



DER RÜCKZUG ALS ENTSCHEIDUNG ÜBER EINE SHOW, DIE NUR IHREN RAHMEN GESTALTET

Michael Patrick Kelly · Traces Tour · 2026

Es beginnt so, wie es endet: mit einer Silhouette. Auf der Bühne erscheint der Künstler nicht als Figur, sondern als Kontur und geht am Ende wieder in die Kontur zurück. Das ist die beste Idee des Abends, und sie stammt ausdrücklich vom Künstler selbst, gewachsen aus der vorherigen Tournee. Das verdient Anerkennung: Ein Musiker, der seine eigene Sichtbarkeit zurückhält, hat verstanden, dass Licht nicht nur ein Mittel zur Hervorhebung ist, sondern auch ein Mittel des Entzugs.

Genau das macht die folgenden zweieinhalb Stunden erklärungsbedürftig. Denn was hier am Anfang und am Ende geschieht, ist ein bewusster Rückzug, die Entscheidung, etwas nicht zu zeigen. Was dazwischen geschieht, ist nicht die umgekehrte Entscheidung. Es ist das Fehlen einer Entscheidung. Zwei Songs im Verborgenen, ein Abgang ins Dunkel, und dazwischen zwei Stunden lückenlose Außendarstellung. Die Rahmenhandlung weiß, was sie tut. Der Hauptteil hingegen nicht.

Und selbst die Rahmenhandlung weiß es nur zur Hälfte. Bevor die Kontur auf der Bühne steht, kommt der Künstler von hinten in die Halle, mitten durch das Publikum. Das ist ein starker Gedanke: Für ein paar Minuten hebt er die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum auf. Nur wird er dabei von Verfolgern in voller Intensität begleitet, und aus dem Gang durch die Menge wird ein Einzug in die Manege. Man wartet auf den Tusch. Der Clown kommt. Auf der Bühne angekommen, steht er dann im Dunkeln, fast kein Licht mehr für ihn, nur noch Kontur.

Das Theater hat für diese Reihenfolge ein klares Urteil. Ein Auftritt baut Fallhöhe auf, indem er vorenthält, was er später zeigt; er führt vom Dunkel ins Licht, nicht umgekehrt. Wer seine Hauptfigur zuerst in den Verfolger stellt und ihr danach das Licht entzieht, hat die Exposition verbraucht, bevor sie beginnt. Der Entzug wirkt dann nicht mehr wie eine Setzung, sondern wie ein Versehen; als wäre dem Verfolger auf halbem Weg der Künstler abhandengekommen. Die beste Idee des Abends wird von ihrer eigenen Vorgeschichte dementiert.



Das Herzstück der Bühne ist eine riesige, geschwungene LED-Wand. Sauber, hell, zuverlässig: Aus technischer Sicht gibt es nichts zu beanstanden. Was das Design angeht, haben wir es hingegen mit einem Format zu tun, dessen Neuartigkeit schon seit einiger Zeit überholt ist. Die Formatentwicklung im Bereich der Bildschirme ist nichts Neues mehr: Was hier als szenografische Setzung präsentiert wird, ist in Wirklichkeit nichts anderes als ein gebogener Ultra-Breitbildschirm in Hallengröße.

Und diese Krümmung trägt ihren Ursprung in sich. Sie ist auf einen einzigen Zuschauer ausgelegt, der genau mittig und in einem bestimmten Abstand davor sitzt; für ihn ist die Wölbung das Versprechen eines vollständigen Eintauchens. In einer Halle sitzen jedoch einige Tausend Menschen auf den falschen Plätzen. Was für den einen einhüllt, kippt für den anderen zur schrägen Fläche, in ein Format, das seine Wirkung optimiert und deren Verteilung dem Zufall des Ticketkaufs überlässt.

