

# Verfinsterungen des Eigenen

Konstruktionen des Anderen in Wolfram Lotz' *Die lächerliche Finsternis*

Patrick Durdel

## Einleitung<sup>1</sup>

Beginnen wir mit Spitzfindigkeiten: Wolfram Lotz' *Die lächerliche Finsternis* gibt vor, kein Text für das Theater zu sein, wie im Paratext deutlich gesagt wird. In einer „Anmerkung zu der etwaigen Umsetzung des Skripts auf einer Theaterbühne“ heißt es unter anderem,<sup>2</sup> dass in „Ankündigungen, Programmen und Ähnlichem [...] nicht die Bezeichnung ‚Stück von‘, sondern ‚Nach einem Hörspieltext von‘ zu verwenden [sei]“ (DLF, 160). Die Begründung dafür ist kurz und knapp: „und zwar, weil es so ist“ (DLF, 160). Dem Wunsch des Autors wurde gerne stattgegeben, zum Beispiel bei der Uraufführung am Wiener Akademietheater,<sup>3</sup> in der der Hörspielcharakter durch die Produktion von Klangeffekten auch gleich zu einem Teil des ästhetischen Programms gemacht wurde, und auch in der Presse wurde immer wieder auf diese besondere Position des Autors verwiesen, der sein Hörspiel zur Adaption für das Theater anbietet.<sup>4</sup> In Wahrheit verhält es sich damit so leicht nicht. Der auktorialen Definition stehen einige pragmatische Argumente entgegen. Das angebliche Hörspiel wurde 2014 auf einer Theaterbühne uraufgeführt (und erst ein Jahr später als Hörspiel inszeniert und im SWR ausgestrahlt); es wurde erstmals abgedruckt in *Theater Theater*, der jährlich erscheinenden Anthologie neuer Theatertexte im Fischer-Verlag;<sup>5</sup> es lag als „Das Stück“ der Ausgabe 10/2014 von *Theater heute* bei; und es wurde 2016 bei Fischer in einem Lotz-Band mit dem

---

<sup>1</sup> Mit großem Dank an Irene Albers und Sönke Parpart für Anmerkungen und Korrekturen, mit größtem Dank Lena Pfeifer und Annika Schadewaldt, mit allergrößtem Dank an Eleanor Zhang.

<sup>2</sup> Wolfram Lotz, „Die lächerliche Finsternis“. In: Ders., *Der Große Marsch; Einige Nachrichten aus dem All; Die lächerliche Finsternis*. Frankfurt a. M. 2016, S. 159-224, hier S. 160. (Im Folgenden mit der Sigle DLF, im Text.)

<sup>3</sup> Die Inszenierung in der Regie von Dušan David Pařízek feierte am 6. September 2014 Premiere und war 2015 zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Anekdotisches zur Inszenierung findet sich in diesem Aufsatz immer wieder in den Fußnoten.

<sup>4</sup> Z.B. in Joachim Lux' Besprechung des Textes für die Rubrik „Neue Stücke“ im Jahrbuch von *Theater heute*. Joachim Lux, „Im Dunkeln“. In: *Theater heute Jahrbuch 2013*, S. 175-176.

<sup>5</sup> Seit Herbst 2019 wird die Reihe unter dem Titel *Dramatische Rundschau* weitergeführt. Im Theaterverlag von S. Fischer war das „Hörspiel“ zwar ab 2013 verfügbar, im Sinne einer über den Buchhandel beziehbaren Veröffentlichung ist das aber nicht als Erstpublikation zu werten; entsprechend wird die oben genannte Veröffentlichung angegeben in Wolfram Lotz, *Der große Marsch; Einige Nachrichten an das All; Die lächerliche Finsternis*, S. 239.

Untertitel „Drei Stücke“ publiziert; Wolfram Lotz wurde für sein „Hörspiel“ mit dem NESTROY-Preis für das beste Stück 2015 ausgezeichnet und in der Kritikerumfrage von *Theater heute* zum Dramatiker des Jahres 2015 gewählt. Aus Gewohnheit und Sturheit heißt es deshalb in diesem Aufsatz oft „Stück“, wenn von *Die lächerliche Finsternis* die Rede ist.

Bei dieser kleinen gattungstheoretischen Frage geht es aber eigentlich nicht um Besserwisserei,<sup>6</sup> sie verweist vielmehr auf eine Eigenheit des Textes, die so schon in dessen Vorbemerkung ausgestellt wird: Dem Text ist nicht zu trauen, zumindest nicht vollkommen. Glasklar wird das auf der Ebene des Titels: Der Untertitel lautet „Hörspiel. Nach Francis Ford Conrads *Herz der Apokalypse*“ (DLF, 160). Dabei handelt es sich offensichtlich um einen verdichteten Verweis auf die beiden Prätexte, in deren Reihe sich Lotz' Text stellt: Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) und Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (USA 1979). Aber es handelt sich eben auch um einen unsauberen Verweis auf einen Text, den es so nicht gibt. Margarete Affenzeller fingiert in ihrer Rezension der Wiener Inszenierung einen Moment des Stutzens über diesen Untertitel: „Da muss man kurz überlegen“, schreibt sie.<sup>7</sup> Die Referenz ist ein erster Witz und ein erster Hinweis darauf, mit welchen Verfahren Lotz Verwirrung stiftet. Hier entsteht sie durch die Vermengung von Bekanntem zu etwas, das entschlüsselt werden muss – auch wenn das an dieser Stelle nicht besonders schwerfällt. Es ist ein postmodernes Vergnügen am Verweis, spricht aber auch für dessen Notwendigkeit, die mit Umberto Ecos „Postille“ zu *Il nome della rosa* kanonisch geworden ist. Dort heißt es:

Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle „ti amo disperatamente“, perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione: Potrà dire: „Come direbbe Liala, ti amo disperatamente“. A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. [...] Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia ... Ma entrambi saranno riuscito ancora una volta a parlare d'amore.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Aber, nur nebenbei: In einem früheren Abdruck des ersten Teils von *Die lächerliche Finsternis* heißt es im Monolog des somalischen Piraten in den Regieanweisungen: „Die Tür wird hereingebracht [...] Der Küstenabschnitt wird hereingebracht [...] Die Straße wird hereingebracht“ (Wolfram Lotz, *Monologe*. Leipzig 2014, S. 45) – hier wird die Aufführung eindeutig räumlich gedacht; später wird an diesen Stellen nichts „hereingebracht“, sondern Tür etc. sind „zu hören“ (DLF, 169-170).

