

Odyssee als Party. Drei Aufführungsberichte aktueller Bühnenadaptionen der Odyssee aus Brasilien

PHILIPP SCHULTE

Homers *Odyssee* hat bekanntlich alles, was ein Epos auszeichnet: mit ihren 24 in Verssprache gehaltenen Gesängen ein entsprechend episches Ausmaß, sie ist ein dynamisches Werk voller Ortswechsel, spielt auf fantastischen Inseln, an fernen Küsten und in mysteriösen Siedlungen, beschreibt Dutzende und Aberdutzende von Figuren, unter ihnen Monstrositäten und Mischwesen, einige von ihnen schier undarstellbar wie die wassersaugende Charybdis; kurz: Nichts an diesem Stoff des Dann-und-Dorts macht es leicht, ihn im Hier-und-Jetzt einer Theaterbühne zu inszenieren. Und doch geschieht es gegenwärtig immer wieder, im Sprech- und Musiktheater, in der Performancekunst¹: sicher nicht zuletzt aufgrund der Sensationslust, die diese Häufung von Spannungselementen zu wecken in der Lage ist; und seit im Jahr 2016 Migrationsphänomene wieder stärker ins Bewusstsein rücken und damit auch die Auseinandersetzung mit Themenfeldern wie Flucht und Heimatsuche auf europäischen Theaterbühnen², gewinnt Homers Epos einmal mehr an Aktualität.

Wo genau also liegt das Potential bei diesem Medienwechsel? Was kann eine Bühnenfassung der *Odyssee* zeigen, was der Ursprungstoff nicht viel besser zeigen kann? Woher kommt dieses Interesse vieler zeitgenössischer Regisseurinnen und Regisseure, sich dieses Materials anzunehmen? Im Folgenden sollen exemplarisch drei aktuelle Bühnenadaptionen der *Odyssee* analysiert werden, um sich einer Beantwortung dieser Fragen in unmittelbarer Auseinandersetzung mit konkreten zeitgenössischen Inszenierungspraktiken anzunähern. Es handelt sich um Inszenierungen der Jahre 2018 und 2019 aus brasilianischer Hand: Christiane Jatahy's *Ithaque (Our Odyssee 1)* hatte als erster Teil eines Diptychons 2018 am renommierten Pariser Odéon-Théâtre Premiere, der zweite Teil *The Lingering Now – O Agora que demora (Our Odyssee 2)* 2019 im Rahmen der Ruhrtriennale in der

1 Zur Recherche für diesen Artikel wurden neben den drei analysierten Bühnenadaptionen der *Odyssee* aus den Jahren 2018 und 2019 stichprobenartig noch drei weitere gesichtet, die seit 2015 an Theaterhäusern allein in Deutschland produziert wurden: Antú Romero Nunes (Regie): *Die Odyssee*. Thalia Theater Hamburg 2017; Tilmann Köhler (Regie), Roland Schimmelpfennig (Autor): *Odyssee*. Staatsschauspiel Dresden 2018; Harriet Maria Meining / Peter Meining (Regie), Ole Hübner (Komposition): *Die Irrfahrten des Odysseus*. Deutsche Oper Berlin 2015.