Vom Zuschauerraum aus entsteht der Eindruck eines Autokinos. Man sitzt davor, das Bild ist groß, die Perspektive ist frontal, und die Beziehung zwischen Betrachter und Fläche ist einseitig geregelt. Dass die Bühne in horizontaler Richtung stark gestreckt wurde, ist eine wohlüberlegte Entscheidung und verdient uneingeschränktes Lob. Ein flaches, breites Bühnenbild benötigt keine Höhe und somit auch keine Arena. Es eignet sich für Hallen, in denen eine große konventionelle Produktion wirtschaftlich nicht mehr tragbar wäre. In ihrer Pressemitteilung spricht die Agentur von den wirtschaftlichen Realitäten der Branche. Das ist ehrlich, und es ist handwerklich gelöst. Man sollte dieser Ehrlichkeit jedoch konsequent treu bleiben und die Kostenkalkulation einer Tournee nicht als künstlerische Offenbarung darstellen. Eine gute wirtschaftliche Entscheidung gewinnt nicht an Qualität, nur weil man sie als Vision ausgibt, im Gegenteil, sie verliert dadurch an Glaubwürdigkeit.

Die eigentliche Arbeit der Produktion besteht in der Auflösung des klassischen IMAG, also der Live-Bildvergrößerung auf separaten Flächen. Keine abgesetzten Kamerabilder, keine harten Schnitte: Stattdessen eine nahtlose Einbettung des Live-Bildes in den digitalen Content, für jede Halle und jede Kameraachse neu angepasst. Das ist mit einem erheblichen Aufwand verbunden, und das sieht man auch.



Man hätte sich nur gewünscht, dass aus dieser Nahtlosigkeit auch eine Interaktion erwächst. Das ist nicht der Fall. Der Künstler wird in die Bildwelt hineingelegt, agiert dort aber nicht. Das Bild reagiert nicht auf seine Anwesenheit, er verhandelt nichts mit ihm; die Integration bleibt eine Frage der Kantenglättung und nicht der Dramaturgie. Das Ergebnis ist ein Aquarium: ein sorgfältig ausgeleuchteter, klar abgegrenzter Raum, in den man hineinschaut, ohne dass etwas zurückblickt.

Wie wenig Bild und Song einander dabei kennen, zeigt „Wildflower“. Auf der Wand stehen vertrocknete Bäume, kein einziges Blatt, dann feuern die Konfettikanonen. Man darf das wohl als Wiederaufforstung verstehen: Das Laub wird nachgeliefert, per Druckluft, aus Papier, und es fällt, wie Laub eben fällt, nach unten, auf das Publikum, fünfzig Meter vom Baum entfernt. Ob es für diese Bildidee einen Anlass im Song gibt, beantwortet der Text selbst. „Wildflower“ ist eine Liebeserklärung an eine Frau, voller Sonne, Sommer und Wind. Ein Baum kommt darin nicht vor, ein kahler schon gar nicht. Eine Wildblume ist gerade das, was ohne Gärtner wächst; hier wird sie aus dem Druckbehälter geschossen. Immerhin, der Wind ist da. Er kommt aus der Konfettikanone.

Dass die Fläche mehr kann, wenn man sie lässt, zeigt unmittelbar darauf „The Day My Daddy Died“. Der Song ist ein Abschied vom Vater, erzählt aus Trauer, Dankbarkeit und Vergebung. Die Bildwelt dazu ist düster, schwer, beinahe unversöhnlich und genau darin liegt ihre Klugheit. Sie lässt sich als Anklage lesen, als das, was der Text nicht mehr ausspricht, weil er bereits vergeben hat. Bild und Wort erzählen zwei Zeitstufen derselben Beziehung, und das Publikum sitzt dazwischen. Das ist subtil gedacht, und es ist der Moment des Abends, in dem die LED-Wand mehr weiß als der Song. Ob es dazu des eingeblendeten Porträts des Vaters bedurft hätte, ist eine andere Frage. Es mag die persönliche Entscheidung des Künstlers gewesen sein, den Moment emotional zu verankern, und diese Entscheidung steht ihm zu. Gestalterisch aber nimmt das Porträt der Anklage ihre Schweben: Wo das Bild eben noch andeutete, zeigt es nun.



