

# Räume in Texten

## Die Seh-und-Hör-Spiele der Performance-Künstlerin Helena Waldmann

Helena Waldmann ist Forscherin auf dem Feld der Blicke. Ihre Inszenierungen schaffen phantastische Versuchsanordnungen, die mit dem Begehren der Zuschauer spielen. Es sind Seh- und Hörräume, die das Publikum mit der erotischen Nähe zur Bühne konfrontieren. In Marguerite Duras' Text *die krankheit tod*, von Helena Waldmann 1993 inszeniert, bezahlt ein Mann eine Frau. Er bezahlt ihre Anwesenheit, ihre Bereitschaft zur Liebe, die Offenheit ihres Körpers für seinen Blick, seinen Körper, seine Suche, sein Begehren. Vielleicht tagelang, vielleicht ein Leben lang. Sie nennt ihren Preis. Er ist einverstanden. Der Raum dieser erotischen Versuchsanordnung ist im Text ein Zimmer, ein Bett, eine Terrasse zum Meer. In diesem Meer ist das gleiche Begehren, die gleiche weibliche Gestalt als Ursache seiner Unruhe, einer Bewegung. Die Zuschauer teilen in der Inszenierung den Voyeurismus des Protagonisten. Sie liegen unter einer mit Gelatine und verschiedensten anderen Materialien und Farben gefüllten Folie, durch die der Körper der Tänzerin Kiri McGuigan gleitet. Tanz in Zeitlupe bringt den weiblichen Körper für Momente in unerhörte Nähe und distanziert ihn im nächsten Moment als Silhouette zum filmischen Abbild mit der Abstraktion zeitgenössischer Gemälde oder Videoarbeiten. Der Text ist im Raum, kommt vom Band, schlicht gesprochen und in Momenten gestört durch Wiederholung, Stille, Sprünge, Richtungswechsel. Dieser äußerst erotische Text von Duras in der Übersetzung von Peter Handke wird gesprochen von der Tänzerin, mit dem leichten Widerstand eines schottischen Akzents. Wie der Körper durch die Gelatine arbeitet sich eine Stimme lustvoll durch das Sprechen.

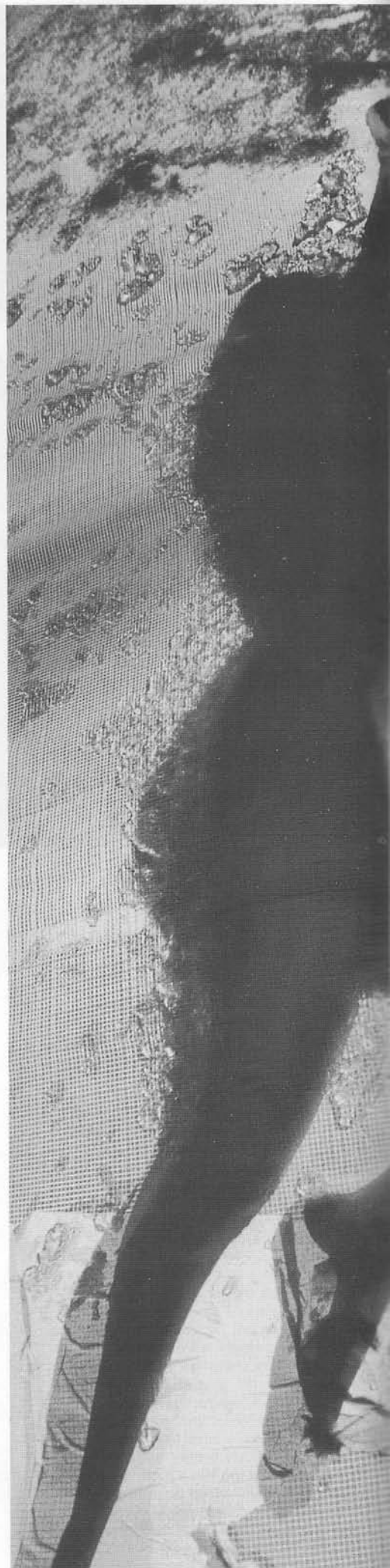
Im Text ist es der weibliche Körper, der uneingeschränkt präsent und zugleich unerreichbar ist. Der Mann nähert sich diesem Körper, entfernt sich, um sich ihm wieder zuzuwenden, einzudringen, ohne den Unterschied zu überwinden. Die Installation läßt dem Zuschauer Raum, dieses Begehren zu teilen oder sich zurückzuziehen. Trotz der Intimität der Situati-

