

## Zum Potenzial von Intermedialität und Intertextualität in Theaterarbeiten zu Flucht und Migration

*Emmanuel Béhague (Straßburg)*

In Anlehnung an den amerikanischen Soziologen und Philosophen Zygmunt Bauman bringt der französische Anthropologe Michel Agier in *La peur des autres*<sup>1</sup> auf den Punkt, inwiefern ein kollektives Angstgefühl in den Zeiten einer umfassenden Globalisierung und des „Liquid Life“<sup>2</sup> mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Menschen(gruppen) und Raum verbunden ist. Menschliche Gemeinschaften werden bis heute in national-staatlich geprägten Denkschemata begriffen und mit einem politisch abgegrenzten Territorium identifiziert. Indem Flüchtende aber das Recht in Anspruch nehmen, diese Räume zu betreten, stellen sie und Asylsuchende die bestehenden Grenzziehungen in Frage und werden zu „Subjekten“ einer neuen „Kosmopolitik“, wie sie der französische Philosoph Étienne Tassin umschreibt:

Wenn Migranten als eine Bedrohung wahrgenommen werden – weit über das hinaus, was sich mit deren (in Europa sehr geringen) Anzahl und (leidvollen, aber keinesfalls bedrohlichen) Lage erklären ließe –, dann deshalb, weil sie die alte Ordnung der Welt infrage stellen, die auf eine Verteilung von Territorien und mit Herrschaftsprivilegien verbundenen Aneignungen basiert. Die immense und irrationale Angst, die Migrationsbewegungen seit einigen Jahren auslösen, sind ein Zeichen dafür, dass sich etwas erschreckend Neues ereignet [...]. Denn sie erfordern eine neue und kritische Definition dessen, was ein demokratisches und souveränes Volk, ein abgegrenztes staatliches Territorium, eine anerkannte Regierungsmacht sind [...].<sup>3</sup>

Die Frage nach der Aufnahme „Außenstehender“ ist daher in erster Linie eine Frage des Zugangs zum Raum. Dieser kann schlichtweg verweigert

---

1 Agier, Michel: *La peur des autres. Essai sur l'indésirabilité*, Paris 2022.

2 Bauman, Zygmunt: *Liquid Life*, Cambridge 2005.

3 Tassin, Étienne: *Cosmopolitique et xénopolitique*, in: *Raison Présente* 201 (2017), 99–107, hier 107. Übersetzung: EB.

werden, was die zahlreichen restriktiven Migrationspolitiken auf der ganzen Welt belegen. Der Ankommende kann auch scheinbar akzeptiert werden, aber um den Preis einer Grenzziehung *innerhalb* eines national-staatlichen Raumes, der nicht für eine echte Teilhabe geöffnet wird. Davon zeugt die Anzahl verschiedenartiger Transiträume,<sup>4</sup> von Erstaufnahmezentren bis hin zu „illegalen“ Lagern, die oft unter massivem Einsatz der Staatsgewalt aufgelöst werden. Sowohl in Hinsicht auf die Zugänglichkeit (oder im Gegenteil Absperrung) eines Raumes als auch auf die Akzeptanz (oder im Gegenteil Verleugnung) der kulturellen Kopräsenz als Postulat eines konstruktiven Kosmopolitismus ist die Frage nach dem Recht, einen Raum zu betreten, als ein genuines Politikum zu betrachten, das in dem fundamentalen, der Hospitalität innewohnenden Ungleichgewicht zwischen dem Ankommenden und dem Hausrechtgebenden gründet, wie es Jacques Derrida gezeigt hat.<sup>5</sup>

Nicht bloß als Kunst der leiblichen Kopräsenz, die die gegenseitige Wirkung („feedback-Schleife“) zwischen Akteur:innen und Zuschauenden als konstitutives Prinzip der Aufführung ermöglicht,<sup>6</sup> sondern vielmehr als Kunst der Kopräsenzen eignet sich Theater besonders, die Frage nach dem Verhältnis zwischen Gemeinschaft und Außenstehenden als genuin politisches Thema zu behandeln. Das Prinzip der Kopräsenz lässt sich im Fall der Bühnenkünste tatsächlich auf zahlreichen Ebenen variieren: Kopräsenz von dramatischer Zeit und Aufführungszeit, von Realität und Fiktion in einem geteilten Theaterraum, Kopräsenz von Figur und Schauspieler:in im Spiel, von auf der Bühne interagierenden Medien. Im Umgang mit solchen konstitutiven Kopräsenzen, die zugleich Grenzziehungen – auch wenn es darum geht, sie zu überwinden – implizieren, liegt nicht selten das politisch-kritische Moment einer Aufführung. Als Beispiel lassen sich heutige interkulturelle und integrative Theaterprojekte zu Flucht und Migration heranziehen, bei denen mindestens zwei Grenzen aufgehoben werden: durch die Zusammenarbeit von professionellen Schauspieler:innen und Asylbewerber:innen zum Beispiel in der Konzeptentwicklung und -umsetzung einerseits, andererseits durch den oft praktizierten dokumentarischen Ansatz, bei dem eine erfahrene „Realität“ und die darauf basierende darge-

---

4 Laut der UN Refugee Agency sind es Ende 2022 108,4 Millionen Menschen, die aufgrund von Verfolgung, Gewalt und Menschenrechtsverletzungen vertrieben werden, darunter 62,5 Millionen innerhalb des eigenen Landes. Vgl. <https://www.unhcr.org/about-unhcr/who-we-are/figures-glance> [28.06.2023].