Hinzu kommt eine Formensprache, die ihre Ursprünge nicht verleugnen kann. Es waren die großen Automobilpräsentationen der glorreichen Jahre, die diese Ästhetik erfunden haben, und zwar mit einem ganz bestimmten Ziel: Die geschwungene Panoramafläche zeichnet den Horizont, die sanfte Content-Welt schafft die Atmosphäre, und das Licht hat nur eine einzige Aufgabe, das Ausstellungsstück davor gut aussehen zu lassen. Keine Widersprüche, keine Reibungen, keine Mehrdeutigkeiten: Eine Ware, die Fragen aufwirft, verkauft sich schlechter. Eine Bühnenfigur, die keine aufwirft, trägt den Abend nicht. Genau hier bricht die Aneignung entzwei. Was das Produkt schützt, nimmt dem Künstler sein Rohmaterial, denn auf der Bühne ist Mehrdeutigkeit kein Risiko, sondern die Grundlage der Arbeit. Nur steht hier eben kein Fahrzeug auf der Drehscheibe, sondern ein Sänger auf einem Hubpodest. Das Prinzip ist dasselbe geblieben, das Objekt hat gewechselt und mit ihm, eigentlich, der Zweck der ganzen Anordnung.

Zum Hubpodest: In der Mitte der Bühne befindet sich ein Videowürfel, der an drei Seiten mit LED bestückt ist. Bei „Lazarus“ fährt er hoch, der Künstler liegt darauf und lässt ein Bein über den Rand baumeln. Soll das für die gesamte Dramaturgie wesentlich sein? Was wir sehen, ist ein Däumling auf einem Würfel, der die Füße baumeln lassen kann.

Das ist nicht böse gemeint, sondern eine Frage des Maßstabs. Ein Podest, das den Körper erhöht und ihn dadurch kleiner erscheinen lässt, während die Fläche dahinter ihn auf zehn Meter Kopfhöhe vergrößert, erzeugt einen Konflikt: zwei Größen derselben Person im selben Blickfeld, und keine der beiden ist die echte. Ein Showdesign würde diesen Konflikt zum Thema machen. Dieses hier bebildert ihn. Der Moment funktioniert als Postkarte, er ist für die vierzehn Sekunden im Hochformat konzipiert, die anschließend hochgeladen werden. Eine dramaturgische Achse trägt er nicht.

Bei „Glorious“ kehrt das Hubpodest zurück, diesmal mit Klavier und hier geht der Bildsprache endgültig der Atem aus. Die Fläche zeigt weiche Strahlenkränze, Flares, wie man sie aus jeder Bildbibliothek für Erbauliches kennt, und auch der Lichtprogrammierung scheint an dieser Stelle nichts eingefallen zu sein, was sie nicht schon zuvor gezeigt hätte. Das Podest fährt hoch, der Künstler spielt, und so schnell, wie es erschienen ist, ist es auch wieder verschwunden, sobald der Song in seinen Mitsingteil kippt, der seine Verwandtschaft zu Robbie Williams nicht verbergen will.



Dazu gehört dann auch der obligatorische Publikumsschuss: Die Kamera dreht sich um, und die Halle sieht sich selbst auf der Wand. Ein Hubpodest, das für einen Refrain ausfährt und vor dem nächsten wieder abtaucht, ist keine Setzung, sondern ein Kurzbesuch. Und ein Publikum, das sich auf der LED-Wand selbst zujubelt, ist der kürzeste Weg, eine Fläche zu füllen, der man sonst nichts mehr zu sagen hat.

