseelen. Ein Besuch bei den Kostümdirektorinnen Dorothea Katzer (Deutsche Oper Berlin) und Katrin Kath (Komische Oper Berlin).

Von Antonia Munding



Das Kostüm bestimmt nicht nur Aussehen und Bewegung“, sagt Dorothea Katzer, die seit 2002 die Kostümabteilung der Deutschen Oper Berlin leitet, „es ist viel mehr. Es wird zum Alter Ego eines Sängers, der sich mit dem Material, das ihn umgibt, auseinandersetzen muss.“ – Stoff: Das Wort verspricht Sinnlichkeit und große Ideen. Katzer schließt die Tür zu ihrer Werkstatt auf: Brokat, Rohseide, Satin, Taft und Baumwolle lagern in meterhohen Stahlregalen. Die Wände sind zugestellt mit Schränken, in denen Spitzen, Borten, Knöpfe und Musterproben auf ihren Einsatz warten. Dorothea Katzer empfängt uns kurz nachdem eine defekte Sprinkleranlage die Bühne geflutet hat. Eine Katastrophe, ausgelöst von einer übereifrigen Putzkolonne. Vorstellungen entfielen, Licht- und Bühnentechnik werden erst in Monaten wieder vollständig einsatzfähig sein. „In so einem Moment merkt man, wie improvisationsbegabt wir sind“, bemerkt Katzer mit leisem Humor. Stichwort Improvisation. Genau das sei es, was alle Mitarbeiter des Kostüms – vom Assistenten, über die Schneiderinnen, Gewandmeister bis hin zur Direktion aus dem Effeff beherrschen müssten.

Katrin Kath, Chefin der Kostümabteilung an der Komischen Oper, geht noch einen Schritt weiter: „Uns wird mehr Flexibilität als den übrigen Gewerken abverlangt – und Hartnäckigkeit“, betont sie. Kath sitzt in ihrem Büro vor einer Tasse Kaffee. Der Stoff mit dem Regisseure und Kostümbildner umgehen, sei nicht immer gefällig, sondern oftmals widerspenstig. 1992 fing sie als Praktikantin an, wurde Assistentin, seit 2008 ist sie Kostümdirektorin und arbeitet parallel noch als Kostümbildnerin. Der Weg von der Idee bis zum fertigen Bühnenoutfit schlage mitunter überraschende Haken: „Denn wir müssen auf die unterschiedlichen Sänger und ihre Situationen immer sofort reagieren. Zwar läuft die Planung ein Jahr vor der Premiere an, doch wesentliche Details entwickeln sich erst in den Proben“, so Kath. Und wenn alles steht, kann eine einzige Bühnenprobe das Konzept im letzten Moment kippen: „Das tut dann weh“, gesteht Kath, und lächelt trotzdem, „weil wir in so einem Fall nicht wie bei einer Umbesetzung nur ein paar Nähte enger oder weiter setzen, sondern ein Kostüm ganz neu denken. Wenn ich all die Kostüme addiere, die nicht zum Einsatz kamen, könnte ich eine komplette Inszenierung ausstatten.“

Bei künstlerischen Fragen hält sich Dorothea Katzer zurück. Doch manchmal muss sie zwischen Sänger und Kostümbildner vermitteln. Bei der Anprobe zur Korngold-Produktion *Die tote Stadt* etwa wurde sie plötzlich in die Garderobe der ersten Solistin gerufen. Die Sopranistin sollte ein Taftkleid in Prinzessform mit Zipfeln anprobieren, das zusätzlich mit Molton unterlegt war. „Da kam sehr viel Material in der Taille zusammen. Die Sängerin war außer sich: ‚Ihr seid doch auch Frauen, wie könnt ihr mich so fett machen!‘, schrie sie. Dass die Proportionen zum stilisierten Konzept passten, sah sie nicht. Sie war ehrlich verzweifelt und ich musste etwas ändern, ohne den Gesamteindruck zu zerstören.“ Mit viel Fingerspitzengefühl schnitt Katzer das komplette Füllmaterial aus der Taille, bis die Sängerin akzeptierte.