2 Vgl. hierzu Etzold 2018.

Gebläsehalle in Duisburg; und Leonardo Moreiras *Odysseia* 2018 am Onassis Centre in Athen. Anhand von zwei Aspekten, die bei der Frage des Medienwechsels von Epos zu Performance besonders relevant zu sein scheinen, sollen diese Inszenierungen im Folgenden untersucht werden: zum einen anhand des Aspektes der *Narration*, zum anderen anhand des Aspektes des *Raumes*. Aspekt der *Narration*, also die Fragen: Wer erzählt? Aus welcher Perspektive wird erzählt? Wie lässt sich der Transformationsprozess einer unmarkierten Ein-, beim genaueren Hinsehen Vielstimmigkeit des epischen Ausgangsstoffs in eine dramatische oder gar performative Polyphonie beschreiben? Und welche *Gemeinschaft* wird mit der theatralen Erzählung adressiert und so konstituiert? Aspekt des *Raumes*: In welchem Verhältnis stehen die grundlegend unterschiedlichen räumlichen Dispositive des un abgeschlossenen Imaginationsraums von Homers *Odyssee* und des konkret-begrenzten Bühnenraums der beiden Inszenierungen? In Anlehnung an Michel Foucault, dessen raumtheoretischer Radiovortrag *Andere Räume*³ von 1967 hier als theoretische Referenz dient, bezeichne ich den einen Raum als *Ausdehnungsraum* – als Raumverständnis, das, nicht zufällig historisch zusammenzubringen mit einer Phase der Großen Kolonisation des Mittelmeerraums durch die griechische Zivilisation (und somit ebenso wie mit der Lebenszeit Homers), auf dem Eindruck eines „unendlichen und unendlich offenen Raumes“⁴ beruht; mit Foucault gesprochen: Der Ort einer Sache ist „nur mehr ein Punkt in ihrer Bewegung, so wie die Ruhe einer Sache nur mehr ihre unendlich verlangsamte Bewegung“⁵ ist. Das Raumverständnis hingegen, das für mich in den untersuchten Inszenierungen, vor allem bei Jatahy, vorzuherrschen scheint, beruht auf dem – modernen – Eindruck der *Er-schlossenheit* und *Ge-schlossenheit* von Welt, bei gleichzeitiger Überfülle von Dingen und besonders Menschen in ihr, und ist das eines *Lagerungsraumes*; mit Foucault: „Heutzutage setzt sich die Lagerung an die Stelle der Ausdehnung [...]. Die Lagerung oder Platzierung wird durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen definiert [...]“⁶ Besonders konkret stelle „sich das Problem der Platzierung oder der Lagerung für die Menschen auf dem Gebiet der Demographie. Beim Problem der Menschenunterbringung geht es nicht bloß um die Frage, ob es in der Welt genug Platz für den Menschen gibt [...], es geht auch darum zu wissen, welche Nachbarschaftsbeziehungen, welche Stapelungen, welche Umläufe, welche Markierungen und Klassierungen für die Menschenelemente in bestimmten Lagen

3 Vgl. Foucault 1992.

4 Foucault 1992, 36.

5 Foucault 1992, 36.

6 Foucault 1992, 36.

und zu bestimmten Zwecken, gewahrt werden sollen. Wir sind in einer Epoche, in der sich uns der Raum in der Form von Lagerungsbeziehungen darbietet.“⁷ Was ist wo?

Die Frage der Narration, die Frage des Raumes: Beide Untersuchungsaspekte treffen sich für mich, wie hiermit klar werden sollte, in der Frage, auf welche Art welche Form von (temporärer) *Gemeinschaft* konstituiert werden soll. Denn das, so die Grundannahme, ist es, was Theater und Performancekunst vor allen anderen Künsten auszeichnet: dass es sich bei ihnen um Kunstformen handelt, in denen in prädestinierter Weise im Hier und Jetzt des Theaterraumes und der gemeinsam in ihm verbrachten Zeitspanne unterschiedliche Formen des Zusammenlebens thematisiert, konstituiert, ja mitunter sogar ausgetestet werden können, Figuren des Zusammenlebens, des Zusammen-(Aus-)Handelns, die sich modellhaft mit entsprechenden immer *politischen* Fragestellungen im außerästhetischen Raum auseinandersetzen.