5 Siehe u.a. Derrida, Jacques: *Hospitalité*, volume 1. Séminaire (1995–1996), Paris 2021.

6 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004.

stellte Fiktion konvergieren, und deren Unterscheidung zumindest teilweise aufgehoben wird. Doch auch in anderen Theaterformen wird der Versuch unternommen, ästhetische Kategorien von Kopräsenzen einerseits und andererseits soziale bzw. kulturelle Kopräsenzen reflexiv zusammenzudenken. *Intertextualität* im Theater kann zunächst als ein Nebeneinanderbestehen von gespielten und/oder bearbeiteten Vorlagen betrachtet werden, was in den zeitgenössischen Bühnenkünsten längst kein Novum mehr ist, so wenig wie *intermediale* Konfigurationen, bei denen Körper, Bild und Ton als Medien produktiv ko- und interagieren.

Ausgehend von zwei neueren Theaterarbeiten, die auf eine größere Resonanz gestoßen sind, soll in diesem Aufsatz untersucht werden, inwiefern Intertextualität und Intermedialität sich als fruchtbar erweisen, um gesellschaftliche und politische Situationen kritisch zu reflektieren, bei denen Außenstehenden der Zugang zu bestimmten Räumen verweigert wird. Es handelt sich dabei um die Stücke *En transit* des iranischen Regisseurs Amir Reza Koohestani (UA 2022)<sup>7</sup> und *Entre chien et loup*, eine Inszenierung der brasilianischen Regisseurin Christiane Jatahy (UA 2021).<sup>8</sup> In beiden Stücken werden bestehende fiktionale Stoffe bearbeitet, wobei – was zu erläutern sein wird – sowohl Intention als auch Modi einer solchen Bearbeitung des jeweiligen Hypotexts sich deutlich voneinander unterscheiden. In beiden Fällen steht im Mittelpunkt der Inszenierung die Frage nach dem Verhältnis zwischen einer in sich geschlossenen Gemeinschaft und einer außenstehenden Figur. Grenzziehungs- bzw. Abgrenzungsprozesse werden hier ebenso hinterfragt wie die Bereitschaft dieser Gemeinschaften, sich anderen zu öffnen. In diesem Rahmen wird die Rolle von intertextuellen bzw. intermedialen Konfigurationen untersucht.

In Anlehnung an Gérard Genette wird Intertextualität hier definiert „als eine Kopräsenz von zwei oder mehreren Texten, [...] das heißt meistens als die Präsenz eines Textes *in* einem anderen“<sup>9</sup> wobei die Formen dieser Integration vom expliziten Zitat aus einem Text A in einem Text B bis

---

7 Uraufführung am 23. Februar 2022 an der Comédie de Genève. Seitdem zahlreiche Gastspiele, z.B. beim Festival d'Automne in Paris, Festival d'Avignon, am Théâtre National de Bretagne in Rennes, am Théâtre de l'Odéon in Paris, im Maillon Théâtre de Strasbourg – Scène européenne, beim GREC Festival Barcelona.

8 Uraufführung am 12. Januar 2021 an der Comédie de Genève. Zahlreiche Gastspiele, u.a. im Théâtre de l'Odéon in Paris, im Maillon Théâtre de Strasbourg – Scène européenne, beim Festival d'Avignon sowie im August 2023 beim Edinburgh International Festival.

9 Genette, Gérard: *Palimpsestes*, Paris 1982, 8.

hin zur bloßen Anspielung des einen auf den anderen variieren. Während Koohestani in seiner Arbeit Anna Seghers' bekannten Roman *Transit* mit einem persönlichen Erlebnis verzahnt, nimmt sich Jatahy den Film *Dogville* von Lars von Trier (2003) als Stoff vor, um den Bedingungen des Aufkommens von Ausbeutungs-, Gewalt- und Ausschlussphänomenen bis hin zur Entstehung autoritärer Regime in heutigen Gesellschaften – als Bezugsrahmen gilt hier das Regime Jair Bolsonaros ihres Herkunftslands Brasilien – nachzugehen.

Als intermedial lassen sich beide Produktionen insofern bezeichnen, als unterschiedliche Medien – in diesem Fall vor allem Bild und Körper – im Theaterraum produktiv und selbstreflexiv interagieren. Nicht selten wird in der Forschungsliteratur der Begriff der Intermedialität in Zusammenhang gebracht mit der Zusammenführung von einerseits „üblichen“ Elementen auf der Bühne – dem Körper von Schauspieler und Schauspielerin, der Stimme, dem Licht usw. – und andererseits neueren Bildtechnologien bis hin zur Verwendung digitaler Dispositive wie projizierte Chat-Gespräche oder den Einsatz von Internet und sozialen Medien. Anders als bei einer solchen Auffassung, bei der Intermedialität als Kopräsenz von „älteren“ und „neueren“ Medien definiert wird, soll in Anlehnung unter anderem an Chiel Kattenbelt und Kati Röttger zwischen Intermedialität und einer bloßen Plurimedialität unterschieden werden. Nicht die bloße Kopräsenz verschiedener Medien kennzeichnet eine intermediale Konfiguration, sondern eine Situation der *Interaktion* zwischen den Medien:

[The concept] emphasizes, in particular, the aspect of mutual influence (interaction). For my own contribution to the art and media theoretical discourses I like to use the concept intermediality with respect to those co-relations between different media that result in a redefinition of the media that are influencing each other, which in turn leads to a refreshed perception.<sup>10</sup>

Intermedialität lässt sich demnach als ein dynamischer Prozess verstehen, in dem sich die Verbindungen zwischen den jeweiligen Medien auf deren Wahrnehmung und somit auch auf die Rezeption des gesamten Bühnengeschehens durch den/die Zuschauer:in auswirkt: Ein auf der Bühne agierender Schauspieler:innen-Körper, dessen in Nahaufnahme aufgenommenes

---

10 Kattenbelt, Chiel: Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, perceptions and medial relationships, in: Culture, lenguaje y representación/Culture, language and representation 6 (2008), 19–29, hier 25.

(Teil-)Bild auf eine Leinwand projiziert wird, verändert unweigerlich dessen Wahrnehmung durch eine solche mediale Verdoppelung bzw. Fokussierung oder Ergänzung. Indem sich die verschiedenen Medien aufeinander beziehen, werden sie selbst zum Gegenstand einer Hinterfragung ihrer Funktionsweise und Wirkung.<sup>11</sup>

### En transit: *Theater als Raum des „Dazwischen“*

Das Stück *En transit* von Amir Reza Koohestani ist das Ergebnis einer Begegnung zwischen einer *fiktiven* Erzählung, dem bekannten Roman *Transit* von Anna Seghers aus dem Jahr 1941, und einem *realen* Erlebnis des Regisseurs. Seghers schildert in ihrem Werk die prekäre Situation von vor dem Anmarsch der deutschen Truppen Fliehenden und vom nationalsozialistischen Regime Verfolgten, die im Jahr 1940 in der Stadt Marseille in einem schier endlosen Zeitvakuum und den Mühlen der Bürokratie auf Dokumente warten, die ihnen zur Fortsetzung ihrer Flucht ins Ausland fehlen. 2018 wiederum wurde Koohestani auf dem Weg nach Chile am Münchner Flughafen mehrere Stunden lang in der Transitzone festgehalten und dann in sein Heimatland Iran zurückgeschickt, weil er sein Aufenthaltsrecht im Schengen-Raum unwissentlich um einige Tage überschritten hatte. Als er Seghers' Roman liest, drängt sich ihm die Idee auf, beide Erfahrungen zusammenzuführen, d.h. den Zusammenprall von Zeit (1940, 2018) und Raum (Marseille, München) in ein Theaterstück zu überführen. In der Inszenierung werden also zwei Geschichten und Textebenen verflochten: einerseits Fragmente aus Seghers' Fiktion, andererseits die realen Begebenheiten in München. Dennoch hütet sich der Regisseur vor voreiligen Vergleichen zwischen seiner persönlichen Situation und derjenigen von Flüchtenden oder Exilant:innen gestern und heute. Unmissverständlich äußert er sich wie folgt in einem Interview:

Ich habe keine Legitimität, mich als Vertreter der heutigen Einwanderer aufzuspielen. Die Flüchtlinge, die Immigranten sind in Griechenland, im Mittelmeer oder an der ungarischen Grenze. Für mich war diese Erfahrung lediglich eine Art In-vitro-Experiment, wie wenn man sich in der

---

11 Röttger, Kati: Questionner l'„entre“: une approche méthodologique pour l'analyse de la performance intermediale, in: Larrue, Jean-Marc (Hg.): *Théâtralité et intermedialité*, Villeneuve d'Ascq 2015, 117–131, hier 127.

Geisterbahn eines Vergnügungsparks befindet: Man erschreckt sich eine Minute lang [...] und weiß ganz genau, dass das Ende des Tunnels nicht weit ist. Ich hatte nichts zu verlieren, sie würden mich bloß nach Teheran zurückschicken und, wie ich im Text sage, ich würde am selben Abend in meinem Bett schlafen und einen vollen Kühlschrank vorfinden. Aber ich befand mich dort neben Menschen, die, wenn man sie nach Hause schickte, alles verlieren würden, manchmal sogar ihr Leben.<sup>12</sup>

Bei dieser intertextuellen Beziehung werden also nicht zwei in Raum und Zeit voneinander abgekoppelte Situationen verglichen oder gar gleichgestellt. Es geht viel eher darum, eine angemessene Form für einen existentiellen Schwellenmoment, einen unsicheren Wartezustand zu finden, bei der Intertextualität als Mittel der Verallgemeinerung in einem auf diese Weise etablierten Echoraum fungiert.

Von den zahlreichen Figuren des Romans – Flüchtende selbst, die auf ihre Abreise warten, Behördenvertreter:innen und anonyme Einwohner:innen der Stadt Marseille – übernimmt Koohestani lediglich drei, die im Stück nicht benannt werden. Es handelt sich zunächst um den Erzähler selbst, der überlebt hat und einige Jahre später einem anonymen Gesprächspartner von den Geschehnissen in der südfranzösischen Stadt erzählt. Die zweite, dem Roman entnommene Figur ist eine Frau, die im selben Hotel wie der Erzähler wohnt. Sie wurde von einem nach Amerika ausgewanderten Ehepaar damit beauftragt, sich um dessen Hunde, die nicht mit aufs Schiff durften, zu kümmern. Im Gegenzug soll sie von den Besitzern ein sogenanntes „Moralzeugnis“ erhalten, dank dem sie ein US-Visum beantragen und selbst samt Hunden ausreisen könnte. Schließlich behält der Regisseur eine Figur namens Marie bei, die in der Stadt unermüdlich nach ihrem Ehemann sucht, von dessen Tod sie nicht weiß. Schließlich geht sie an Bord des letzten Schiffs nach Brasilien, das kurz nach der Abfahrt versinkt.