KÜNSTLERISCHE IDEE GEGEN SÄNGERISCHE EITELKEITEN

Wie häufig und wie hart müssen künstlerische Ideen gegen Eitelkeiten kämpfen? Katrin Kath runzelt die Stirn. Sänger, die sich nur dafür interessierten, schön auf der Bühne auszusehen, seien zum Glück selten. „Die meisten sind flexibel und Profi genug, sich auch auf ungewöhnliche Konzepte einzulassen. Wenn es begründet ist, haben sie auch kein Problem mit Hässlichkeit“, so Kath, „gerade an unserem Haus, wo häufig a-typisch besetzt wird. Damit meine ich weniger den Mann in Frauenklamotten, vielmehr interessiert uns die Spannung zwischen Kostüm und Darsteller.“ Dorothea Katzer unterstreicht den Unterschied zur Mode: „Der Kostümbildner hat einen völlig anderen Auftrag. Ihm geht es nicht um Trends, sondern er muss auf der Bühne eine Gesellschaft kreieren und den Status der unterschiedlichen Figuren sichtbar machen.“



Die Rokoko-Corsage in *Manon Lescaut* gefiel anfangs nicht jeder Sängerin.

Trotzdem nimmt Katzer Änderungswünsche prinzipiell ernst: „Wenn sich jemand beklagt, er könne so nicht singen, darf ich das nicht ignorieren. Da sehe ich mich schlichtweg als Dienstleisterin.“ Katzer erzählt von einer *Manon Lescaut*-Inszenierung und einer Solistin, die sich partout nicht in eine Rokoko-Corsage schnüren lassen wollte. Dann sah sie bei der ersten Bühnenprobe die schmalen Taillen der Chordamen und wollte ihre Corsage doch ausprobieren. „Probe um Probe gewannen wir immer ein paar Millimeter mehr dazu. Am Ende sang sie festgeschnürt und obendrein wunderbar. Es hat sie beim Singen regelrecht unterstützt“, schmunzelt Katzer. Das Kostüm als Resonanzverstärker? Dorothea Katzer verrät Kniffe, die das Kostüm sängertauglicher machen. „Mieder, Corsagen oder auch einfach nur die Hüfte enger schneiden – alles was den Luft-Widerstand beim Singen verstärkt“, erklärt Katzer. „Für die meisten Sängerinnen ist es Horror, in schlapperigen Jogginghosen zu singen. Ein Kostüm ▶



muss Halt geben.“ Das gelte genauso für Männer: „Wir hatten einen bekannten Tenor, der verlangte nicht nur einen Miedergürtel, sondern immer auch eine bestimmte Absatzhöhe und zwar nicht nur, um auf der Bühne größer zu wirken, sondern um besser singen zu können. Das haben wir diskret mit Einlagen gelöst“, verrät Katzer augenzwinkernd.

Katrin Kath begegnen diese Anliegen seltener. „Viele Sänger haben inzwischen Techniken, um in den verrücktesten Positionen singen zu können. Die meisten sorgen sich eher darum, dass das Kostüm den Aktionen auf der Bühne standhält, ob das Spagat ist, eine wilde Polka oder wenn sie ihr Fluggeschirr anlegen müssen. Da interessiert vor allem, wo die Schlitz für die Gurte am wenigsten stören.“ Kath erklärt, warum in ihrer Abteilung immer häufiger mit Materialien experimentiert wird: „In unserer Inszenierung von *Il barbiere di Siviglia* steckt eine Sopranistin in einem schweren Watton, in dem sie kaum laufen kann. Das passt zwar hervorragend