Die Erzählweisen in Leonardo Moreiras *Odisseia*

März 2018, ein Studiobühnenraum am Onassis Cultural Centre (Stegi) in Athen, der durch eine herabhängende Leinwand in zwei etwa gleich große Bereiche aufgeteilt ist. In der Hälfte, die dem Eingang näher ist, halten sich gut hundert Menschen auf, Besucher*innen von Leonardo Moreiras Odyssee-Inszenierung, aber auch deren Performer*innen und weitere Mitglieder seiner Compagnie Hiato; sie stehen herum wie auf einer Party, erzeugen ein heiteres Stimmengewirr, trinken Wein aus Plastikbechern, hören brasilianische Schlagermusik. Allmählich begeben sie sich, noch immer begleitet von Musik, in die andere Hälfte des Raumes und nehmen auf den Zuschauertribünen Platz. Das Geräusch von Ozeanwellen ertönt aus den Lautsprechern, und die Performerin Aura Cunha, eben noch Teil der Partygemeinschaft, steht nun allein im Bühnenraum und stellt sich in brasilianischem Portugiesisch vor:

Mein Name ist Aura Cunha, ich bin 38 Jahre alt. Den Nachnamen meines Vaters verwende ich nicht. Ich bin keine Schauspielerin, ich bin die Produktionsleiterin der Compagnie Hiato. Ich bin heute hier auf der Bühne, um die Geschichte eines komplizierten Mannes zu erzählen: meines Vaters. Mein Vater hat unser Zuhause verlassen, als ich acht Jahre alt war, und er ist nie zurückgekommen.

Die Geschichte, die Cunha solistisch auf der Bühne erzählt, dauert etwa zwanzig Minuten und ist die erste einer langen, insgesamt inklusive Pausen fast sechsständigen Serie von

⁷ Foucault 1992, 36 f.

autobiographischen⁸ Geschichten, die sich alle in unterschiedlichen Aspekten mit Motiven aus Homers *Odyssee* in Verbindung bringen lassen: Während Cunhas Part sich leicht mit der Perspektive des Odysseus-Sohns Telemachos abgleichen lässt, beschreibt Luciana Paes – alias Calipso – anschließend und fast siebzig Minuten lang in unbändiger Erzähllust oder auch unbändigem Zwang dazu mit Hilfe ausgewählter männlicher Zuschauer, die sie als Statisten einsetzt, die Geschichte eines schier unerträglichen Liebeskummers. Später wird Maria Amélia Farah eine Version der Kirke performen, Paula Piarelli interpretiert die Rolle der Athena, und Aline Filómoco alias Penelope weigert sich am Schluss des Stücks, das von Homer für diese Paargeschichte vorgesehene Ende zu erzählen, weil es aus Penelopes Perspektive auch nicht viel zu erzählen gäbe: „Ich kann das Ende nicht spielen, das Homer für Penelope geschrieben hat. Dieses Ende, das wir nun für Tausende von Jahren wieder und wieder durchspielen“⁹ – und in dem Odysseus Penelope von seinen Abenteuern erzählt, sie schweigend zuhört, ohne jede eigene erkennbare Perspektive.

So sind es vor allem die Frauenfiguren aus der *Odyssee*, die hier zur Sprache kommen, der Odysseuscharakter selbst tritt in der ersten Hälfte des Stücks nur als weinender, blutverschmierter Mann ohne jede Fähigkeit, sich sprachlich zu vermitteln, auf; oder in Form jener vier Zuschauer, die als Statisten auf Paes' Anweisungen hin gemeinsam den Mann, der Calipso verlassen hat, unbeholfen re-enacten. Die Blickweisen, die in Moreiras Bühnenadaption der *Odyssee* formuliert werden, erhalten ihren mitunter durchaus als feministisch zu bezeichnenden Charakter zum einen durch die konkrete Anbindung an erzählte Lebenserfahrungen der Performerinnen; an einem unentwegt-trotzigen Sich-Abarbeiten an mit Odysseus in Analogie gesetzten Männerfiguren wie Cunhas Vater oder Paes' vergangener Liebschaft und den verletzenden Konsequenzen ihres jeweiligen Handelns. Zum anderen werden sie erst möglich durch die multiperspektivische Vielstimmigkeit, mit der Moreira das Epos neu erzählen lässt: Nicht ein übergeordneter Erzähler, ein epischer Sänger berichtet museninspiriert von den Irrfahrten des Odysseus, sondern es sind gerade die vielen Zurückgebliebenen, Verlassenen, die den Großteil der Inszenierung bestreiten. Dadurch verschiebt sich eine ursprüngliche Fragestellung in der *Odyssee*: von einem ‚Wie überleben?‘, das sich Odysseus angesichts der vielen Bedrohungen, denen er ausgesetzt ist, fragen muss, hin zu einem ‚Wie (gemeinsam) weiterleben?‘, einem ‚Wie (weiter)