<sup>7</sup> Margarete Affenzeller, „In den Regenwäldern Afghanistans“. In: *Theater der Zeit*, 10 (2014), S. 52-53, hier S. 52.

<sup>8</sup> Umberto Eco, „Postille a ‚Il nome della rosa‘, 1983“. In: Ders., *Il nome della rosa*. Milano 2012, S. 505-533, hier S. 529.

Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: „Ich liebe dich inniglich“, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: „Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.“ In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebt, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebt. [...] Keiner der beiden Gesprächspartner braucht sich naiv [innocente] zu fühlen, beide akzeptieren die Herausforderung der Vergangenheit, des längst schon Gesagten, das man nicht einfach wegwischen kann, beide spielen bewußt und mit Vergnügen das Spiel der Ironie ... Aber beiden ist es gelungen, noch einmal von Liebe zu reden.<sup>9</sup>

In Wolfram Lotz' Stück geht es nicht um Liebe, aber es wird schnell deutlich, dass es dort etwas anderes gibt, über das nur (noch) in Verweisen gesprochen werden kann. Es ist das, was im Verweis auf die Prätexte aus Conrads Novelle entfernt und in den Titel des Stückes transplantiert wurde: die „Finsternis“. Im Zentrum dieses Aufsatzes steht die Frage, mit welchen Verfahren diese „Finsternis“ als ein Ort des ‚Anderen‘ konstruiert wird. Dieses ‚Andere‘ nimmt im Stück unterschiedliche Formen an, die in Unterkapiteln zum Ort und den Figuren der Handlung und zur Position des Autors ausführlich diskutiert werden. Im Zentrum dieses Aufsatzes steht dann die Frage, wie in einer solchen „Zeit der verlorenen Unschuld“ überhaupt über das ‚Andere‘ gesprochen werden kann: Wer spricht bzw. darf sprechen, unter welchen Bedingungen und mit welchen Mitteln?

## 1. Kontrafaktische Geographien

Der Text von *Die lächerliche Finsternis* setzt sich aus zwei Teilen zusammen: einem zehnteiligen Monolog unter dem Titel „Prolog des somalischen Piraten“ und der „Fahrt auf dem Fluss“, die sich über 26 Szenen unterschiedlicher Länge erstreckt.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Umberto Eco, *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. Übers. v. Burkhart Kröber. München 1984, S. 78-79.

<sup>10</sup> Lotz nennt das in einem Interview, das Hannah Speicher in einem Aufsatz zitiert, das aber leider aus dem Internet verschwunden zu sein scheint, sogar „den Hauptteil des Stücks“. Hannah Speicher, „Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik: Wolfram Lotz' Hörspiel- und Theatertext *Die lächerliche Finsternis* im Kontext neokolonialer Wirklichkeit(en) nach 1989“. In: Corinna Schlicht / Christian Steltz (Hgg.), *Narrative der Entgrenzung und Angst. Das globalisierte Subjekt im Spiegel der Medien*. Duisburg 2017, S. 193-210, hier: S. 197. Der tote Link verweist laut einer Fußnote auf ein Interview, das Barbara Behrendt mit Lotz für einen Festival-Blog (auf der Homepage von *Theater heute*) anlässlich des Wettbewerbs „Stücke“ bei den Mülheimer Theatertagen 2015 geführt hat.

Ich möchte mich zunächst auf diesen zweiten Teil konzentrieren, der sich stark an den beiden genannten (bzw. nicht richtig genannten) Vorlagen orientiert. Zwei Bundeswehrsoldaten, Hauptfeldwebel Oliver Pellner und Unteroffizier Stefan Dorsch, haben die Mission, den desertierten Oberstleutnant Karl Deutinger zu lokalisieren. Dazu fahren sie mit einem Boot flussaufwärts in die „Wildnis“. Anders als bei Coppola, der eindrücklich die topographischen Herausforderungen einer sehr ähnlichen Mission zeigt (und, das wäre Coppola wichtig, uns *hören* lässt), gibt es in Lotz' Text ein viel grundlegendes, topologisches Problem: eine kontrafaktische Geographie, die von den Figuren des Stückes nicht als kontrafaktisch wahrgenommen wird. Pellner berichtet in der ersten Szene davon, dass er zum Zwecke der Mission „mit einem Patrouillenboot den Hindukusch hochfahren [sollte] bis ins Zielgebiet“ (DLF, 171). Die Irritation, die diese Aussage hervorruft, wird antizipiert und sogleich aufgegriffen, wenn Pellner fortsetzt: „Hier sagen die Leute: ‚Der Hindukusch ist doch kein Fluss, das ist ein Gebirge.‘“ (DLF, 171). Er entfaltet daran anschließend einen Gegensatz, der wesentlich zu sein scheint für Lotz' Auseinandersetzung mit dem, was er „Finsternis“ nennt. Einerseits: „Die Leute sehen was im Fernsehen und glauben es einfach und meinen dann zu wissen, dass der Hindukusch ein Gebirge ist.“ (DLF, 171). Andererseits: „Ich aber war da, ich bin den Hindukusch hochgefahren. Es ist ein dunkler, langsam fließender Strom. Ich bin ihn hochgefahren [...] hinein in die Regenwälder Afghanistans.“ (DLF, 171). Unauffällig aber entscheidend ist das kleine Wort „hier“. Es bezeichnet den Ort, an dem man den Hindukusch nur aus dem Fernsehen kennt, und verortet so auch die Nachzeitigkeit dieses Berichts. Pellner spricht als jemand, der zurückgekehrt ist und Zeugnis (oder Rechenschaft) ablegt. Dieses Afghanistan, von dem Pellner berichtet, gibt es im „Hier“ nicht: in der Welt derer, die vor dem Fernseher sitzen. Pellner stellt dem die Autorität seiner Zeugenschaft entgegen. Gleichzeitig ist das für Pellner reale Afghanistan auch eines, das es in der Welt derer, die im Theater oder vor dem Radio bzw. Computer sitzen, nicht gibt. Mit diesem „Afghanistan“ in Anführungszeichen verhält es sich also genau so wie mit dem Text, auf dem *Die lächerliche Finsternis* basieren soll: Francis Ford Conrads *Herz der Apokalypse*. Weder diesen Text noch diesen Ort gibt es außerhalb des Stückes, aber beide lassen sich zerlegen in die Teile, aus denen sie zusammengesetzt wurden. Das Setting „Hindukusch“ wird untermauert durch Informationen mit offensichtlichen Zusammenhängen. Der Hindukusch befindet sich in „Afghanistan“ (DLF, 171); er befindet sich in einer Gegend, in der die „Taliban“ (DLF, 174) aktiv sind; diese Region scheint in der Nähe der Stadt „Kundus“ (DLF, 190) zu liegen; und die Bevölkerung scheint dem Islam anzugehören (vgl. DLF, 194). Von geographischer Stabilität kann allerdings überhaupt nicht die Rede sein. Das Gebirge ist ein Fluss, ein Regenwald erstreckt sich in Afghanistan. Fluss und Regenwald sind zwei entscheidende Merkmale der Reise, von der Marlowe in *Heart of Darkness* erzählt. Der Fluss in der Erzählung ist der Kongo und auch wenn er bei Lotz nicht explizit genannt wird, scheint er dadurch als Echo der Vorlage mitzuschwingen. An einer Stelle nimmt dieses Echo sogar klarere Gestalt an. Beim Halt in einem Camp der UN-Blauhelme erwähnt der Kommandant Lodetti, dass die „Eingeborenen“ (DLF, 174) ihren Lebensunterhalt damit verdienen „in den Wäldern das Coltan [zu