Zum Licht. Die Bestückung ist makellos und, das sei ausdrücklich betont, mit Sachverstand ausgewählt. Für die Rocknummern große Frontlinsen, dichter Strahl, ein Beamlook, der sitzt. Ein halbautomatisches Verfolgersystem, für das es in dieser Größenordnung praktisch keine Alternative gibt. Am Boden flach bauende Multifunktionsgeräte, präzise gesteuert, unauffällig zwischen den Musikern platziert: Flachzangen im besten Sinne des Wortes und auch gelegentlich, was die Programmierung angeht, auch im anderen. Hinzu kommen Lichtlinien ober- und unterhalb der Wand sowie Floorspots im Bodenset, gefahren von einem der großen Pultsysteme. Und was auf der Bestellliste fehlt, spricht ebenso für sie. Stroboskope sucht man vergeblich, und wer bei „Lazarus“, „America“ oder „Shake Away“ für einen Moment meint, sie seien schlicht vergessen worden, merkt schnell: Sie fehlen nicht. Die Songs tragen ihr Tempo selbst, das Licht muss es nicht noch einmal ins Auge hämmern. Dass Popmusik ohne Monsterstrobes auskommt, ist eine Erkenntnis, die in dieser Branche erstaunlich selten zur Anwendung kommt. Hier ist der Rückzug einmal Entscheidung. Wer auf diese Weise einkauft, weiß, was er tut. Genau aus diesem Grund bleibt die Frage, warum dieses Wissen an der Bestellliste endet und am Pult nicht ankommt.

Denn auch hier gelingt es nicht, die Movinglights außerhalb der üblichen Muster zu programmieren. Die Bars fahren ihre Fächer, die Beams ihre Sweeps, und die Bewegungen geben genau das wieder, was dieselben Geräte seit Jahren in denselben Hallen tun. Das ist kein Vorwurf an die Bewegung an sich, ein sauber gesetzter Fächer ist ein legitimes Mittel, sondern an die Ereignislosigkeit dahinter. Wenn das Licht alles kann und nichts riskiert, bleibt am Ende ein Inventar, keine Handschrift.



Am deutlichsten wird das ausgerechnet beim Titelsong der Tour. „Traces“ ist ein melancholischer Midtempo-Song über die Spuren, die ein Mensch hinterlässt, wenn er gegangen ist: Erinnerungen, die in Straßen und Orten nachhallen, Regen, Stille, Echo. Das Licht antwortet darauf mit einem Gewitter. Die Scheinwerfer jagen durch die Halle, Chases über die Bars, Sweeps über die Beams, ein Lauflicht nach dem anderen. Sollen das Lichtspuren sein? Dann sind es die eines Jahrmarkts, nicht die einer Erinnerung. Ein Song über das, was bleibt, bekommt ein Licht, das nichts bleiben lässt: Keine Bewegung steht länger als bis zu ihrer Wiederholung. Wer die Textaussage ernst genommen hätte, hätte das Gegenteil gebaut, ein Licht, das stehen bleibt, nachglimmt, verlischt. Spuren entstehen durch Verweilen, nicht durch Tempo.

Und dann ist da das offene Zoomen in den Zuschauerraum. Die Lichtlinien strahlen mit weit geöffnetem Zoom direkt ins Publikum, um die Leuchtdichte der LED-Wand auszugleichen. Aus physikalischer Sicht ist das nachvollziehbar. Aus der Perspektive der Wahrnehmungsphysiologie ist es ein Angriff. Wer die Wand mit Blendung kontert, verlagert das Kontrastproblem von der Bühne auf die Netzhaut des Zuschauers, und das zum Nachteil dessen, der für den Abend bezahlt hat: Nach einer solchen Lichtsalve braucht das Auge einige Sekunden, um sich wieder anzupassen, Sekunden, in denen der Künstler schlicht unsichtbar ist, weil man geblendet wurde, um ihn besser sehen zu können.

Die Helligkeit der Wand ist keine natürliche Konstante, sondern ein von jemandem festgelegter Wert. Man hätte ihn reduzieren können. Stattdessen dient der überhöhte Pegel als Argument, um den nächsten überhöhten Pegel zu rechtfertigen, und das Ganze wird „Ausgleich“ genannt. Das ist kein Ausgleich. Es ist ein Wettrüsten mit dem eigenen Content, ausgetragen im Zuschauerraum.

Auf der Bühne selbst wird es nicht leiser. Beim schönsten Moment des Abends, dem Duett „Salve Regina“ mit Jennifer Haben, stehen zwei Stimmen in der Mitte, ein Hymnus, eine Nummer, die von der Stille lebt. Die Antwort des Lichts: sämtliche verfügbaren Gegenlichter, rund siebzig Scheinwerfer, alle auf die Mitte. Rechnet man nach, kommen auf jeden der beiden Sänger fünfunddreißig Scheinwerfer im Rücken, ein Betreuungsschlüssel, von dem jede Kita nur träumen kann.