8 Ich beziehe mich bei dieser Bezeichnung auf die Unterscheidungsmerkmale autobiographischer Texte von Philippe Lejeune: Lejeune 1994. Zu autobiographisch motivierten Performances seit den 1960ern vgl. auch: Schulte 2011.

9 Leonardo Moreira: *Odisseia*. Unveröffentlichter Videomitschnitt der Inszenierung, 03:47:00.

(miteinander) auskommen?’ der Zurückbleibenden, ob sie sich nun auf Ithaka, Ogygia oder Aiaia befinden.

Die in Moreiras *Odyssee*-Adaption erzählten Geschichten erfüllen vor allem eine Funktion, die sich am besten an einem Zitat aus dem Stück verdeutlichen lässt, welches die Odysseus-Figur selbst, in einer der wenigen Szenen, in denen sie zu Wort kommt, äußert: „Für Überlebende eines Krieges, wie Odysseus, wirkt eine Geschichte wie die chirurgische Entfernung einer Erfahrung. Bisher haben wir keine Operation entwickelt, um ein zerrissenes Herz zu nähen. Bisher haben wir keine Klappe entwickelt, um die Lücke zu füllen, die ein Verstorbener hinterlässt. Wir müssen immer noch diese 15.000 Jahre alte Technik nutzen: Wir sprechen. Wir erzählen Geschichten.“¹⁰ Individuelle Erfahrungen, die sich einer Symbolisierung zu entziehen suchen, werden durch ihre Narrativierung geteilt, vergemeinschaftet, verallgemeinert, zu Allgemeingut. Erlittenes Leid wird kommunizierbar gemacht und dadurch kommuniziert, Grundlage der Konstitution von Gemeinschaft; und sei es die bis heute wachsende Gemeinschaft derjenigen, denen Paes alias Calipso von ihrer unglücklichen Liebe erzählt und die das so mit eigenen, ähnlichen Erfahrungen abgleichen können, wie sie gleich zu Beginn ihres Monologes berichtet:

Ich wiederhole mich selbst. Entschuldigung. Ich habe diese Geschichte so vielen Leuten erzählt, ich verliere den Überblick. Ich weiß nicht, ob ich diese Geschichte schon jemandem erzählt habe, der heute Abend hier ist? (schaut sich suchend im Publikum um) Aber jeder, den ich kenne, kennt diese Geschichte. Ich habe die Geschichte Maniküren erzählt, Friseuren, Maskenbildnern, Taxifahrern, Uber-Fahrern. Ich habe die Geschichte (mischt die Aufzählung mit gesungenen Zeilen des Jazz-Standards *Nature Boy* von Nat King Cole: „There was a boy...“) diesem Typen erzählt („...a very enchanted and loved boy...“), in Warteräumen von Zahnärzten, Hautärzten, Gynäkologen. Ich habe sie Akupunkteuren erzählt, Masseuren, trantrischen, jungianischen und neurolinguistischen Therapeuten, und („...they said he wandered very far, very far...“) zu Leuten, die in meiner Nähe in Bussen saßen, in Zügen, Transportern, Autos, Flugzeugen („...over land and seas,“). Leuten, die mich im Auto mitgenommen haben, Leuten, die ich im Auto mitgenommen habe, engen Freunden, Kollegen, Freunden von der Schule, Freunden, die ich schon Jahre nicht mehr gesehen habe, Freunden, die ich gemacht habe, um ihnen diese Geschichte zu erzählen – wie geht es dir? (spricht jemanden aus dem Publikum an) Einem Freund eines Freundes eines Freundes („...a little shy and sad of eyes and very wise was he. But then one day...“). Ich hab sie meinem Zumba-Lehrer erzählt, meinem Muay-tai-Lehrer, dem Volleyballkollegen, dem Typen, der mein Fahrrad repariert hat, meinem Nachbarn, dem Besitzer des Restaurants auf der anderen Straßenseite („There was a boy; a very enchanted and loved boy; they say he wandered very far, very far, over land and...“). Ich habe sie Paaren erzählt, einigen ersten Dates, Typen, die mit mir schlafen wollten, Typen, mit denen ich geschlafen habe, Fuck Buddies („...seas“). Ich habe sie meiner Tante erzählt, die in New York