Diesen aus dem Roman entliehenen Figuren stehen die Figuren der Gegenwart gegenüber: Es handelt sich um den Regisseur selbst, dessen Rolle von der Schauspielerin Mahin Sadri gespielt wird, um eine Grenzpolizistin des Flughafens und um eine Frau, die aufgrund fehlender gültiger Papiere abgeschoben werden soll; schließlich sind noch die Off-Stimmen von diversen Behördenangestellten zu erwähnen. Mit dieser Kopräsenz

---

12 Koohestani, Amir Reza/Meyer Macleod, Arielle: Entretien avec Amir Reza Koohestani, <https://www.comedie.ch/fr/entretien-avec-amir-reza-koohestani-en-transit> [30.10.2025].

von Figuren aus Vergangenheit und Gegenwart korrespondiert eine Vielfalt der Sprachen. Auf der Bühne werden auf Französisch, Englisch, Persisch und Portugiesisch Texte unterschiedlicher Provenienz gesprochen. Es handelt sich um frei erfundene Dialoge, Dialogsituationen aus dem Roman, die adaptiert bzw. umgeschrieben wurden, zitierte Erzählpassagen aus der Vorlage, die, die vierte Wand durchbrechend, an das Publikum adressiert werden. Hinzu kommt eine Form von *Mise en abyme*, als die Theaterfigur Koohestani einem seiner Mitarbeiter am Telefon von seiner Absicht erzählt, den Roman auf der Bühne umzusetzen und dabei dessen Inhalt kurz umreißt.

Bei *En transit* koexistieren also zwei Texte – der eine fiktional, der andere auf der Grundlage der eigenen Erfahrung konzipiert. Dabei kann aber nicht von einem bloßen Hin- und Herwechseln zwischen zwei Handlungssträngen die Rede sein. Indem Koohestani unterschiedliche Überschneidungen zwischen beiden Erzählstoffen erfindet, lässt er eine dritte Erzählung, einen theatralen „Intertext“, entstehen. So kommt zu den bereits erwähnten Figuren eine Anwältin hinzu, die in ihrem Versuch, gleichzeitig Flüchtenden auf einem Flughafen im Jahr 2018 als auch den im Hafen von Marseille gestrandeten Menschen im Jahr 1940 zu helfen, als Schnittstelle zwischen beiden zeitlichen und räumlichen Ebenen fungiert. Auf diesen ambivalenten, weil zeitlosen Status spielt sie selbst an, indem sie sich dem Publikum zuwendend behauptet: „Sie sehen mich seit ein paar Minuten, aber ich stehe hier seit tausend Jahren“, oder später im Stück: „Ich warte hier seit einem Jahrhundert“. Ein weiteres Beispiel für solche Überschneidungen hängt mit dem Werdegang der Hotelnachbarin des Erzählers in Seghers' Roman zusammen. Zweimal im Stück führt die fiktive Figur einen Dialog mit der Koohestani-Figur, so dass Fiktion und Realität, Vergangenheit und Gegenwart auf der Bühne aufeinandertreffen. Als die Frau schließlich mit dem Handy des Regisseurs in Amerika anruft, um die ausgereisten Hundebesitzer aus dem Jahr 1940 zu erreichen, landet sie bei deren Enkel im Jahr 2022. Durch eine solche zeitliche Unmöglichkeit wird die Ausweglosigkeit der Figur noch verstärkt, die zwischen zwei Zeiten, zwischen zwei Räumen, in einer Nicht-Zeit und einem Nicht-Raum gefangen ist, und somit die Situation zahlreicher anonymer Fliehender widerspiegelt, die zwischen Hoffnung auf Asyl und Angst vor Abschiebung leben.

Das Zusammenspiel der verschiedenen auf der Bühne agierenden Medien bestätigt das Gefühl eines solchen Zwischenzustands, der für die gesamte dargestellte Situation gilt. Das aus sich verschiebenden Wänden in unterschiedlichen Grautönen bestehende Bühnenbild erinnert zunächst

abstrahierend an Transiträume moderner Flughäfen und verstärkt deren beklemmende Kälte. Immer wieder werden Kabinen mit durchsichtigen Wänden hin- und hergeschoben, die auf Kontrollschleusen und Sicherheitsportale anspielen, in denen Menschen quasi durchleuchtet und gleichzeitig festgesetzt werden. Vor allem aber nimmt die Videokamera in der Inszenierung einen wesentlichen Platz ein. Als bloßes, auf der Bühne stehendes *Requisit* verweist sie zunächst auf die heute in öffentlichen Räumen allgegenwärtigen Überwachungsrichtungen und -systeme. Als bildproduzierendes *Medium* aber vermag sie es unter anderem, im Laufe der Inszenierung bestimmte Machtverhältnisse bildlich zum Ausdruck zu bringen, so z.B. wenn am Behördenschalter die Gesichter der Antragsteller von oben gefilmt werden, als stehe der/die Zuschauer:in an der Stelle des Kameraobjektivs. Immer wieder trägt die visuelle Verdoppelung auf der Leinwand der auf der Bühne agierenden Körper dazu bei, eine beunruhigende Atmosphäre der Überwachung und Kontrolle zu erzeugen (Abb. 1).