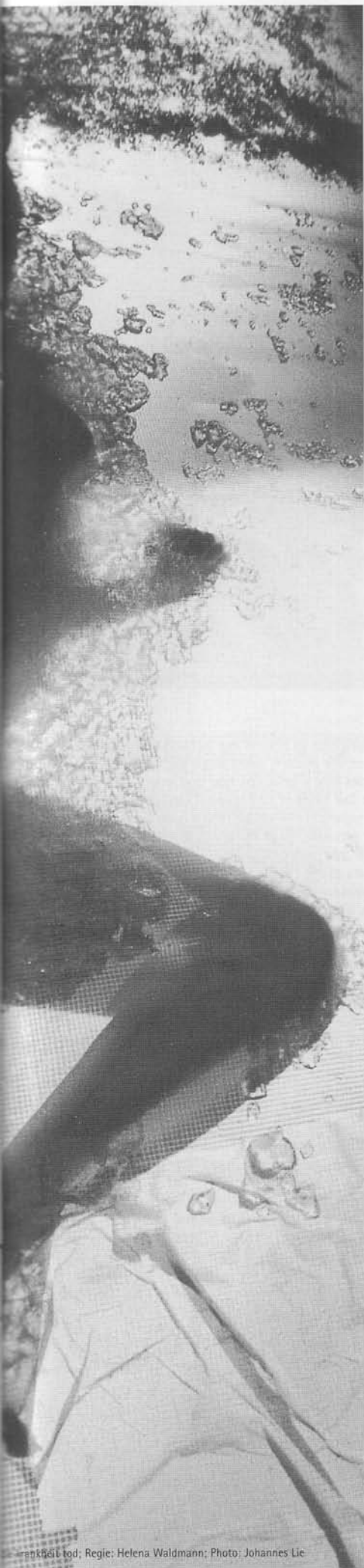
on hat der zuschauende Voyeur eher die Freiheit, wie sie etwa beim Betrachten einer Videoinstallation in einem Museum durch das einfache Bereitstellen eines Stuhles gegeben ist. „Versuchen sie zu sehen. Das ist im Preis inbegriffen.“

Der Ausgangspunkt von Helena Waldmanns Arbeiten ist der literarische Text. Aus der Lust am Text entsteht wesentlich ihre Idee einer theatralen Installation. Die Installation bedient sich der verschiedenen Instrumente des Theaters – des Körpers im Raum, der menschlichen Stimme, Licht, Text, Ton – und bringt diese in ein verändertes, spannungsvolles Verhältnis. Was entsteht, ist ein Text-Raum, den der Zuschauer als Hörspiel und/oder als visuelles Ereignis auf ungewohnte Art und Weise genießen kann. Die Position des Zuschauers in diesen Räumen wird jeweils neu definiert.

Von der Theaterregie kommend, gilt Waldmanns Interesse dabei einer Text-Praxis, die über eine eigene Komposition der Mittel, nicht über die Interpretationsweisen des „Theaters“ gesucht wird. Diese eigene Komposition führt zum Tanz als einer Chance der Distanz zwischen dem Text und dem Akt des Sprechens: gegen die immer falsche Behauptung, die Lüge des schlechten Theaters, einen Text, auch ein Bild auf der Bühne zu beherrschen. Interessant wird es doch dann, wenn es zwischen der Inszenierung und der durch den menschlichen Körper gegebenen Grenze des Bedeutens zu einer Irritation, einem rätselhaften Widerspruch kommt. Die Rätsel nehmen im Zuschauer Gestalt an, machen Lust zu sehen, zu hören, die Mittel zu reflektieren. Dabei ist die Art der Wahrnehmung dem genußvollen Erleben einer einsamen Lektüre verwandt. Die Lust ist die der eigenen Bilder, der eigenen Lesart, ausgelöst durch eine präzise polyphone Komposition. Waldmann ist darin den Techniken der Performance – auch im Sinne einer Begegnung verschiedener Künstler – näher als der Regie oder der Choreographie.