¹⁰ Moreira: *Odisseia*, 02:05.

wohnt, ich hab mit ihr geskyppt, nur um ihr die Geschichte zu erzählen. Ich hab sie meiner Mutter erzählt, meinem Vater, meiner Schwester („...a little shy...“). Jonathan, Björn, Vanessa, Catilina, Felipe Thiago, Renatinho, Guillame, Leo („...but very wise...“), Katty, Ana, Assi („...was he.“). Ich habe diese Geschichte einem sechs Jahre alten Mädchen erzählt!¹¹

In Szenen wie dieser wird die Strategie von Moreiras Adaption besonders deutlich: Bei seiner „Odyssee“-Version handelt es sich um eine Re-Theatralisierung von Homers fiktiv-epischer Narration im polyphonen, situativen Hier und Jetzt des Bühnenraums. Dabei ist es ihm weniger um den ursprünglichen Stoff des Mythos zu tun, als um die Frage, welche Art von temporärer Gemeinschaft er im Theater konstituiert. Die gemeinsam erlebten performativen Praxen des Erzählens und des Zuhörens, des Transformierens, Fortschreibens und Verkörperns von Motiven und Stoffen sind es, die die sechsstündige Performancegemeinschaft zusammenbringen und prägen. Und diese vorübergehende Gemeinschaft, die Moreira ermöglicht, ist nicht nur in ihrem Rezipieren und (An-)Teilnehmen aktiv, einzelne Zuschauer*innen ergreifen in einigen improvisierten Open-Mic-Situationen auch selbst das Wort und erzählen passende Geschichten oder spielen Musik: Anders als im Epos erzählt nicht einer eine Geschichte, und viele hören zu, sondern die Theaterbühne wird in *ihrer* Spezifik als gemeinschaftlicher Raum genutzt, auf dem viele ihre jeweiligen Geschichten einander zu Gehör bringen. Dies geht immer wieder über – und damit komme ich zum Anfang meiner Analyse des Stückes zurück – zu partyähnlichen Situationen und gemeinsamem Tanzen und Trinken und Feiern.

Der Raum in Christiane Jatahys *Odyssee-Diptychon*¹²

Mit einer Partysituation beginnt auch Christiane Jatahys erste Produktion *Ithaque: Our Odyssee 1* eines von ihr so bezeichneten Diptychons auf der Grundlage von Homers Epos. Schauspielerinnen und Schauspieler in Abendkleidung in einer gemütlich-modernen Wohnzimmer-Szenographie auf der Bühne hören unaufdringliche Popmusik, trinken Wein und essen Häppchen, die sie auch den Zuschauer*innen anbieten, die sie auf diese Weise freundlich und einladend begrüßen. Nach hinten begrenzt ist der Raum durch einen beigen Vorhang aus vielen dünnen Fäden, auf ihm ist der Titel des ersten Teils dieser Arbeit projiziert: „Vers Ithaque“, hier in etwa zu übersetzen als „gen Ithaka“, „auf dem Weg nach Ithaka“. Eine spätere Projektion – „They are Ulysses, they are Calipso“ – spezifiziert diese Angabe:

11 Moreira: *Odisseia*, 00:32 ff.

12 Die beiden Titel des Diptychons lauten *Ithaque (Our Odyssee 1)* und *The Lingering Now - O Agora que demora (Our Odyssee 2)*.