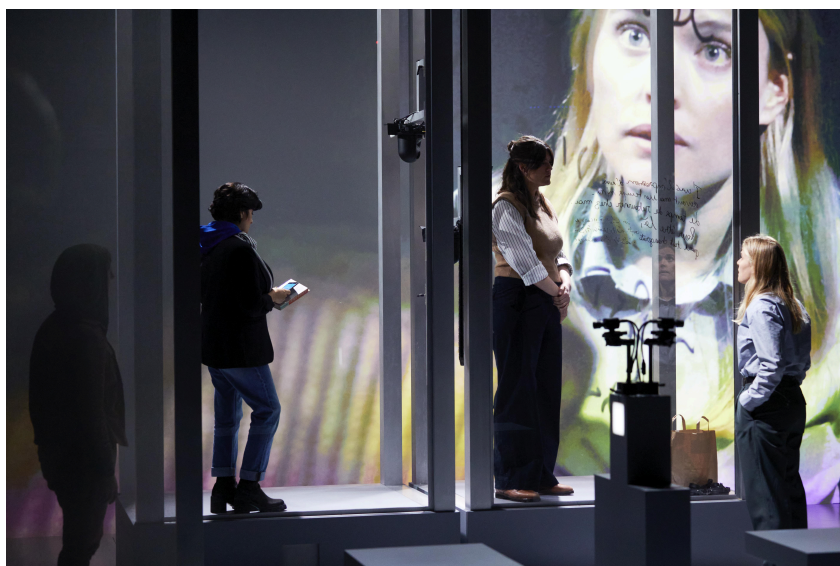


Abb. 1: En transit © Magali Dougados

Schließlich ermöglichen es die Projektionen im Bühnenhintergrund, den Raum durch zahlreiche Licht- und Spiegelungseffekte zu verändern, ihn zu vervielfachen, zu verkleinern oder zu vergrößern. Von zentraler Bedeutung

ist aber das Zusammenspiel der Körper und eines solchen labilen Raums. Immer wieder wirken die Körper zugleich sowohl eingesperrt als auch verloren. Sowohl innerhalb narrativer Vorgänge als auch der physischen Gegenwart fehlt jede Form einer möglichen Identifikation mit dem Raum, dessen Konturen wie fließend wirken. Dieser identitätslose, seelenlose Raum lässt sich deshalb als eine extreme Form eines „non-lieu“ (Nicht-Ortes) im Sinne von Marc Augé<sup>13</sup> oder als „hors-lieu“ charakterisieren, ein Begriff, den Michel Agier in Bezug auf Flüchtlingslager aller Formen und Funktionen als außerterritoriale Machträume verwendet.<sup>14</sup> Durch intertextuelle Verfahren (die Schaffung eines theatralen Dritt-Textes) und intermediale Verfahren (die durch die Kamera erzeugten Veränderungen des Raumes) verleiht die Inszenierung *En transit* der existentiellen Situation, in der sich Migrant:innen und Flüchtende befinden, eine prägende Form: Sie sind in einer doppelten Unmöglichkeit gefangen, derjenigen einer Rückkehr und einer Ankunft, und erleben den Zustand „eines aus aneinandergereihten Augenblicken bestehenden Vorübergehenden“.<sup>15</sup>

### *Entre chien et loup: eine ästhetisch-politische Strategie der (Kon)fusion*

Während sich in *En transit* Romanvorlage und persönliche Erfahrung überlagern und somit einen weder zeitlich noch räumlich zu verortenden Intertext entstehen lassen, gleicht im Falle von *Entre chien et loup* das Verhältnis zwischen der filmischen Vorlage und ihrer theatralen Umsetzung eher einer *Mise en abyme* der ersteren. Die dem Film von Lars von Trier Titel gebende Stadt Dogville ist eine winzige Ortschaft in den Rocky Mountains, in der im bergigen Abseits wenige Einwohner:innen (über)leben, darunter ein junger Mann namens Tom Edison, der davon träumt, Schriftsteller zu werden und sich regelmäßig als Moralprediger der kleinen Stadt aufspielt. Im routinierten Alltag dieser Gemeinschaft taucht plötzlich Grace auf: Diese flieht vor Gangstern, wobei die Gründe der Verfolgung zunächst unbeleuchtet bleiben. Erst später bringen Dorfbewohner:innen in Erfahrung, dass sie sich der (Über)macht ihres Vaters, eines Unterweltbosses, zu entziehen sucht. Tom überzeugt sie, Grace nach einer Probezeit

---

13 Augé, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.

14 Agier, Michel: *Gérer les indésirables. Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*, Paris 2008, 15.

15 Bauman, Zygmunt: *La société assiégée*, Arles 2005, 163.

aufzunehmen, in der sie ihnen bei ihren täglichen Beschäftigungen helfen soll: Er versteht das Vorhaben als ein kollektives Experiment, bei dem es darum geht, die wahren menschlichen und moralischen Tugenden der Gemeinschaft auf die Probe zu stellen, indem ihre Bereitschaft sich anderen zu öffnen konkret herausgefordert wird.