FEHLENDE KÖPFE UND BRENNENDE KLEIDER

Hans Neuenfels ließ in seinem Skandal-*Idomeneo* die Hauptfigur als Scharfrichter der großen Religionsstifter auftreten. Im Epilog streckt Idomeneo dem Publikum die blutigen Köpfe von Jesus, Buddha, Poseidon und Mohammed entgegen. Es gab Drohungen, das Stück wurde aus Angst vor islamistischen Anschlägen abgesetzt. Dann glätteten sich die Wogen und es sollte wieder auf den Spielplan. Doch plötzlich fehlten die Köpfe. Diebstahl? Eine Wiederaufnahme ohne sie schien sinnlos: „Nach all den Debatten stand die Schlusszene unter besonderer Beobachtung“, sagt Katzer. Zum Glück fanden sich noch Abgüsse und die Köpfe wurden innerhalb eines Tages neu modelliert. Katzer lacht: „Das bereitete uns ein diebisches Vergnügen!“ Nachdem die Freiheit der Kunst über diffuse Ängste gesiegt hatte, sollte kein Boykott die Aufführung vereiteln. Dorothea Katzer zeigt ein Detail, dass sie als Talisman behalten hat:

Was auf der Bühne wie Buddhas eindrucksvoller Bronzekopf wirkt, ist eine schlichte Filzmütze – beklebt mit bemalten Holzperlen.

Während an der Deutschen Oper mit der Illusion einer Enthauptung jongliert wurde, in der alle Zutaten Fake waren, spielte die Komische Oper bei einer Verbrennungsszene tatsächlich mit echtem Feuer. In Aribert Reimanns *Medea*, die Benedict Andrews im Mai 2017 auf die Bühne brachte, stirbt Kreusa in einem vergifteten Brautkleid, das ihr die Rivalin Medea zur Hochzeit geschenkt hat. „Der Regisseur wollte die Szene wie im Film inszenieren – für ein paar Sekunden sollte die Braut zur lebendigen Fackel werden. Dafür engagierten wir eine Stuntfrau und recherchierten wochenlang: Aus welchem Stoff die Schutzkleidung bestehen muss, welche Brennpaste in Frage kommt und wie die Bühne gesichert werden kann.“

Die Liste der Risikofaktoren wurde immer länger. Erfahrungsberichte gab es nicht. „Bislang hatte noch keine Opernbüh-

ne dieses Experiment gewagt“, sagt Kath. Nach mehreren Probebrennungen mit Puppen wusste man, aus wieviel Schichten und aus welchem Stoff das Brautkleid sein musste. Alle zitterten, als die Stuntfrau zum ersten Mal das Originalkostüm für eine Bühnenprobe überzog. Unter der dicken Silikonmaske war ihr Gesicht kaum mehr erkennbar. Alles musste auf die Sekunde genau passen, sonst würde es gefährlich. Ein Spiel auf Leben und Tod. Einige Kritiker erwähnten die Szene zwar später, aber rechtfertigte das den Aufwand? „Jede Vorstellung beanspruchte uns extrem“, sagt Katrin Kath. „Deswegen waren wir erleichtert, dass *Medea* nur sieben Mal angesetzt wurde.“

Ob Feuer, Blut oder der Schweiß der Sänger – das Bühnenkostüm muss einiges über sich ergehen lassen. Manchmal bleibt es das Kleid für den Moment – lodert auf, um für die nächste Vorstellung neu genäht zu werden. Manchmal reift es zu einer bedeutenden Persönlichkeit, die im Laufe der Jahre immer wieder zum Leben erwacht. Die Spuren im Gewebe zeugen von großen Ideen, seine Patina hat die Aura der Sänger in sich aufgenommen. Ein Sänger eignet sich seine Rolle mit dem Kostüm, das er trägt, an. Es ist ein schöpferischer Akt, der jeden Ton und jede Geste zum Kunstwerk macht. ■



Wenn die Braut zur lebendigen Fackel werden soll, muss eine Stuntfrau her.