ernnten]“ (DLF, 175). Margarete Affenzeller weist in ihrer Rezension richtigerweise darauf hin, dass „Coltan [...] für die Herstellung von Mobiltelefonen essenziell [ist] und [...] vor allem im Kongo abgebaut [wird].“<sup>11</sup> Ein weiterer subtiler Verweis könnte auch sein, dass es sich um ein Camp von UN-Blauhelmsoldaten handelt; seit 1999 sind im Rahmen der UN-Mission MONUSCO Blauhelme in der Demokratischen Republik Kongo stationiert. Aber auch wenn das hier nur angedeutet wird, scheint eine Brechung nötig: Das Coltan wird nicht abgebaut, wie man es normalerweise mit einem Erz tun würde, sondern im Wald geerntet (DLF, 175).<sup>12</sup> (Und obendrein müssen die Arbeiter vor den Taliban geschützt werden, die sich sonst, so Lodetti, die Gewinne unter den Nagel reißen würden.)

Die Verweise scheinen immer auch ins Leere zu laufen. Es geht eben nicht um tatsächliche Orte, sondern um ein flüchtiges Wiedererkennen, das Aufblitzen von Bildern. Das zeigt sich beispielsweise in Szene 4, wenn der afghanische Regenwald, durch den der Hindukusch fließt und in dem Coltan geerntet wird, um weitere geographische Details ergänzt wird. Ganz in der Nähe befände sich, sagt der Händler Bojan Stojković, der den Bundeswehrsoldaten auf dem Fluss begegnet, das Dorf Novi Očaj, in dem er mit seiner Familie lebte, bis ein NATO-Bombenangriff auf ein Kraftstofflager durch eine unglückliche Fügung in der Zerstörung seines Hauses resultierte. Dieses Dorf liegt, Bojan Stojković zufolge, „[n]icht hier in den Wäldern, sondern einige Kilometer den Fluss hinab“ (DLF, 185). Bekräftigt wird so, dass es in dieser Wildnis das Dorf und damit die Zivilisation nicht geben kann, es liegt „nicht hier in den Wäldern“. Zugleich wird aber auch die Abgeschiedenheit „der völligen Wildnis“ (DLF, 173)<sup>13</sup> unterminiert: Man ist nicht tatsächlich abgeschottet vom Rest der Welt, sondern nur „einige Kilometer“ vom nächsten Dorf entfernt, das – zumindest wird das durch die Formulierung suggeriert – auch am oder in der Nähe des Flusses liegt. In Verbindung mit dem Namen des Mannes lässt das ‚c‘ mit Hatschek im Namen des Dorfes vermuten, dass es sich um einen Ort handeln könnte, an dem eine der Standardvarietäten der serbokroatischen Sprache gesprochen wird. „Neue Verzweiflung“ würde der Name des Dorfes dann auf Deutsch lauten. Betrachtet man das Ensemble der Orte, liegt nahe, dass es sich bei Novi Očaj um ein bosnisches oder kosovarisches Puzzlestück in der eigentümlichen Geographie handeln könnte. Schließlich sind genau das die Orte, an denen man „hier“ die Bundeswehr sieht bzw. gesehen hat, wenn man den Fernseher einschaltet – (chronologisch): Bosnien, Kosovo, Afghanistan, Kongo. Die Brechung ist natürlich nicht weit; sie entfaltet sich in der Assonanz vom angedeuteten Ort des Konflikts und den Konfliktparteien. Die „Tankanlage von ‚Naftna industrija‘“ wird von den NATO-Bombern angegriffen, weil sie von den „Taliban damals auch

<sup>11</sup> Margarete Affenzeller, „In den Regenwäldern Afghanistans“, S. 53.

<sup>12</sup> Eine Kuriosität ist, dass sich hier ein Missverständnis durch die Rezensionen zieht, bis hinein in Hannah Speichers sonst sehr aufmerksamen Aufsatz. Bei Margarete Affenzeller ist von einem „Coltanwerk“ (Affenzeller, „In den Regenwäldern Afghanistans“, S. 53) die Rede, bei Franz Wille von einer „Coltan-Mine“ (Franz Wille, „Lächerlich und nicht zum Lachen“. In: *Theater heute*, 10 [2014], S. 26-27, hier S. 26) und bei Hannah Speicher von einer „Abbaustätte“ (Speicher, „Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik“, S. 200).

<sup>13</sup> Im Kontext: Das Camp Lodettis, von dem zuvor die Rede war, sei „die letzte richtige Station vor Beginn der völligen Wildnis“, DLF, 173.

für militärische Zwecke [genutzt wurde]“ (DLF, 186). Diese geographische Bricolage macht deutlich, dass nicht das „dort“ realer Orte, sondern das „hier“ von Pellners Erzählung im Vordergrund steht. Der Ort der Handlung ist die fantastische Welt der deutschen (europäischen, westlichen) Kriegsberichterstattung; er setzt sich zusammen aus Versatzstücken und Schlagworten, die die potentiellen deutschen Leser:innen und Zuschauer:innen am ehesten aus den Mündern von Nachrichtensprecher:innen kennen: „Hindukusch“, „Kundus“, „Taliban“, „NATO-Bomber“, „Präzisionsbombe“, „Spezialeinheit“. Und wie gezeigt wurde, tut der Text sein Äußerstes, jede Annahme von Authentizität zu unterlaufen. Jeder Verweis auf etwas, das ein echter Ort sein könnte, wird sofort untergraben. Jede Referenz ist ein Holzweg: Allesamt führen sie tiefer hinein in den Wald und die „Finsternis“. Es stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln dieser merkwürdige Ort der Handlung mit Leben gefüllt wird. Was für Personen kann es geben in einem solchen Referenzdschungel?