Als jedoch ein Polizist aus der Nachbarstadt eine Fahndungsanzeige an eine Hausfassade plakatiert, kippt die Stimmung. Als gesuchte Person wird Grace unerwünscht. Obwohl die Einwohner:innen von Dogville weiterhin beschwören, ihr Zuflucht gewähren zu wollen, verlangen sie von nun an eine Entschädigung dafür, sie zu decken, und zwar in Form von zusätzlicher, unbezahlter Arbeit. Es setzt eine Spirale physischer und psychologischer Gewalt ein, in der Grace von der Gemeinschaft immer mehr ausgebeutet wird, sowohl ökonomisch – die Menge der geleisteten Arbeit steigt ständig – als auch körperlich: Nach einer ersten Vergewaltigung wird sie zum Objekt der Befriedigung der sexuellen Bedürfnisse der Männer. Mit der überraschenden Ankunft ihres Vaters samt bewaffneten Handlangern nimmt die Handlung insofern eine entscheidende Wende, als die bisherigen Machtverhältnisse sich nun umkehren. Grace wird vom Opfer zur Täterin, indem sie aus Rache die gesamte Bevölkerung ermorden und die Stadt niederbrennen lässt.

In Jatahys Bearbeitung des Stoffes tritt an die Stelle der Dorfbewohner:innen eine Truppe von Schauspieler:innen, die an einem künstlerischen Projekt rund um den Film von Lars von Trier arbeiten (Abb. 2). Dieser wird zu einer Art Forschungsgegenstand anhand dessen es darum geht, durch Reenactment das Aufkommen von Ausbeutungsphänomenen und faschistoidem Gedankengut zu reflektieren. Auch hier wird das Unternehmen von einer Figur namens Tom geleitet und die Schauspieler:innen spielen die wichtigeren Figuren des Films, wobei im Unterschied zur Vorlage immer wieder unklar ist, ob der/die Schauspieler:in als Figur des Stückes oder des von den Figuren nachgespielten Films spricht. Unerwartet taucht die Figur der Graça auf, die vor der Diktatur in ihrem Herkunftsland flieht. Ihre Ankunft, ein echtes „Geschenk“ – ein Wort, das im Film in Bezug auf dieses Ereignis von Tom verwendet und hier wieder aufgegriffen wird –, löst die Wiederholung des gleichen Prozesses aus. Trotz der Versuche der Teilnehmer:innen, sich dieser Dynamik zu entziehen, entstehen zwischen der Gemeinschaft der Schauspieler:innen und der Asylsuchenden die gleichen brutalen Machtverhältnisse, wobei Jatahys Adaption den Ablauf des Filmexperiments vor der finalen Gewaltkatastrophe unterbricht.



Abb. 2: Entre chien et loup © Magali Dougados

Entsprach in *Dogville* die Verankerung der Handlung in den 1920er/30er Jahren einer Logik der Verfremdung, bezieht sich die brasilianische Regisseurin eindeutig auf eine politische Aktualität, gemäß dem von ihr vertretenen Standpunkt, dass es im heutigen Theater darum gehe, die Realität in die Fiktion einfließen zu lassen. Auch wenn Graças Heimat ungenannt bleibt, ist der Bezugspunkt unüberhörbar das Brasilien von Jair Bolsonaro, was nicht zuletzt auch der Akzent der brasilianischen Hauptdarstellerin Julia Bernat markiert. Im medialen Paratext zum Stück (Interviews, Videos) verweist die Regisseurin immer wieder auf die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse in ihrem Heimatland. Während der theatrale Hyper- vom filmischen Hypotext hinsichtlich der dargestellten Zeit abweicht, besteht zwischen beiden Werken ein Analogieverhältnis in der Gestaltung des Spielraums. Kennzeichnend für *Dogville* ist die Reduzierung des dargestellten fiktionalen Raums auf einzelne realistische Bühnenelemente, die pars pro toto auf fiktive Räume der Handlung hinweisen. Häuser und Straßen sind nicht zu sehen, sondern nur durch auf dem Boden einer Bühne gezeichnete Abgrenzungen und Inschriften („Elm St.“, „Canyonroad“, „Thomas Edison’s House“ ...) markiert, was den Modellcharakter des gefilmten Schauspiels noch unterstreicht. Lars von Triers Film ist also filmisches Theater, in dem sich unterschiedliche Einstellungen, von

den Schulterkamera-Nahaufnahmen bis hin zur die ganze Bühne als Dorf erfassenden Totalen, abwechseln, und bei dem die Kamera die Funktion eines Kommentators übernimmt. Ein einleuchtendes Beispiel dafür liefert die Szene der Vergewaltigung von Grace durch die Figur des Chuck: Diese findet

zwar in Chucks Haus statt, doch zeigt die Weitaufnahme das ganze Dorf so, dass man am hinteren Bildrand Grace am Boden liegen sieht. Die kommunale Zustimmung zu dieser später sanktioniert vollzogenen Vergewaltigung wird so bereits in deren erster filmischer Darstellung sichtbar.<sup>16</sup>

Jatahy strukturiert die Bühne in unterschiedliche, erkennbare Spielräume und verweist so auf das bekannte Setting des Films. Ihre Anordnung auf der Bühne verändert sich allerdings im Laufe der Handlung. Weil die Bühne hier zu einem Filmset wird, stellt die Raumkonzeption das Gegenteil von *Dogville* dar: Während Lars von Trier Theater filmt, wird bei Jatahy Film theatralisiert.