Der Bühnenraum markiert Ogygia, die einsame Insel der Calypso – nur ist diese etwas bevölkerter als in der homerischen Vorlage, verkörpern doch alle anwesenden Männer unterschiedliche Aspekte des Odysseus und die Frauen Aspekte der Calypso. Die Party, die gefeiert wird, hat aber – dieser Eindruck stellt sich beim Zuschauen mehr und mehr ein – einen ganz anderen Charakter, als die oben skizzierten Zusammenkünfte bei Moreira. Bei Jatahy wird *exklusiv* gefeiert: Auf der Bühne dargestellt ist eine eher aufgesetzt fröhlich wirkende Feieryemeinschaft, die ihr Publikum auch nur gelegentlich und sehr selektiv einbezieht – eine Partygesellschaft, so zeigt sich im Verlauf des Stückes, die feiert, um etwas zu verdrängen. „I cant’s stay this neverending party“ heißt es in einem der vielen Monologe und kleinen Szenen, die den Ablauf bestimmen: Odysseus, der Kriegsheld, verbringt Jahre seines Lebens auf den Feiern und in den Armen der Calypso, während draußen die Kriege weitergehen – so das Szenario, das Jatahy skizziert und dabei die Frage stellt: Wie kann man feiern, wenn draußen ein Krieg tobt? Jatahys Wohnzimmerbühne ist ein Raum voller vom Krieg traumatisierter Männer und Frauen, die sich von einer unerträglichen Realität abgekapselt haben, auf einer Insel, die, soviel sei an dieser Stelle schon einmal vorweggenommen, langsam in den Fluten untergehen wird.

Nach etwa der Hälfte des Stücks passiert etwas Unerwartetes: Die Zuschauer*innen sind angehalten, Reihe für Reihe aufzustehen, einmal um den Bühnenraum herumzugehen, und einen spiegelverkehrten Platz auf einer Zuschauertribüne auf seiner rückwärtigen Seite einzunehmen. Der Gesamttraum entpuppt sich als symmetrisch unterteilt, und zwar, ebenfalls überraschend, bis ins Detail: Denn was sich dem Publikum auf der anderen Seite darbietet, sind dieselben verzweifelt feiernden Schauspieler*innen in einer fast identischen Wohnzimmeratmosphäre, die sich diesmal allerdings durch den Hinweis „Sie sind Penelope, sie sind die Freier“ lediglich als Insel Ithaka ausgibt. Zwei Inseln, zwei Partys, eine Situation: Verzweifelt bemühen sich die Charaktere, Krieg und Krise im Anderswo zu halten, draußen; doch längst haben sie die prekären Partys auf den Inseln erreicht, ohne dass jemand das wahrhaben möchte. Dieses Anderswo ist längst da, es äußert sich in Traumerzählungen der Figuren, besonders aber in dokumentarischen Berichten: So gehören zu den vielen Geschichten, die Jatahys Odyssee-Adaption ausmachen, auch aus Notizbüchern vorgelesene und als ‚wahre Odyssee‘ bezeichnete Aufzeichnungen von Geflüchteten: Kais Razouk, Godrat Arai und Nazeeh Alsahuyny, die ihre reellen Flucht-Erlebnisse der Regisseurin in den Recherchen zu der Arbeit mitgeteilt haben.