## 2. Dramatis personae

Im zweiten Teil von *Die lächerliche Finsternis* gibt es neben den beiden Bundeswehrsoldaten auf Mission sechs weitere Personen, die durch *speech prefixes* als Sprecher:innen markiert werden: Lodetti, der Kommandeur der Blauhelmsoldaten; Bojan Stojković, der als „Eingeborener in einem Kanu“ (DLF, 184) bezeichnet wird; der Missionar Reverend Lyle Carter; Oberstleutnant Karl Deutinger; und Tofdau, der beste Freund des „somalischen Piraten“, der den monologischen ersten Teil des Stückes spricht. Außerdem gibt es einen sprechenden Papageien, der zehn Zeilen vorträgt, einen Chor, der vier Zeilen spricht, und zwei Tagebucheinträge in (zumindest wird das behauptet) der Handschrift des Autors.<sup>14</sup>

Zuvor wurde anhand Pellners „hier“ schon auf die besondere Rolle, die er für den zweiten Teil des Stückes einnimmt, hingewiesen. Hannah Speicher bezeichnet ihn treffend als „Erzähler“ des zweiten Teils. Wo im dramatischen Text eigentlich Vorsicht geboten ist, mit dem kritischen Vokabular erzählender Literatur zu hantieren, scheint die Sache in *Die lächerliche Finsternis* mehr als klar.<sup>15</sup> Besonders hingewiesen sei an dieser Stelle auf die typographische Ordnung des Textes, die aus dieser Hierarchisierung des Sprechens folgt: Pellners „Bericht“ steht linksbündig; „erzählte“ Rede ist eingerückt; und in der erzählten Rede erzählte Rede wird doppelt eingerückt (vgl. z.B. DLF, 218-219). Die unterschiedlichen Grade der Vermittlung sind so immer schon auf den ersten Blick erkennbar. Und während Pellner für seinen Bericht eine besondere Authentizität suggeriert, die Resultat seiner Teilhabe ist (s.o.), erinnert die typographische Ordnung eben auch immer

<sup>14</sup> Tatsächlich werden diese Passagen durch eine andere, serifenlose Schriftart vom restlichen Text abgehoben, vgl. DLF, 207-209.

<sup>15</sup> Hannah Speicher liefert dafür überzeugende Beispiele, die sie unter dem Schlagwort „narrative Autorität“ zusammenfasst; vgl. Speicher, „Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik“, S. 195-196.

daran, dass es sich beim Dialog des Stückes nie um unschuldige, neutrale Rede handelt, sondern stets um ein Sprechen in Hierarchien.

Lodetti, Carter und Deutinger bilden in dieser „Erzählung“ einen verzerrten Dreiklang europäischer Zivilisation. Lodetti, der gleich in der zweiten Szene des zweiten Teils auftritt, würde man seinem ärgsten Feind nicht als Nachbarn wünschen: Den „Eingeborenen“ ist es nicht mehr gestattet, die Toiletten des Stützpunktes zu nutzen, denn: „Immer wieder waren kleine Spritzer auf der Klobrille und so. Zweimal waren sogar Spuren in der Schüssel, weil sie offenbar auch die Klobürste nicht benutzt hatten.“ (DLF, 174). Und abgesehen davon, dass die „Eingeborenen“ ihren Müll auf der Wiese liegen lassen (statt ihn im Fluss zu entsorgen, wohlgemerkt), regt er sich vor allem darüber auf, dass es im Camp weder Fernsehen noch Internet gibt (vgl. DLF, 175). Frustriert resümiert er: „Wir sitzen hier mitten im Kriegsgebiet, aber wir bekommen nichts davon mit“ (DLF, 175). Lodettis „hier“, die Erfahrung des Ortes, scheint ihm selbst ungenügend angesichts des anderen „hier“, das er als Italiener bzw. Europäer auch kennt: das „hier“ vor dem Bildschirm, das „hier“, das immer den ereignisreichsten Blick erlaubt.<sup>16</sup>

Mit Reverend Carter verhält es sich ähnlich. Zunächst tritt er als ein Apostel der Freiheitsrechte auf, der gerade um die Rechte der „eingeborenen“ Frauen besonders besorgt ist. Seine aufklärerische Rede hangelt sich an *talking points* entlang, die in Deutschland aus sogenannten Debatten um das Kopftuch altbekannt sind. Ganz im Sinne (vermeintlicher) christlicher Nächstenliebe proklamiert er: „Für mich bedeutet Religion, auf die Menschen zuzugehen, ihnen Dinge zu ermöglichen. Aber eine Religion soll doch niemanden zwingen.“ (DLF, 195). Aber dann kippt die Rede von einem Satz zum nächsten ins Wollüstige: „Sehen Sie sich diese wunderbaren Geschöpfe an“; sagt er, um dann eine Lobpreisung der „herrlichen, schlanken Beine“, der „wunderbare[n] braune[n], glatte[n], zarte[n] Haut“, der „vollen Münder“, der „runden Hintern“, der „jungen vollen Brüste“ anzustimmen. Aufgegriffen und fortgeführt wird diese Verschränkung von Exotismus und Sexismus in der „Predigt“, die der Reverend wenig später hält: ein Gleichnis über Sex- bzw. Heiratstourismus, in dem angeprangert wird, dass das „Mädchen“ Panya die Liebe des „Lippenbären“, der ein erfolgreiches mittelständisches Unternehmen leitet, in Beziehungsdingen aber unerfüllt geblieben ist, nicht erwidert.

Deutinger schließlich hat einen europäischen Utilitarismus so sehr zugespitzt, dass er für die Militäroperation unbrauchbar geworden ist. Ausgehend davon, dass Krieg, „auch wenn er schrecklich sein mag“ (DLF, 219), notwendig ist, um zu verhindern, „dass noch mehr Menschen sterben“ (DLF, 219), kommt er zu dem Schluss, dass es sinnvoller wäre, seine beiden Kameraden statt „einige Dutzend feindliche Kämpfer“ (DLF, 218) zu töten. Ganz folgerichtig schließt er auch darauf, dass es Unsinn wäre, sich selbst anschließend auch umzubringen, wie er es

<sup>16</sup> Es gibt einen Moment, in dem selbst ein (abgeschiedenes) europäisches „hier“ gestört zu werden scheint, nämlich wenn Lodetti aus seiner Kindheit „in einem kleinen Bergdorf in den Dolomiten“ (DLF, 177) erzählt, in dem er als Kind von fünf oder sechs Jahren sehr aktiv in der Partyszene gewesen sei, Drogenkonsum inklusive – auch das Dorf wirkt dadurch wie ein unwirklicher Ort.



ursprünglich vorhatte – das wäre ja ein weiterer Tod, der eigentlich vermieden werden soll.