Ausgehend von dieser doppelten Beziehung zwischen den beiden Stoffen kommt es im Laufe des Stücks zu einer Fusion beider Handlungen, die umso besser gelingt, als die Regisseurin Textbruchstücke und einzelne Motive aus dem Film in ihre Bearbeitung einfließen lässt. So werden einige Repliken um den Preis einer leichten Anpassung übernommen. Das Motiv der kleinen Terrakotta-Figuren z.B., die Grace dank ihrem Gehalt bei einer Händlerin des Dorfes nach und nach erwirbt, nimmt sowohl in *Entre chien et loup* als auch im Film einen bedeutenden Platz ein: Hier wie dort werden sie als Strafe von einer Dorfbewohnerin/Schauspielerin der Theatergruppe zerschmettert, die Grace/Graça zu Unrecht vorwirft, ihren Mann/Freund verführt zu haben. Schließlich fungiert als explizites Zitat aus dem Film die Art und Weise, wie die Vergewaltigung auf der Ladefläche eines Lieferwagens inmitten von Apfelkisten in halbnaher Einstellung aus der Vogelperspektive gefilmt wird, eine Sequenz, die auf eine breite Leinwand im Bühnenhintergrund projiziert wird.

Mit dem intertextuellen Verhältnis zwischen beiden Medien geht damit eine zunehmende Schwierigkeit einher, die Handlung, die sich auf der

---

16 Bühler-Dietrich, Anette: Lars von Trier und Volker Lösch erkunden ihr Medium in *Dogville*, in: Bläske, Stefan/Kirchmann, Kay/Ruchatz, Jens/Schoenmakers, Henri (Hg.): Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme, Bielefeld 2008, 179–185, hier 180.

Bühne entfaltet, von der Handlung im Film, die die Bühnenfiguren spielen sollen, zu unterscheiden. Je weiter die Stückhandlung voranschreitet, desto unklarer wird, ob die Schauspieler:innen, ihrem ursprünglichen Vorhaben gemäß, die Figuren des Films spielen oder ob sie selbst zu Protagonist:innen einer neuen Dynamik des Ausschlusses und der Ausbeutung werden. Es geht Jatahy also darum, den/die Zuschauer:in in eine Situation der Konfusion zu versetzen, der das politische Moment der Inszenierung inneohnt: Die Schwierigkeit, die filmische Handlung selbst von deren Umsetzung auf der Bühne zu unterscheiden, spiegelt die Schwierigkeit wider, in einem bestimmten politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Kontext die keimenden Erscheinungsformen einer politischen Diktatur auf der Grundlage eines ungezügelter Kapitalismus wahrzunehmen.

Nicht allein die intertextuelle Beziehung, sondern, wie bei *En transit*, auch Bild und Körper tragen auf der Bühne zur reflexiv-produktiven Unsicherheit in der Rezeption des Bühnengeschehens bei. Erneut fällt hier die Mehrdeutigkeit der Kamera auf. Als charakteristisches Element eines Filmsets ist sie konstitutiver Bestandteil der dargestellten Handlung; als Medium ermöglicht sie die Sichtbarmachung von auf der Bühne gedrehten Bildern auf einer Leinwand. Dadurch wird das ästhetische Prinzip des gefilmten Theaters von *Dogville* wiederholt, wobei sich ein besonderer Umgang mit dem bildlichen Material peu à peu entfaltet. Der Zuschauer, der seinen Blick abwechselnd auf die Bühne und auf die Leinwand richtet, bemerkt nämlich, dass das, was auf der Leinwand zu sehen ist, eigentlich nicht dem entspricht, was sich auf der Bühne abspielt, sondern punktuell leicht davon abweicht: Mal ist der Blickwinkel der auf der Bühne platzierten Kamera leicht verschoben, mal taucht plötzlich eine Figur im Bild auf, die auf der Bühne abwesend ist, mal scheint ein Gegenstand im Vergleich zum Bühnenbild leicht versetzt zu sein.

Das intermediale Spiel nimmt die Form eines Spiels zwischen Gegenwart und Vergangenheit, d.h. zwischen den im Hier und Jetzt der Aufführung gedrehten Bildern und den im Vorfeld aufgezeichneten Szenen an. Zur Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion kommt also eine Verwirrung in der zeitlichen Einordnung des Geschehens hinzu. Ein solches intermediales Dispositiv fungiert deshalb als eine Art Metapher<sup>17</sup> des kritischen Ansatzes der Inszenierung: In einer Zeit, in der manche

---

17 So der von Jatahy verwendete Begriff in einem Gespräch mit dem Verfasser des Aufsatzes am 04.05.2023, anlässlich der Gastspiele der Produktion am Theater Maillon in Straßburg.

demokratische Systeme von innen durch radikale identitätspolitische Tendenzen bedroht sind, geht es darum, in der Gegenwart die Aufmerksamkeit auf Erfahrungen der Vergangenheit zu richten, um deren Wiederholung zu verhindern. Was hier metaphorisch dargestellt wird, ist allerdings das Scheitern eines solchen Ansatzes: Nach und nach wiederholen die am Experiment Beteiligten jene Mechanismen der Verdinglichung des Außenstehenden, die im Film am Werk sind. Erst der Schluss des Stücks setzt diesem Wiederholungsprinzip ein Ende. Nachdem Graça sich an die Schauspieler:innen wendet und sie vehement an das Ende des Films erinnert, ersetzt ein frontal zum Publikum gesprochener Abschlusstext über die Gefahr faschistoid-unterschwelliger Tendenzen in den heutigen Demokratien den Triumph der Gewalt in *Dogville*.