zur schwerfälligen Dienerin Berta, die sie verkörpert, aber bei jeder Vorstellung fürchten wir, dass sie gleich kollabiert, weil sie einen knallroten Kopf bekommt. Für unsere Folge-Produktion *Petruschka / L'enfant et les sortilèges*, in der wieder eine zierliche Sängerin einen Watton tragen muss, haben wir deswegen nach einem leichteren Material gesucht – erfolgreich!“

Doch was ist mit kompromisslosen Diven, an denen jegliche Diplomatie scheitert? Gibt es sie überhaupt noch? Dorothea Katzer lacht und erzählt die Geschichte einer berühmten Mezzosopranistin, die überall als Carmen engagiert wurde und zu jeder Inszenierung ihr persönliches Kleid mitbrachte. Das machte sie zur Bedingung – auch an der Deutschen Oper: „Regisseur und Kostümbildner mussten das Kleid in ihr Konzept einbauen – ob sie wollten oder nicht.“ Heute wäre das undenkbar. Wenn es beim Bühnengewand nur um persönliche Vorlieben geht, bleibe es seelenloser Stoff – darin sind sich Katrin Kath und Dorothea Katzer einig. Der Zauber eines Kostüms entsteht durch die Idee dahinter. Erst sie zieht den Zuschauer in eine bildgewaltige Fantasiewelt hinein. Manchmal löst diese Idee eine politische Debatte aus oder schafft gar einen Präzedenzfall.

Donnerstag, 3. Mai 2018

Eröffnungskonzert Daniel Hope Violine

Maxim Lando Klavier
Andrei Ionita Violoncello

Beethoven, Franck, Mozart,
Mendelssohn

19 Uhr Freiheizhalle,
Rainer-W.-Fassbinder-Platz 1
S Donnersb. Brücke



Freitag, 4. Mai 2018

Maximilian Hornung Violoncello

Clayton Stephenson Klavier
Robert Lakatos Violine
Liszt, Debussy, Parera Fons,
Schostrakowitsch, Murphy,
Glier, Beethoven
19 Uhr Reithalle, Heßstr. 132
Bus 154, U2 > Bus 53



Foto: Felix Broede

Stars & Rising Stars

Musikalische Begegnungen in München
Junge Spitzenkünstler mit Stars in concert

Samstag, 5. Mai 2018

Richard Wagners Pilgerreise zu Beethoven nach Wien

Klaus Maria Brandauer erzählt von Richard Wagners spannender Reise zu Fuß von Leipzig zu seinem Idol nach Wien. Niu Niu spielt Beethovens „Appassionata“ sowie Bagatellen op. 126
19 Uhr Technikum im Werksviertel,
Grafinger Str. 6 (alle S-Bahnen)



Foto: Christof Matthes

Sonntag, 6. Mai 2018

Von Salzburg nach Italien mit Vessellina

Kasarova Mezzosopran
Natalia Kutateladze Mezzosopran
Huang Shan Tenor
José Coca Loza Bassbariton
Ensemble 1756 Salzburg
Konstantin Hiller Musikal. Leitung



Arien und Duette aus Opern von Händel, Mozart, Rossini, Caldara; Mozarts Konzertarie „Per questa bella mano“.

19 Uhr Odeon, Odeonsplatz 3, Eingang Innenministerium

Montag, 7. Mai 2018

Klaviermarathon mit Violine

Marc Bouchkov Violine
Clayton Stephenson, Maxim Lando, Maximilian Haberstock, Amadeus Wiesensee, Filippo Gorini Klaviere

Rachmaninoff, Schumann, Debussy, Beethoven, Schubert, Szymanowski
19 Uhr Reithalle Heßstr. 132
Bus 154, U2 > Bus 53



Foto: Nicolai Lund

Dienstag, 8. Mai 2018

Virtuose Operarien und Duette mit Daniel Behle Tenor

Ludmilla Bauerfeldt Sopran
Jingxing Tan Tenor Sara Domjanic Violine

Arien und Duette aus Opern von Mozart, Rossini, Donizetti, Bizet, Gounod u. a.