In ihren jeweiligen Denkweisen sind diese drei Figuren abgeschottet von der „Wildnis“ (DLF, 173), die sie umgibt. Sie sind *stock characters* in einer Komödie europäischer (oder westlicher) Überheblichkeit. In der ‚Fremde‘ werden sie nicht mit einem ‚Anderen‘, sondern vor allem mit sich selbst konfrontiert: mit der eigenen Regelversessenheit, den eigenen sexuellen Vorlieben, den eigenen Grundannahmen einer Ethik.

### 3. Auftritt: Der Autor

Dieses Eigene spielt auch an anderer Stelle eine entscheidende Rolle, nämlich in Aussagen, die Wolfram Lotz in diversen Kontexten über sein Stück und seine Position als Autor zu den darin verhandelten Problemen getätigt hat. Ein Brückenkopf zu diesen Epitexten ist in *Die lächerliche Finsternis* schon angelegt. Im ersten der zuvor bereits erwähnten Tagebucheinträge (Szene 15), der mit Ort („Bad Rippoldsau“) und Datum („2.9.2012“) versehen ist, wird eine Beobachtung der Mutter wiedergegeben, die sie formuliert, nachdem ihr beim Mittagessen vom neuen Schreibprojekt des Sohnes erzählt wurde: „Und es kommen keine Frauen vor?“ (DLF, 207). In einem Moment der Selbstreflexion stellt der erzählte Autor fest, wie „behämmert (und deprimierend)“ (DLF, 207) das doch sei:

alle Sprechenden sind Männer, und die Frauen müssen schweigen bzw. kommen gar nicht vor. Das sagt ja was darüber aus, wie begrenzt man halt doch ist in seinem Denken, letztlich, und was man eigentlich für ein Welt- und Gesellschaftsbild hat, obwohl man glaubt, ständig gegen ein derartiges anzuschreiben. Fast noch mehr aber hat mich erschreckt, dass es so ist, und ich bemerke es nicht mal. (DLF, 207-208)

Bei dieser Selbstbeobachtung bleibt es dann aber auch.<sup>17</sup> Diese Grenze oder Begrenzung des potentiell fiktiven „Wolfram Lotz“ trifft natürlich nicht nur auf das Geschlecht der handelnden Personen zu. Das scheint auch dem Autor Wolfram Lotz<sup>18</sup> vollkommen bewusst zu sein; ein kurzes Videoportrait, das für die Mülheimer Theatertage 2015 entstanden ist, verleiht darüber Aufschluss. Wolfram Lotz sagt dort unter anderem:

<sup>17</sup> In der Wiener Uraufführung wurde diese Stelle dann aber offensichtlich zum Anlass genommen, das Stück nur mit Frauen (Frida-Lovisa Hamann, Dorothee Hartinger, Stefanie Reinsperger und Catrin Striebeck) zu besetzen.

<sup>18</sup> Eine Verbindung zwischen diesen Tagebucheinträgen eines potentiell fiktiven „Wolfram Lotz“ und dem Autor Wolfram Lotz zu ziehen, ist nicht unproblematisch. Gestattet sei das hier, weil die Aussagen dieser beiden Wolframs deutliche Überlappungen aufweisen. Für einen knappen Überblick über die „Rückkehr des Autors“, vgl. Alexandra Hertlein / Julius Thelen, „Autorschaft“. In: Patrick Durdel et al. (Hgg.), *Literaturtheorie nach 2001*, Berlin 2020, S. 18-23. Der Authentifizierungsstrategie bei Lotz steht diametral entgegen, was Sönke Parpart in seinem Beitrag zu diesem Band beschreibt.



Es ist nicht möglich, in dem Stück eines weißen Deutschen zu behaupten, sie<sup>19</sup> kämen zur Sprache. Am Ende bin ich da dann immer nur beim Eigenen – leider. Die Probleme, um die es geht, sind sozusagen immer meine eigenen Probleme. Also die tauchen auf und mit denen wird im Schreiben umgegangen. Also das heißt, ich spreche nicht über irgendwelche anderen, sondern die Probleme sind im Ursprung immer meine Probleme.<sup>20</sup>

Diese eigene Begrenzung offenbart sich ihm als Problem, das nicht überwunden werden kann. Die Hoffnung muss, folgt man Lotz, sein, dass das Ausstellen dieser Begrenzung das Potential hat, über sie hinaus zu weisen. Man könnte darauf hinweisen, dass die Wiener Inszenierung ein Beleg für diese Möglichkeit ist, weil sie durch die Entscheidung, die Rollen ausnahmslos mit Schauspielerinnen zu besetzen, auch einen Raum schafft, die ausgestellte Männlichkeit dieser Rollen zu hinterfragen bzw. kritisch zu beleuchten. Dennoch fällt es schwer, in den Tagebuchpassagen und Interviews nicht auch einen Versuch der Immunisierung gegen Kritik zu sehen. Irgendwann zwischen dem 2. September 2012 und der Abgabe des fertigen Stücks beim Verlag (vermutlich 2013) muss Wolfram Lotz – zumindest, wenn man davon ausgeht, dass es sich bei dem ersten Tagebucheintrag nicht um reine Fiktion handelt – die Entscheidung getroffen haben, keine Änderungen am Personal seines Stückes vorzunehmen, um diesen Mangel, den er selbst als einen Mangel wahrzunehmen vorgibt, zu beheben.

Deutlich wird diese Begrenzung des Sprechens auch in einem Interview mit Felix Stephan für die Literaturzeitschrift *Entwürfe*, in der auch die „Verteidigungsrede des somalischen Piraten“ abgedruckt ist.<sup>21</sup> Dort sieht er sich mit einer recht plakativen Aussage konfrontiert: „Der Ansatz, als weißer Apothekersohn den Monolog dieses somalischen Piraten zu schreiben, hat ohnehin etwas Anmaßendes. Gerade vor dem Hintergrund des postkolonialen Diskurses, der das Sprechen für den anderen ja im Grunde verbietet.“<sup>22</sup> Lotz weiß darauf klug zu antworten:

Ja, genau, das geht nicht über einen direkten Zugriff, das wäre eine Lüge, und es geht sowieso nur, indem man über das eigene Verhältnis zu dieser unbekannten Realität literarisch reflektiert und so auf diese zeigt. Ich habe aber ein starkes Bedürfnis, dieses postmoderne Dogma, nach dem man nichts abbilden kann, aufzubrechen, weil darin so oft eine bloße Abwendung von den Dingen liegt. Ich will die Probleme eben doch fassen, das postmoderne Spiel reicht mir nicht aus.