Verteilte man dieselben Geräte rechnerisch auf die sechsköpfige Band, blieben knapp zwölf pro Kopf; im Duett verdreifacht sich die Zuwendung, ausgerechnet in dem Song, der sie am wenigsten braucht. Die Pointe schreibt dann die Optik: Siebzig Scheinwerfer von hinten machen aus zwei Menschen zwei Schattenrisse. Die beste Idee des Abends kehrt zurück, diesmal nicht als Entscheidung, sondern als Nebenwirkung.

Wo die Show dagegen zu sich findet, ist in ihren monochromen Farbwelten. Wenn die Produktion es wagt, Fläche, Beams und Körper mit ein und derselben Farbe zu überziehen, entsteht genau jene Geschlossenheit, die das Konzept verspricht: keine Unterscheidung mehr zwischen Vorne und Hinten, keine Trennung zwischen Content und Licht, sondern ein einziger Zustand. Das ist kraftvoll, das ist eigenständig, und genau in diesem Moment ahnt man, was aus dieser Bühne hätte werden können, hätte man dem Rückzug ebenso viel Zeit gewidmet wie der Kantenglättung.

Zweimal gelingt es vollständig: bei „Keep Hope Alive“ und bei „Home“. Hier verschmelzen der Farbton im Video und die Lichtfarbe der Scheinwerfer zu einem einzigen Tint, die Wand hört auf, Bild zu sein, und wird selbst Licht; der Raum wird zum Farbraum. Das sind die stärksten Bilder der Tour, und sie verdienen ein Lob ohne Einschränkung. Bei „Keep Hope Alive“ fehlt nur ein letzter Schritt: Der Künstler selbst bleibt aus der Farbe ausgenommen. Ein wenig Farblicht auf ihn, und aus der Fläche wäre ein Raum geworden, in dem er steht, statt eines Raums, vor dem er steht.

Der Rest ist Verwaltung auf hohem Niveau. Zehn Monate Entwicklungszeit, eineinhalb Wochen Musikproben, vier Tage Produktionsprobe: In dieser Branche und in diesem Jahr ist das ein Luxus, den sich fast niemand mehr leistet, und man sieht deutlich, dass die Zeit an den richtigen Stellen investiert wurde. Die Show läuft. Der Mittelteil läuft auf Timecode, damit an jedem Abend dieselbe Qualität steht. Daran gibt es nichts auszusetzen; ein festgeschriebener Ablauf ist kein schlechteres Handwerk als eine handgefahrene Show, sondern ein anderes, mit eigener Präzision und eigenen Reizen. Die Kritik richtet sich nicht gegen den Timecode, sondern gegen die Tatsache, dass die Inszenierung sich selbst keinen Ort freigehalten hat. Denn die viel gepriesene Lebendigkeit findet an diesem Abend außerhalb statt.



In den Zwischenräumen. Wenn der Künstler die Struktur durchbricht, Fans auf die Bühne holt oder allein zur Akustikgitarre greift. Ein Design, das diese Momente vorausgedacht hätte, wäre in ihnen anwesend. Dieses ist es nicht. Der Apparat kann alles, außer dem Abend etwas hinzuzufügen, das nicht bereits zehn Monate zuvor festgelegt wurde.

Daraus ergibt sich eine Feststellung, die über diesen einzelnen Besuch hinausgeht: leere Versprechungen und betagte Standards, und das alles in makelloser Ausführung. Die Fläche verspricht eine ganze Welt und liefert eine Kulisse. Die Integration verspricht Verschmelzung und liefert Retusche. Das Licht verspricht Ausgleich und liefert Blendung. Nur die Silhouette hält, was sie verspricht, denn sie ist die Einzige, die keinen Anspruch erhebt, sofern man ihr nicht vorher einen Verfolger hinterherschickt.