Diesem „Genuß der einsamen Lektüre“ kann im Theater als kollektivem Moment von Erfahrung ein Raum gegeben werden. Das führt zu einer dem Theater immer noch wesentlichen Reflexion über das Verhältnis zwischen Bühne und Publikum, eine Reflexion über Nähe und Distanz und die ganz körperlichen Voraussetzungen der Wahrnehmung. In Waldmanns Inszenierungen kreisen die Zuschauer auf Drehbühnen, blicken liegend von unten auf eine über ihnen gespannte transparente Bühne, hören den Text über Kopfhörer oder sehen über Spiegel auf eine ausgeklügelte Architektur aus Licht, Ton, aus Raum und Körpern.





Während die Zuschauer bei *die krankheit tod* entspannt unter dem Bühnenergebnis liegen, findet diese Reflexion über das Verhältnis der Zuschauer-Körper zum Körper auf der Bühne in *sainte-sebaste* (1994) und *circuit* (1995) eine ganz andere Lösung. Das Publikum sitzt auf einer Drehbühne, hinter sich auf feststehenden Podesten als Akteure eine Sängerin, Licht- und Tonregie, ein überdimensioniertes omnipräsentes Auge. Im Zentrum wieder der weibliche Körper, die Tänzerin Angélique Willkie, androgyn, in Schönheit erhoben auf einer Minimalbühne. Durch die permanente kreisende Bewegung der Bühne und damit des Publikums ergibt sich eine ständige Veränderung der Bühnensituation, der Perspektiven, eine subtile Gefährdung. Als Textur sind Beschreibungen des heiligen Sebastian, die Erotik der Zerstörungsphantasien und die Unangreifbarkeit des schönen Körpers dramaturgisch den Aktionen von Licht, Ton, Stimme, Auge zugeordnet.

Es ist dabei weniger der Tanz als solcher als der zur Abstraktion geschulte Tänzer-Körper, der den Inszenierungen von Waldmann eine notwendige Voraussetzung ist. Der Tänzer löst hier den Schauspielers ab, der den interessanten Spielarten des Theaters seit Beginn des Jahrhunderts ein Problem ist. Die tänzerische Form als Teil des kompositorischen Aktes verweist auf ein Subjekt der Inszenierung, das jenseits der Subjektivität des Spielers ist. Das Bühnenergebnis entsteht aus der Interaktion der verschiedenen, für sich souveränen künstlerischen Mittel. Jedes Mittel folgt dem Text. Voraussetzung dieser Interaktion ist eine präzise Lesart, die oft in enger Zusammenarbeit von Helena Waldmann und Susanne Winnacker als Dramaturgin entsteht. Diese Lesart der Texte sucht das Entstehen der Bilder, nicht die Bilder selbst. Die Visualisierung folgt einer Spur des Textmaterials und bildet aus ihr die Architektur der Inszenierung.

Marguerite Duras' Texte prägt ein Konjunktiv, der die Unmöglichkeit des Auftritts thematisiert. Er „hätte sie bezahlt“, „hätte im Flur gesessen“, „sie käme jeden Tag“ usw. Zwischen den Leser und das Geschehen tritt das erzählende, konstruierende Ich der inszenierten Situation, als idealer Voyeur. *face...à* (1996) nimmt die Auseinandersetzung mit einem literarischen Text von Marguerite Duras (*Der Mann im Flur*) wieder auf und radikalisiert die Raumsituation dramaturgisch konsequent. Auch hier befreit aus der Erstarrung in Parkettreihen, liegen die Zuschauer einander gegenüber, an den äußersten Enden des Theaterraumes. Unter der Rampe. Aus der Muschel von Kopfhörern hören sie den Text, geflüstert, für sich. Das linke Ohr erreichen die Worte, das rechte die kleinen Geräusche des Mundes beim Sprechen, am Rande der Wahrnehmbarkeit, Ausholbewegungen der menschlichen Stimme, Einsaugen von Luft, Schlucken: Roland Barthes' Vision der Präsenz des menschlichen Maules als Voraussetzung für das Erlebnis von Wollust am Text. Während der Körper der anonymen Stimme solchermaßen ins Ohr geworfen ist, wird der Blick der Zuschauer über einen langen, schmalen Spiegel über ihren Köpfen um 45 Grad auf den leeren Bühnenraum gelenkt. Zwei Tänzer/ Spieler, Anna Huber und Armin Dallapiccola, gestalten im Dialog mit dem Licht (Herbert Cybulska) eine choreographische Struktur, die die unerhörte Beunruhigung der im Text beschriebenen Szene fort-