<sup>19</sup> Es ist etwas unklar, wer hier mit „sie“ gemeint ist. Das Video blendet einige Sekunden zuvor die Frage ein: „Eine Stimme für die Unterprivilegierten?“; dann ist aber erst einmal im Singular die Rede von „der Pirat“.

<sup>20</sup> „Wolfram Lotz über ‚Die lächerliche Finsternis‘“. <https://www.youtube.com/watch?v=em49R4AUvAO>; Abruf am 6.2.2021.

<sup>21</sup> Felix Stephan, „Nicht zynisch sein“. In: *Entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 78 (2014), S. 71-76.

<sup>22</sup> Ebd. Die Rede vom „Verbot“ ist als Verkürzung nicht nur unzufriedenstellend sondern (zumindest inzwischen) auch politisch suspekt.

Andererseits kann man auch nicht wieder vor die Postmoderne zurückgehen und sagen: Man spricht wieder einfach. Das darf auf keinen Fall geschehen, aber das geschieht gerade viel zu oft und zu leichtfertig.<sup>23</sup>

Die Antwort endet mit einem knappen Satz, der dann als Titel des Interviews Karriere macht; sein Ansatz: „Nicht zynisch sein.“ Mit der eingangs zitierten Passage aus Umberto Ecos „Postille“ kann man diese Situation genau fassen; die systematische Frage wäre aber viel eher, ob es so etwas wie ein postmodernes Spiel, das tatsächlich nur Spiel war, überhaupt je gegeben hat. Die Abwendung von den Dingen ist ja nicht nur Resultat, sondern auch Auslöser der Strategien, die Lotz hier (vermutlich) meint: Zitat, Selbstreferenz, Intermedialität usw. – wohlgernekt allesamt Strategien, die etwas zu greifen versuchen.

Im zuvor schon angeführten, verschollenen und von Hannah Speicher konservierten Interview<sup>24</sup> sagt Lotz auch, es ginge im Stück

um Regionen, zu denen wir auf irgendeine Weise ein koloniales oder neokoloniales Verhältnis hatten oder haben, die uns aber letztlich doch fremd sind, die wir praktisch nur als Bilder kennen: Afghanistan, Irak, Afrika, Vietnam, den Kosovo. Bilder, die im Grunde von uns selbst hergestellt werden. Darum ging es dann auch beim Schreiben: Nicht schon irgendwelche Bilder zu behaupten, sondern eine Form zu haben, die den Leser, Zuschauer oder Zuhörer selbst die Bilder herstellen lässt, wieder und wieder, und ihn auch immer wieder auf dieses Herstellen der Bilder zurückwirft.<sup>25</sup>

Hannah Speicher fasst zusammen, „dass das Fremde nie ohne das Eigene erzählt bzw. konstruiert werden kann.“<sup>26</sup> Mit Lotz' eigenen Aussagen über seinen Arbeitsprozess und mit dem (deutschen/europäischen) „hier“ aus der Erzählung Pellners müsste man diese Aussage eigentlich umkehren: Dass das ‚Eigene‘ nie ohne das ‚Fremde‘ erzählt bzw. konstruiert werden kann. Auch das ist ein Gemeinplatz.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Siehe Fußnote 10.

<sup>25</sup> Speicher, „Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik“, S. 197. Dass Lotz in seiner Aufzählung von Ländern auch Afrika nennt und damit einen ganzen Kontinent auf die Größe einer „Region“ reduziert, ist bezeichnend für genau jenes „neokoloniale Verhältnis“, das er eigentlich anprangert.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Bei Fritz Kramer heißt es programmatisch: „Mein Versuch über die Ethnographie des 19. Jahrhunderts [...] soll zeigen, daß die Wirksamkeit der Ethnographie, das, was sie ‚interessant‘ macht, nicht in ihrem Gegenstand begründet war, sondern in dessen Beziehung auf die Gesellschaft, die ihn zu ihrem Negativbild verfremdet hat.“ (Fritz Kramer, *Verkehrte Welten: Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main 1977, S. 7); Edward Said schreibt in der Einleitung zu *Orientalism*: Dieses Buch „also tries to show that European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self.“ (Edward Said, *Orientalism*. London 2003 [1978], S. 3). Das Gefüge, in dem „das Eigene“ und „das Fremde“ als Begriffspaar in Deutschland in Mode kommt, zeichnet Irene Albers in ihrem Kapitel über die deutsche Rezeption des französischen Ethnologen und Schriftstellers Michel Leiris nach (Irene

Bei Speicher wie bei Lotz gibt es eine Vorannahme: Dass es dieses ‚Andere‘ überhaupt gibt. Für unsere jeweiligen Gegenwart (2012, 2017, 2021) mögen wir über ein Wissen dominanter diskursiver Unterscheidungen von innen und außen, ‚eigen‘ und ‚fremd‘ verfügen; aber der literarische Text ist nie nur historisches Dokument. Wir haben an der merkwürdigen Konfiguration des Ortes der Handlung gesehen, dass von Realismus nicht die Rede sein kann. In *Die lächerliche Finsternis* tritt uns das ‚Fremde‘ in unterschiedlicher Form entgegen: in der übergeordneten Erzählung Pellners und in den sprachlichen Äußerungen der Sprecher<sup>28</sup> (Informationen, Meinungen, Geschichten, Gerüchte), um die es im Folgenden gehen soll (Informationen, Meinungen, Geschichten, Gerüchte). Im (neutralen) sprachlichen Material des Textes jenseits von Monolog und Dialog, insbesondere den *speech prefixes*, gibt es allenfalls Spuren irgendeiner ‚Fremdheit‘; erreicht werden kann das nur deshalb, weil eben niemand spricht, der:die dieser außereuropäischen Fremde zuzuordnen wäre. Wie würde das *speech prefix* für eine Figur lauten, die von Pellner „Eingeborener“ oder gar „Wilder“ genannt werden würde?