In einem dritten Teil hebt sich der Fadenvorhang um knapp drei Meter; jegliche Unterscheidung zwischen Ogygia und Ithaka wird aufgegeben. Und das Publikum, nun auf

beiden Seiten platziert, sieht dabei zu, wie das von Feiern und Freiern verwüstete Wohnzimmer, ich habe es schon angedeutet, allmählich buchstäblich untergeht. Wasser, das in der ersten Hälfte des Stücks zunächst lediglich in einzelnen Äußerungen der Figuren („Ich habe keinen Alkohol gefunden, nur Wasser.“) und dann in immer mehr undichten Gläsern und löchrigen Karaffen eine Rolle spielt, dringt schließlich durch die Rillen und Ritzen des bohlen-, plankenverkleideten Bühnenbodens ein, bildet Pfützen und steht am Ende zentimeterhoch im ganzen Raum. Dieser gleicht nun vielmehr einem sinkenden Schiff und macht es somit leicht, Jatahys Theaterstück als Metapher zu lesen: Welt wird als unentwegte Odyssee dargestellt, und jedes Ziel, jede Vorstellung eines scheinbar sicheren Heimathafens ist Illusion. Auch Jatahys Odysseus erreicht am Ende Ithaka; doch als verwarloster, traumatisierter Kriegsflüchtling, den niemand mehr kennt, erkennen oder anerkennen möchte. Die Inseln Ogygia und Ithaka können als Spiegelung eines als Festung missverstandenen Europas gedeutet werden, das weitaus verstrickter in und verantwortlicher für globale Konflikte und Krisen ist, als etliche seiner Bewohner*innen es wahrhaben wollen.

Die eingangs bereits zitierte Unterteilung in einen Expansions- und einen Lagerungsraum bei Foucault kann hier dabei helfen, den Medienwechsel des *Odyssee*-Stoffes vom prinzipiell unendlichen Vorstellungsraum des literarischen Genres des Epos zum materiell und architektonisch klar begrenzten Raum, immer eine real gegebene Situation besetzenden Raum theatraler Praxis zu kontextualisieren. Jatahy ersetzt Homers fiktiven, epischen Ausdehnungsraum einer unerschlossenen, unbekannt, zu entdeckenden Welt durch einen situationsbezogenen Lagerungsraum im Hier und Jetzt, in einer erschlossenen Welt, deren Krisen und Konflikte nur allzu offen zutage treten, um tatsächlich die Augen vor ihnen verschließen zu können. Das dargestellte Abbild einer sich vom Äußeren verzweifelt abgrenzenden, dekadenten Partygemeinschaft jedenfalls, das die brasilianische Regisseurin zeichnet, ist in einer Situation, in der das von Foucault beschriebene ‚Problem der Menschenunterbringung‘ existentielle Realität ist, zum wortwörtlichen Untergang verurteilt. Jatahys erste ‚Odyssee‘-Adaption ist eine Inszenierung von Gleichzeitigkeit: Die Inseln und der Ozean, die Party und der Krieg, das Hier und das nur vermeintliche Anderswo sind untrennbar miteinander verbunden, und jeder Versuch der Unterscheidung und somit Abgrenzung ist ignorant.

Die Inszenierung von Gleichzeitigkeit bildet auch die Grundlage von Jatahys zweitem Teil ihres Diptychons *The Lingerin Now – O Agora que demora (Our Odyssee 2)*, auf das hier abschließend nur kurz eingegangen werden soll. Für diese Arbeit hat sich die Regisseurin auf Reisen begeben und Schauspieler*innen und Performer*innen im Libanon, in Palästina,