setzt, ohne auf die beschriebenen Bilder direkt anzuspielen. Es ist der Rhythmus der zum Bersten gespannten, in der flirrenden Mittagssonne äußerlich verharrenden Szene, der im Spiel von Distanz und Nähe, von tänzerischer Form, Licht, Dunkel als eine Architektur der Blicke erlebbar gemacht wird und den Körper des Zuschauers ins Spiel bringt.

In ihrer jüngsten Arbeit *vodka konkav* (1997) nach Wenedikt Jerofejews Poem *Die Reise nach Petuschki* gestaltet Waldmann eine mit den Mitteln des Theaters realisierte Cinemascope-Bühne. Die Zuschauer, diesmal ungewöhnlich konventionell im Parkett sitzend, werden zu Schaulustigen, verführt von der Magie eines überdimensionierten optischen Labors. Die vierte Wand des Bühnenraumes ist so weit hochgezogen, daß die Tänzer Giuseppe-Michele de Filippis niemals direkt zu sehen sind, sondern nur über ein Ensemble von fünf als Spiegel wirkenden Plexiglasscheiben, die über der Bühne hängen. Durch ihre Verwinkelung und den ausgeklügelten Einsatz von Licht (Herbert Cybulska) und Videoprojektionen (Anna Saup) auf den weißen Tanzboden wirkt die Bühne wie ein überdimensioniertes Kaleidoskop. Der Text: das Delirium eines Säufers, eine Gradwanderung zwischen philosophischem Höhenflug und Gosse, politisch Hintergründigem und menschlich Abgründigem. So fraglich wie die reale Präsenz oder Absenz der Tänzer auf der Bühne oder im Video bleibt im Text, ob der Protagonist den Ausgangspunkt seiner irrwitzigen Reise jemals verläßt oder kreisförmig dorthin zurückkehrt. Die Bewegung ist Gedanken-Gang, führt in surreale Räume und zu halluzinierten Gestalten, die sich als vielfache Spiegelungen des erzählenden Ich entpuppen. Damit korrespondiert eine Bühnenmaschinerie, die das Tänzer-Zwillingspaar vervielfacht und vereinzelt, verschwinden oder rotieren läßt: In der Verwebung von Tanz und Videoprojektionen, Bewegung der Körper und Bewegung des Lichtes werden Zeit, Raum, Schwerkraft und Präsenz raffiniert aus den Angeln gehoben. Diesem „Sampling des Blickes“ entspricht auf akustischer Ebene die Bearbeitung des Textes, gesprochen von Thomas Thieme, durch den DJ Tricky Cris. Es entsteht ein Seh-und-Hör-Spiel, das die überaus feingliedrige und von schwarzem Humor gefärbte Komposition des scheinbar trunkenen Textes als eine dem Theater eigene, virtuelle Welt feiert.

Die Sinnlichkeit der von Helena Waldmann verwendeten literarischen Vorlagen, denen als Prosatexten eine eingeschriebene Theatralität gemeinsam ist, wird in der präzise kalkulierten Versuchsanordnung aus ihrem distanzierten Spannungsverhältnis heraus zum Fest der Sinne. Es gibt keine dramatischen Figuren, die sich artikulieren, begehren, leiden, kommen, unfähig sind zu lieben oder zu leben, sondern einen Raum, in den der Zuschauer wie durch den schmalen Spalt einer geschlossenen Jalousie blinzelt, die Augen aufreißt, manchmal den Spalt wieder schließt, um die Ohren aufzureißen oder sich seinem eigenen Film zu überlassen. „Am besten, Sie kennen sie gar nicht, hätten sie irgendwo gefunden in einem Hotel, auf einer Straße, im Zug, in einer Bar, in einem Buch, in einem Film, in Ihnen selbst, in Ihnen, in dir, nachts ...“ beginnt Duras ihren Text über *l'amour, la mort, la mer, le corps*.