#### 4. Undramatisches Personal

Aber wer bevölkert nun diese seltsame Fremde? Blauhelm-Kommandeur Lodetti und der missionierende Reverend Carter sind Statthalter des Eigenen am kaleidoskopischen Hindukusch; aber auch Bojan Stojković, den Pellner als „Eingeborenen“ bezeichnet, ist nicht allzu weit von diesem Eigenen entfernt, sein Heimatort klingt nach einem Dorf in einem Land, das Beitrittskandidat der EU oder zumindest ein potentiell Kandidatenland ist. Man könnte Dörfer mit ähnlichem Namen aus einem Sommerurlaub kennen; oder einfach eine Nachbarsfamilie haben, deren Nachnamen dieselben Akzente schmücken.<sup>29</sup> Diese Mittelstellung des Händlers ist etwas seltsam. Einerseits begegnet Bojan Stojković den Bundeswehrsoldaten auf ganz ähnliche Weise wie Lodetti und Carter als Gesprächspartner, im Umgang mit diesem Sprechen jedoch offenbart sich auch ein entscheidender Unterschied, der an späterer Stelle ausführlicher diskutiert wird.

Für das ‚Fremde‘ gibt es in Lotz’ Text eine ganze Reihe von Bezeichnungen und Umschreibungen: In der zweiten Szene des zweiten Teils nennt Pellner sie zunächst „Eingeborene“ (DLF, 173). Lodetti bezeichnet sie als „unzivilisiert“ (DLF, 174) und nennt sie später „gottverdammte Wilde“, „unzivilisierte[s] Gesindel“ (DLF, 179) und „Barbaren“ (DLF, 180). Zum Ende der Szene formuliert Pellner eine altbekannte exotistische Idee: „Einmal mehr kam mir der Gedanke, dass diese Wilden möglicherweise glücklicher waren als wir Zivilisierten, dass wir, obwohl wir

---

Albers, *Der diskrete Charme der Anthropologie: Michel Leiris’ ethnologische Poetik*. Göttingen 2018, insb. S. 87-116).

<sup>28</sup> NB: Kein generisches Maskulinum.

<sup>29</sup> Zu Beginn des Kapitels „Die Häkchen im Namen“ in Saša Stanišićs *Heimat* heißt es entzückend: „Wir tragen Häkchen im Namen. Jemand, der mich gern hatte, nannte meine mal ‚Schmuck‘“ (Saša Stanišić, *Heimat*. München 2019, S. 61.)

alles hatten, was wir brauchten, unglücklicher waren“ (DLF, 177).<sup>30</sup> (Erstaunlich ist an dieser Stelle das Fehlen einer ironischen Brechung dieser fast kitschigen Passage, die man im Wissen um Lotz' Textverfahren erwarten würde.) Dass der Reverend von sich und den „halbnackten Eingeborenen“ (DLF, 192), wie Pellner sie bezeichnet, als Teil eines „wir“ spricht („ein jeder ist bei uns willkommen!“, DLF, 193), dass er sie „wunderbare Menschen“ (DLF, 193) nennt, einfach von „Leuten“, „Frauen“, „Mädchen“ (DLF, 194) spricht, wird – wie zuvor schon erwähnt – rasch in ein anderes Licht gerückt, wenn der Reverend beginnt, die jungen Körper der Mädchen zu kommentieren. Pellner benutzt währenddessen austauschbar die Bezeichnungen „Eingeborene“ (DLF, 192, 197) und „Wilde“ (DLF, 193, 194, 200). Viel vorstellen kann man sich darunter also nicht; „halbnackt“ ist das einzige Adjektiv, das verwendet wird. Wir lernen von Lyle Carter nur, dass „diese Leute hier [...] Moslems [waren]“ (DLF, 194). Etwas angereichert werden diese gesichtslosen Charaktere durch Teile von Pellners Erzählung, besonders in Verbindung mit einigen Regieanweisungen. Zu Beginn der Szene 10 berichtet Pellner, dass sie „uns mit ihrer traditionellen Musik freundlich begrüßten“ (DLF, 192), in der Fußnote wird diese Musik konkretisiert: „Ein völlig wahlloses Rumgetrommel auf allerhand Zeug wie Plastikeimern, Kochtöpfen, Pappkartons und Metallrohren ist zu hören, dazu ein völlig unkoordiniertes Gesänge“ (DLF, 192), und wenig später, nach einem kurzen fade-out der Musik: „Musik beginnt erneut und noch ein bisschen wilder“ (DLF, 193). Diese Verbindung von „Eingeborenen“ und Musik zieht sich durch die ganze Szene. Zu Beginn einer Art Gottesdienst singen sie, was in der Regieanweisung wie folgt spezifiziert wird: „Ein kunstvoll vielstimmiger, wunderschöner Gesang (die Aufnahme sollte von einem Knabenchor eingesungen werden).“ (DLF, 197). Gleichsam markiert Musik das Ende der Predigt. Pellner berichtet, wie die „Wilden“ aufspringen und „zu singen und zu tanzen“ (DLF, 200) beginnen; Regieanweisung: „Das Lied ‚Alane‘ von Wes wird eingespielt oder ‚The lion sleeps tonight‘ von The Tokens oder so irgendwas, jedenfalls ist es kurz darauf nur noch wie von fern zu hören“ (DLF, 200). Ein musikalisches Dreierlei also: Das ‚primitiv‘ anmutende Getrommel, deutsche Knabenchoridylle und international erfolgreiche Popmusik.<sup>31</sup>

Die fünfte Szene des zweiten Teils besteht aus zwei Geschichten über das Verhalten der „Wilden“, die Pellner übermittelt. Die erste stammt von einem

<sup>30</sup> Diese Idee ist wesentlicher Teil einer europäischen Phantasie der ‚Fremde‘: ein Ort, an dem man als Europäer:in losgelöst von den Fesseln des Alltags und des schlechten Wetters, endlich ‚zu sich selbst‘ finden kann. In der deutschen Gegenwartsliteratur steht wohl keine Romanfigur so paradigmatisch für diese Phantasie wie August Engelhardt in Christian Kracht, *Imperium*. Köln 2012. In Zadie Smiths Kurzgeschichte „Downtown“ wird das als eine kapitalistisch durchdrungene (Stichworte: Selbstoptimierung, *self care*, Produktivität) und im Grunde neo-primitivistische Phantasie bloßgelegt (vgl. Zadie Smith, „Downtown“. In: Dies., *Grand Union*. London 2019, S. 59–56). Manchmal gibt es auch Abkürzungen zu dieser vermeintlich ‚authentischen Erfahrung‘, vgl. dazu den Beitrag von David Brehm in diesem Band.

<sup>31</sup> Zu Fragen von *cultural appropriation* im Kontext der Geschichte von „The Lion Sleeps Tonight“, vgl. z.B. Rian Malan, „In the Jungle: Inside the Long, Hidden Genealogy of ‚The Lion Sleeps Tonight‘“ [*Rolling Stone*, 25.5.2000]. <https://www.rollingstone.com/feature/in-the-jungle-inside-the-long-hidden-genealogy-of-the-lion-sleeps-tonight-108274/>; Abruf am 7.2.2021; und den Dokumentarfilm *A LION'S TRAIL*. François Verster (SA 2002).