in Südafrika, Griechenland und Brasilien Teile aus Homers Text vorlesen lassen, mitunter – ähnlich wie bei Moreira – verwoben mit persönlichen Erinnerungen und Geschichten. Die collagenartige filmische Dokumentation dieser ‚Leseproben‘ machen einen wesentlichen Teil der Adaption aus, präsentiert auf einer großen Leinwand, die den Bühnenraum bestimmt – und damit zunächst eine noch strikere Trennung vom Zuschauerraum als in *Our Odyssee 1* zur Folge hat, die eher einer Kinosituation gleicht ohne jede Möglichkeit zur Interaktion mit dem Gezeigten. Doch bemüht sich Jatahy in *Our Odyssee 2* im Verlauf des Stückes zunehmend, diese Trennung aufzubrechen: Schauspieler*innen sitzen im Publikum verteilt, nehmen Geräusche, Gesänge, Wortfetzen aus den Filmszenen auf, antworten auf Fragen, die ihre Kolleg*innen auf der Leinwand stellen, einmal motivieren sie die Zuschauer*innen sogar zum Tanz zu lauter rhythmischer Musik. Wenn auch der Versuch Jatahys, eine temporäre Leidens- und Feieryemeinschaft zu schaffen, nicht annähernd so weit geht wie bei Moreira, so wird die Akzentverschiebung, die sie in ihrem Diptychon vornimmt, doch deutlich. Zeichnete der erste Teil noch das Zerrbild einer sich abgrenzenden, sich in Distanz zu globalen Entwicklungen von Migration und kriegerischer Auseinandersetzung wählenden exklusiven Gruppe auf der Bühne, so hat *Odyssee 2* klar inklusiven Charakter. Ähnlich Moreiras Ansatz verwebt Jatahy hier eine Fülle von (eigenen) Geschichten, Fluchterfahrungen von Schauspieler*innen aus vielen Teilen der Welt, die sich allerdings – so suggerieren es die Akteur*innen in etlichen ihrer direkten Ansprachen ans Publikum – nicht in Distanz zu wahrnehmenden Zuschauerperspektive begreifen, sondern erst durch eine empathische Identifikationsleistung erschließen lassen, die eben nicht auf Abgrenzung, sondern auf genauem Hinhören und Solidarisierungsbemühungen beruht.

Wiewollen, wie können wir zusammenleben? Jatahys abbildend-pessimistische Analyse, die allmählich in einen Appell an Empathie umschlägt, und Moreiras experimentell-optimistischer Gegenentwurf arbeiten sich auf je unterschiedliche Weise an dieser Fragestellung nach den Möglichkeiten und Grenzen von Gemeinschaftskonzeptionen und -realitäten ab. Der vielleicht größte Unterschied der Herangehensweisen wird anhand der konkreten sich im jeweiligen Theaterraum temporär bildenden Zuschauergemeinschaften deutlich. Jatahys Publikum in *Our Odyssee 1* schaut dem exklusiven Treiben der Figuren auf der Bühne zu, vollzieht nach, kann vielleicht auf dieser Basis eine distanzierte Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen, vielleicht gar eine Selbst-Kritik formulieren. *Our Odyssee 2* hingegen funktioniert deutlich inklusiver und ist immer wieder bemüht, strikte Trennungen zwischen jenen auf der Bühne und jenen, die zuschauen, nach und nach aufzulösen, wenn auch das räumliche Dispositiv einer klar zwischen Bühne und Zuschauerraum unterscheidenden Szenographie weitgehend

aufrechterhalten wird. Moreiras Performance-Gemeinschaft schließlich ist konsequent zum Mitgestalten angehalten: Zusammen mit den Performerinnen und Performern gestalten sie sechs gemeinsame Stunden und kreieren und leben und erleben so mit ihren Körpern, Stimmen und Sinnen die prekäre und vorübergehende Utopie einer einladenden, inkludierenden Festgemeinschaft. So kann das gemeinschaftsbildende Possessivpronomen ‚unsere‘ in „Our Odyssey“ als Statement und Forderung zum Umdenken bei Christiane Jatahy gelten – bei Leonardo Moreira ist es Erfahrung und vorübergehend gelebte Realität.

Bibliographie

- Etzold, Jörn (2018): *Flucht. Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden*. Bd. 22. Hamburg: Textem-Verlag.
- Foucault, Michel (⁴1992): „Andere Räume“, in: Karlheinz Barck / Gente, Peter u. a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek – Kunstwissenschaften, 1352), 34–46.
- Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Edition Suhrkamp, 1896; N. F., Athletica, 896).
- Schulte, Philipp (2011): *Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang (= Theaomai, 3).