

In der Oper, wo die wilden Doppelgänger wohnen

Nikitins „Sänger ohne Schatten“, uraufgeführt in Gladbeck

Der erste Ton, der an diesem Ruhrtriennale-Abend gesungen wird, ist markerschütternd. Tenor Christoph Homberger schreit ihn in den Zuschauerraum. Jeder im Publikum kennt den Grund. Homberger hat schließlich vorab genauestens diese Kerkerszene aus Ludwig van Beethovens „Fidelio“ beschrieben und den Gemütszustand des Florestan erläutert. Wenn er nun aber im schwarzen Freizeitlook, a cappella singend, in vokale Verzweiflung ausbricht, wirkt das auf unbestimmte Weise falsch, unecht.

Und schon sind wir mitten in der Trugwelt einer Bühnenvor- und Verstellung, wie drei Sänger und ein Pianist sie an diesem Abend in der Maschinenhalle Zweckel in Gladbeck erschaffen. Der Schweizer Theaterregisseur Boris Nikitin, der unter anderem bei Heiner Goebbels in Gießen studiert hat, spielt in seinem neuen Stück „Sänger ohne Schatten“ mit den Erwartungen des Publikums, mit den Möglichkeiten der Singstimme, mit der Musik: eine Performance-Collage. Die Studio-
bühne hat er sich von David Hohmann nur karg ausstatten lassen, eine große Leinwand steht seitlich, davor eine Videokamera. Am elektrischen Klavier sitzt Pianist Stefan Wirth, in der Mitte der Bühne sitzen auf Stühlen die drei Sänger: Es sind, das sieht man sofort, extrem unterschiedliche Persönlichkeiten.



Tenor mit Schatten: Yosemite Adjei betört Christoph Homberger. Foto Jörg Baumann

In Flipflops und T-Shirt begrüßt Countertenor Yosemite Adjei das Publikum, lächelnd und mit Karteikarten in der Hand, als würde er gleich ein Schulreferat vortragen wollen. Es fallen die Worte „experimentell“ und „Ergebnispräsentation“. Dann wird aus dem Sängerleben erzählt. Zuerst spricht die erfahrene Sopranistin Karan Armstrong, gebürtig aus Montana, vormals Primadonna an der Deutschen Oper Berlin, die aufgrund eines Bandscheibenvorfalles im Rollstuhl sitzt. Sie sagt, sie distanzieren sich stets emotional von ihrer Rolle. Wie kann das funktionieren? Betont humorig berichtet dann Homberger von seinem individuellen Weg zum Opernsänger. Doch ist er es, der die

seine charmante Ungezwungenheit dann in einer späteren Szene als einstudierte Selbstdarstellung enttarnt. Plötzlich sprechen Armstrong und auch Adjei direkt in die Kamera, beschreiben ihre Sänger-Rolle völlig anders als noch kurz zuvor. Und Homberger betrachtet ihre Gesichter auf der Leinwand, als wäre das projizierte Bild seiner Kollegen eine ganz besondere Rarität, interessanter als die realen, neben ihm sitzenden Personen.

Gewiss wird auch gesungen, ab und zu, mit energischer Klavierbegleitung von Wirth oder auch a cappella. Barocksänger Adjei bewegt mit einer zauberhaften Arie aus Georg Friedrich Händels „Siro“, Armstrong singt die Marie aus „Wozzeck“ sitzend, mit schwacher, fast schon tränenerstickter Stimme. Allen sonstigen Offenbarungen auf der Bühne zum Trotz sind es diese Musikmomente, in denen die Künstler die ihnen so vertrauten Partien singen dürfen, die am stärksten und zugleich intimsten wirken.

So zieht sich der Satz „Mein Name ist ... und ich bin Sänger“ wie ein beschwörendes Mantra durch das Stück, es offenbart die Angst, als menschliches Individuum hinter der Rolle zu verschwinden. Später schweben dann die Bühnenwände nach oben und entlassen die Sänger in die hell erleuchtete Maschinenhalle. Counter und Tenor bewegen sich zu verschiedensten Standorten, singen mal von nah, mal von fern aus den „Liedern eines verliebten Muezzins“ von Karol Szymanowski. Verloren scheinen sie da, mit ihrem zerbrechlichen menschlichen Stimmen-Individualismus, hinter der stillgelegten Maschinerie der Industrialisierung.

Auch sonst spart die Regie nicht mit Symbolen und Anspielungen. Da gibt es die Überwachungskamera, die im hinteren Teil der Maschinenhalle installiert ist und deren Aufnahmen für kurze Zeit auf die Leinwand gebeamt werden. Aus diesem entfernten Blickwinkel wirkt das Verhältnis von Rolle und Realität noch irritierender, wie verzerrt. Einmal greift Nikitin zum ironischen Mittel der Regietheater-Selbstkritik: Homberger, halb nackt, schmettert eine Spaghetti-Arie, ohne Rücksicht auf etwaige ästhetische Eckgrenzen Nudelreste sprühend.

„Der Doppelgänger“ nennt Nikitin den zweiten Abschnitt der rund hundertminütigen Performance, deren Dramaturgie nicht durchgehend Sogwirkung entfalten kann. Privates bricht durch, hinter den Sängerfassaden. Homberger plaudert im Schweizer Dialekt aus seiner Kindheit, auch Armstrong verfällt in ihre Muttersprache. Franz Schuberts Lied „Der Doppelgänger“ wird dann zum erschreckend desillusionierenden Schlussgesang der beiden Männerstimmen. Homberger und Adjei ahmen dabei die Stimme des jeweils anderen nach und machen sich somit noch austauschbarer. Und man verlässt die Maschinenhalle mit einer dringenden Sehnsucht nach Echtheit, ganz nach dem Motto „Back to the real thing“, wie es auf dem T-Shirt zu lesen ist, welches Adjei am Ende still und heimlich überstreift.

MALTE HEMMERICH