19 Uhr Freiheizhalle,
R.-W.Fassbinder-Platz 1 (alle S-Bahnen)



Foto: Marco Berggane

Mittwoch, 9. Mai 2018

Mozart-Gala mit Mojca Erdmann Sopran

Attilio Glaser Tenor
Matthias Winckler Bariton
Ensemble 1756 Salzburg

Arien und Duette aus Mozartopern sowie Konzertarie „Bella mia fiamma“ KV 528

19 Uhr Technikum im Werksviertel,
Grafinger Str. 6 (alle S-Bahnen)



Donnerstag, 10. Mai 2018

Danjulo Ishizaka

Violoncello
Niu Niu Klavier
Clara Shen Violine
Ziyu He Violine

Franck, Schumann, Schostrakowitsch, Mendelssohn

19 Uhr Reithalle Heßstr. 132, Bus 154, U2 > Bus 53



Freitag, 11. Mai 2018

David Fray Klavier

Fatma Said Sopran
Maximilian Haberstock Klavier
Maciej Kulakowski Violoncello

Schubert, Saint-Saëns, Chopin, Dvorak, Debussy, Lieder von Mozart, Schubert und Schumann
Arien aus Mozart-Opern

19 Uhr Künstlerhaus am Lenbachplatz



Foto: Sunny Ida

Freitag, 11. Mai 2018

Junge Elite in Clubatmosphäre

Tassilo Probst Violine
Michael Boros Brambauer Klavier
Überraschungsgast

Waxmanns Carmen Fantasie, Klaviermusik der Romantik

21:30 Uhr HarryKlein Club, Sonnenstr. 8, Nähe Stachus



Foto: Almozziung

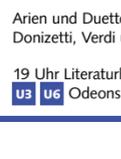
Samstag, 12. Mai 2018

Junge Sterne der Moskauer Bolschoi Oper

Sergei Leiferkus, Bariton, Gloria von Thurn und Taxis mit Ekaterina Morozova Sopran,
David Posulikhin Tenor, Ilya Kutjukhin, Bariton. Am Flügel: Semion Skigin

Arien und Duette aus Opern von Bellini, Donizetti, Verdi und Tschaiowsky

19 Uhr Literaturhaus, Salvatorplatz 1
U3 U6 Odeonsplatz



Sonntag, 13. Mai 2018

Abschlusskonzert Udo Wachtveitl mit der Elite der Hochschule für Musik und Theater München

Vivi Vassileva Schlagzeug
Christian Benning Schlagzeug
Tassilo Probst Violine
Neil Tarabulsi Klavier

17 Uhr Freiheizhalle, R.-W.-Fassbinder-Platz 1 (alle S-Bahnen)



- Änderungen vorbehalten -

AM ANFANG WAR DAS WORT

Sprachcoaches lehren den Sängernachwuchs den richtigen Umgang mit der Sprache – als Grundlage eines erfüllten Gesangs. *Oper!* hat mit zwei von ihnen über ihre Arbeit gesprochen.

Von Antonia Munding

„**A**mmmore“ – Bruno Balmelli presst ein hartes, dreifaches M zwischen die Vokale A und O und schüttelt sich: „So darf das Wort auf gar keinen Fall klingen!“ Der gebürtige Italiener demonstriert den Aussprachefehler, der ihm am häufigsten begegnet – weswegen er sich zuweilen Hornhaut auf den Ohren wünscht. Von der „Italianità“ sind die Nachwuchssänger im Opernstudio manchmal noch ziemlich weit entfernt, auch wenn Balmelli das Niveau insgesamt als gut beschreibt: „Das Wort *amore* zeigt wunderbar, wie lautmalersich die italienische Sprache angelegt ist. Das A und O seiner Aussprache ist der Ansatz des Konsonanten M. Der muss sanft klingen, sonst verliert dieses schöne Wort seinen Charakter“, sagt Balmelli und teilt eine interessante Beobachtung: „Je weiter Menschen im Norden beheimatet sind, umso schwerer fällt ihnen eine weiche Artikulation.“ Seit drei Jahren arbeitet Balmelli als

italienischer Sprachcoach am Opernstudio der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf und Duisburg. Am selben Haus ist der Bariton seit 2000 engagiert, hat viele Belcanto-Hauptrollen gesungen, parallel dazu aber auch immer unterrichtet. 2008 wurde Balmelli zudem Dozent für italienische Aussprache und Gesang an der Musikhochschule Robert Schumann in Düsseldorf.