### Schluss

Als intertextuelle und intermediale Performances zeugen sowohl *En transit* als auch *Entre chien et loup* davon, in welchem Maße das Aufeinandertreffen von Texten und das Zusammenspiel von Medien sich als fruchtbar erweisen, um die Frage nach der Möglichkeit einer gesellschaftlichen Koexistenz von Kulturen und Identitäten aufzuwerfen.

Indem die Aufführung Textmaterialien in unterschiedlicher Manier zusammenführt, vermag sie, kollektive, „real existierende“ Ausschlussphänomene zu hinterfragen. Anna Seghers' *Transit* und Koohestanis Erlebnis im Münchner Flughafen verhalten sich beim iranischen Regisseur insofern symmetrisch zueinander, als beide fiktionale bzw. „reale“ Erzählungen sich in Grensräumen abspielen, bei denen sowohl Rück- als auch Abkehr verweigert werden. Die Analogie macht Berührungspunkte möglich, so dass ein Intertext entsteht, der weder räumlich noch zeitlich verankert werden kann, und somit die reale Lebenserfahrung derer bildlich widerspiegelt, denen die Grenzüberschreitung und somit der Zugang zu einem geteilten Raum verweigert wird. Im Fall von *Entre chien et loup* ist der Film *Dogville* durch das Nachspielen der Schauspielerfiguren in die Aufführung eingebettet. Die Pendel-Bewegung zwischen Binnen- und Außenhandlung, zwischen Fiktion und – freilich vorgespielder – „Realität“ wird im Laufe der Handlung immer weniger wahrnehmbar, was auf die Notwendigkeit, Mechanismen der Abschottung einer weiterhin national-territorial aufgefassten Gemeinschaft bis hin zur Ausbeutung des Außenstehenden in heutigen politischen Systemen rückgekoppelt wird.

In beiden Fällen tragen intermediale Beziehungen zur Verwischung der konstitutiven Grenzziehung zwischen Fiktion und Realität auf der Ebene des Dargestellten durch das Zusammenspiel von Bild und Körper auf der Ebene der Darstellung bei. So werden in *En transit* identitätslose und Identität auslöschende<sup>18</sup> außertheatrale Grenzräume durch einen visuellen Raum vergegenwärtigt, dessen Grenzen sich aufzulösen scheinen. Die Kamera ist nicht mehr Mittel der mentalen Konstruktion des Raums durch den/die Zuschauer:in, sondern, im Gegenteil, dekonstruiert ihn ständig. Auch bei Jatahy wird die Wahrnehmung des Bühnengeschehens durch die Zuschauer:innen irritiert. Diese werden zunächst in der Illusion gehalten, auf der Leinwand das zu sehen, was sich an zwischenmenschlichen (Macht-)Verhältnissen auf dem Set abspielt, bis im Laufe der Performance sparsame Verschiebungen zwischen Bühne und Bild deren Wahrnehmung stören und eine neue Aufmerksamkeit auf der Ebene der Rezeption hervorrufen.

Gleichzeitig aber wird das Medium Bild zum Gegenstand einer produktiven Hinterfragung: In *En transit* wird in dessen Fähigkeit, Realitäten zu erzeugen und immer wieder neu zu konfigurieren, die (Über-)Macht bildproduzierender Systeme entlarvt, die metonymisch für heutige Überwachungsgesellschaften stehen. In dem Moment, wo der/die Zuschauer:in von *Entre chien et loup* sich der Illusion einer Identität zwischen Projektion und Bühnengeschehen bewusst wird, nimmt er/sie auch die Anziehungs- und Wirkungskraft des Mediums Bild wahr. Insofern beide Stücke Medien sowohl verwenden als auch unterminieren sowie auf dem ästhetischen Prinzip einer Aufhebung von Grenzen und strukturierenden binären Schemata basieren, lassen sie sich als Beispiele einer *Wahrnehmungspolitik* deuten, „die zugleich eine Ästhetik der *Verantwortung*“ ist, wie sie Hans-Thies Lehmann definiert:

Anstelle der trügerisch beruhigenden Dualität von Hier und Dort, Innen und Außen kann [Theater] die beunruhigende wechselseitige Implikation von Akteuren und Zuschauern in der theatralen Bilderzeugung in den Mittelpunkt rücken und so den zerrissenen Faden zwischen Wahrnehmung und eigener Erfahrung sichtbar werden lassen. Eine solche

---

18 Ein Bild dieses Prozesses des Identitätsverlustes in Transiträumen liefert die Figur des am Ende des 19. Jahrhunderts nach Amerika ausreisenden Stavros, dessen Geschichte seinem Neffen Elia Kazan als Stoff seines Films *America America* (1963) dient. Die Szene seiner Ankunft in Ellis Island wird von Michel Agier beschrieben in: *L'étranger qui vient*. Repenser l'hospitalité, Paris 2018.

Erfahrung wäre nicht nur ästhetisch, sondern darin zugleich ethisch-politisch.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, 471.