Natürlich gehe es um die richtige Artikulation und Betonung. Aber mindestens genauso wichtig sei die Phrasierung – sie werde häufig unterschätzt: „Die Gesangslinie ist an den literarischen Satz gebunden“, sagt Balmelli und zitiert Arrigo Pola, Luciano Pavarottis ersten Gesangslehrer, der auch Balmelli unterrichtete: „Gut gesprochen ist halb gesungen!“ Für eine perfekt dargebotene Arie müsse sich der Sänger um eine eigene Übersetzung und Interpretation des Textes bemühen: „Es geht um die *parola scenica*, das eine Wort, das die ganze Szene bestimmt“, sagt Balmelli mit Nachdruck. „Gute Komponisten haben ihre

Librettisten dazu motiviert, dieses Schlüsselwort besonders wirkungsvoll zu platzieren. Das muss man als Sänger wissen.“

Auch Torsten Schröder schwört auf die genaue Auseinandersetzung mit dem Libretto. Seit zwei Jahren unterrichtet der Sprechtrainer den internationalen Sängernachwuchs an der Staatsoper Berlin in deutscher Aussprache. „Am Anfang steht immer das Wort, der Satz, den ich laut lesen lasse. Ist er als rhetorische Frage gestellt, ironisch gemeint oder eine Behauptung? Ich registriere nicht nur, was mit der Aussprache noch nicht so ganz stimmt, sondern höre vor allem die Satzmelodie. Die zeigt mir, wie fein der- oder diejenige mit der deutschen Sprache schon vertraut ist.“ Handwerkszeug, wie gute Atmung und das Wissen über die Artikulationsbereiche, setzt Schröder voraus. Am Opernstudio hat er es mit Profis zu tun, die sich seit Jahren intensiv mit der eigenen Stimme beschäftigen. Nach einem Germanistik- und Musikwissenschaftsstudium, diversen Regieassistenzen und eigenen Inszenierungen hat sich Schröder nach der Lehre

von Horst Coblenzer und Franz Muhar ausbilden lassen. Die sogenannte atemrhythmisch angepasste Phonation (AAP) zielt auf einen authentischen Klang: „Dieser entsteht, wenn Körperspannung, Atmung, Gestik und Artikulation synchron sind. Ein komplexes System, das viele Ansatzpunkte und praktische Übungen bietet und eine Arbeit, die das Begreifen im wahrsten Sinne des Wortes leicht macht“, schwärmt Schröder. Bei den Übungen werden die sensiblen Vorgänge in Mund und Hals auf größere und sichtbare Muskelgruppen übertragen. Alte Muster sollen so durchbrochen, Verspannungen und Dysfunktionen erkannt und bewusst gelöst werden. Denn auch begabte Nachwuchssän-

gänger sind in der Muttersprache sehr plastisch und weit vorne gesprochen werden, ist ein großer Vorteil.“ Das Wissen um diesen Vorsprung gibt Balmelli die Gelassenheit, besonders geduldig, aber auch besonders hartnäckig mit jenen zu arbeiten, denen das schwerer fällt: „Gerade junge Sänger aus Fernost verwechseln häufig R und L. Trotzdem bin ich überrascht, wie und was sie bereits alles singen, obwohl sie von einem völlig anderen Sprachverständnis geprägt wurden. Mit der Stimme besitzen

Es gibt physiologische Zusammenhänge, die man kennen muss, aber jeder Körper ist anders gebaut. Und so bestimmt der Sänger oder die Sängerin, mit der ich arbeite, meine Methode.“

Textverständnis aus einem authentischen Klang heraus – sowohl Balmelli als auch Schröder sehen dies als Ziel ihrer Arbeit. Die Wege dorthin sind sehr unterschiedlich, aber keineswegs beliebig. Ob der Schönklang der Verständlichkeit auch mal den Vortritt lassen dürfe? „Entscheidend ist doch, ob der Zuhörer berührt wird. Das geschieht, wenn die Stimme situativ, gestisch und direkt eingesetzt wird – so zärtlich, dass sie in ein kaum vernehmbares Wispern mündet oder auch mal rotzig und fordernd“, sagt Schröder. Und Balmelli meint: „Die Gewichtung eines einzigen Konsonanten kann



Opernstudio der Staatsoper Berlin.



Torsten Schröder

ger müssen ihre Stimme in einer ungewohnten Sprache erst neu finden. Dabei legt Schröder besonderen Wert auf die Konsonanten: „Sie sind die einzige Stoßwaffe des Sängers. Das ist ein Satz von Richard Strauss, mit dem er sein gewaltiges Orchester für die sängerische Arbeit sensibilisieren wollte. Scharf geschliffen und gut platziert sind sie die Garanten für Textverständlichkeit und Legato.“



Bruno Balmelli

DIE MUTTERSPRACHE PRÄGT DEN STIMMKLANG

Auch Bruno Balmelli stellt die präzise Konsonantenartikulation in den Mittelpunkt seines Unterrichts: „Ohne sie würden wir in Vokalisieren versinken. Dann verstünde niemand mehr ein Wort und der Librettist hätte umsonst gearbeitet.“ Balmelli leitet seine Sprechübungen aus der Deklamatorik des Belcanto ab. Dabei spielen ihm seine Erfahrung als Sänger und die eigene Herkunft in die Karten: „Die Muttersprache prägt den Stimmklang. Dass die Konsonanten im

Verständlichkeit des gesungenen Wortes ebenso wichtig wie die des gesprochenen Wortes. Darin sind sich Schröder und Balmelli einig. Die Zauberformel dafür liege in den Konsonanten, egal in welcher Sprache. Und der Weg dorthin? „Der hängt immer davon ab, was die Sängerin oder der Sänger an Voraussetzungen mitbringt“, sagt Schröder. Dies genau zu analysieren, sei seine Aufgabe: „Wichtig finde ich, dass die jungen Nachwuchstalente neugierig sind und Lust haben, mit ihren Möglichkeiten zu experimentieren.“ Und Balmelli ergänzt: „Eine Bibel für die absolute Technik gibt es nicht.



Mitglieder des Opernstudios der Deutschen Oper am Rhein.

wir aber das einzige Instrument, das neben Klang auch Wörter hervorbringen kann. Das verpflichtet.“

Oper ist Musiktheater, Kommunikation – die entscheidend sein. Man versteht nicht nur ein Wort und eine Phrase besser, sondern plötzlich entsteht eine andere Klangfarbe und dem Zuhörer eröffnet sich eine neue Welt.“

Wird das Sprachcoaching an den Opernhäusern selbst genügend gewürdigt? Balmelli und Schröder äußern sich zurückhaltend. In den Opernstudios schätzt man ihre Arbeit, aber manchmal arbeitet die Bequemlichkeit des Opernbetriebs gegen sie. „Wenn das Publikum mit sturem Blick an der digitalen Übersetzung klebt, entgeht ihm nicht nur vieles auf der Szene“, sagt Bruno Balmelli, „sondern es bleibt vom emotionalen Erlebnis ausgeschlossen.“ Und Torsten Schröder fügt hinzu: „Übertitel sind gut, aber die Zuschauer sollten sich nicht versklaven. Warum nicht lieber den Sängern das Hauptaugenmerk schenken? Ich bin mir sicher, dass sie viel mehr verstehen würden, als sie gedacht haben.“ ■