„Kriegsberichterstatte“, die andere ist ein „Gerücht“, das im „Feldlager“ kursiert (DLF, 189). In beiden Geschichten geht es um „grausige“ (DLF, 189) Praktiken der „Eingeborenen“, von denen mit Jammern und Schauern berichtet wird. „In einem Dorf in den Wäldern habe er gesehen, wie einige Wilde vor seinen Augen einen arglosen Vogel erwürgt hätten. Dann hätten sie dem toten Vogel die Federn aus der Haut gerissen, bis sein Körper ganz wund und nackt gewesen sei. Zum Entsetzen des Beobachters hätten die Wilden es aber nicht dabei belassen, sondern den gemarterten Leichnam danach in einem Feuer angebrannt, um ihn dann, so versicherte mir der Journalist noch immer geschockt, zu zerreißen und zu verschlingen.“ (DLF, 189); und: „So hörte man immer wieder das Gerücht, die Eingeborenen hätten ein Flussschwein umgebracht, ihm die Gedärme rausgerissen, das arme Geschöpf zerhackt, um es dann, wie zum Hohn, in seine eigenen rausgerissenen Gedärme zu füllen. Dann habe man die Schläuche angebrannt und verschlungen.“ (DLF, 190). Die Szene ist geschickt gebaut, sie greift einen bekannten Topos von Erzählungen des Fremden auf, der ungewöhnliche oder sogar abstoßende Essenspraktiken der ‚Anderen‘ in den Vordergrund rückt.<sup>32</sup> Die beiden Feldbeobachtungen ‚wilder‘ Essenskultur werden in derselben sensationalistischen Manier erzählt: Hier geschieht etwas Unfassbares. Hannah Speicher nennt das die „Umkehr des ethnografischen Blicks“,<sup>33</sup> weil hier „der westliche Fleisch- und Wurstwarenkonsum exotisierend als eine martialische Praxis der ‚Wilden‘“ (DLF, 200) beschrieben wird.<sup>34</sup> Die Frage ist, mit welcher Zwangsläufigkeit ihr Fazit daraus tatsächlich folgt; sie schreibt: „Dadurch, dass Lotz seine Figuren die eigene, westliche Welt immer wieder so beschreiben und skandalisieren lässt, als wäre es das Fremde, treten die Mechanismen abwertender, machtasymmetrischer und exotisierender Diskurse offen zu Tage.“<sup>35</sup> Ein erstes Problem liegt in der Ambivalenz des possessiven „eigene“. Ist hier die „eigene, westliche Welt“ der Figuren oder die Lotz „eigene, westliche Welt“ gemeint? Wenn Letzteres der Fall ist, ließe sich diese Schlussfolgerung verkürzen zu: Das

<sup>32</sup> Das paranoide Extrem davon ist die Angst vor Kannibalismus. Daniel Defoes *Robinson Crusoe* ist einerseits für die Einschreibung dieser Angst in den Kanon europäischer Literatur mitverantwortlich; andererseits aber auch schon Dokument einer versuchten intellektuellen Auseinandersetzung mit dieser Paranoia; vgl. Dennis Todd, „*Robinson Crusoe* and Colonialism“. In: John Richetti (Hg.), *The Cambridge Companion to „Robinson Crusoe“*. Cambridge 2018, S. 142-156, hier S. 146. Als Topos hält sich der Kannibalismus bis in die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, vgl. dazu den Beitrag von Donata Weinbach in diesem Band. Und im Kontext der Robinsonaden kann auch hier noch einmal auf Krachts *Imperium* verwiesen werden. Als Gegenpol die modernistische Umkehr der Kannibalismus-Paranoia: Oswald de Andrade, „Manifesto Antropófago“. In: *Revista de Antropofagia* 1:1 (Mai 1928), S. 3 und 7. Englische Übersetzung und Kommentar in Leslie Bary, „Oswald de Andrade’s ‚Cannibalist Manifesto‘“. In: *Latin American Literary Review* 19 (1991), S. 35-47.

<sup>33</sup> Vgl. Speicher, „Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik“, S. 199-200. Speicher zitiert ebenfalls die Flussschwein-Stelle, mir bleibt aber unklar, inwiefern diese tatsächlich Beispiel für ein Verfahren ist, durch das die „neokoloniale(n) Wirklichkeit(en) reflektiert“ werden können.

<sup>34</sup> Das erinnert an Walter Wippersbergs Mockumentary *DAS FEST DES HUHNS* (AT 1992).

<sup>35</sup> Speicher, „Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik“, S. 200-201. In diesem Sinne könnte man vielleicht auch Lodettis Darstellung der eigenen Kindheit in der Party-szene des Bergdorfes verstehen.

Eigene ist das Fremde. (Das deckt sich mit den Beobachtungen zur Geographie des Stückes.) Bei Speicher steht das im Konjunktiv: „als wäre es das Fremde“<sup>36</sup> – und dieses „Fremde“ wird anscheinend anhand „abwertender, machtasymmetrischer und exotisierender Diskurse“<sup>37</sup> verhandelt, die diese „Umkehr des Blickes“ offenlegen. Als Leser:in oder Zuschauer:in bleibt man hier in einer Denkbewegung stecken; aus der Dichotomie von „Eigenem“ und „Fremden“ scheint es bei Lotz kein Entkommen zu geben. Damit liegt das Stück eigentlich hinter dem postkolonialen Diskurs, in den Lotz es selbst einordnet, zurück; 2012 erkundet er längst Räume außerhalb dieser Dichotomie.<sup>38</sup> Der Text wird dann zu einer Art postmoderner Kolonialschau, in der man nicht das ‚Fremde‘, sondern den eigenen Rassismus (etc.) begafft. Was hier aber lächerlich gemacht wird, diese Finsternis, die etwas Eigenes zu sein scheint, ist vielleicht gar nicht so sehr zum Lachen.<sup>39</sup>

## 5. Anderes Sprechen

Hätte Lotz einen Reader „Postkoloniale Theorie“ aufgeschlagen, wäre er schon im Inhaltsverzeichnis auf eine Frage gestoßen, die er auf ähnliche Weise als Vorwurf hätte verstehen müssen, wie die Frage seiner Mutter nach dem Fehlen weiblicher Rollen in seinem Stück: „Can the Subaltern Speak?“<sup>40</sup> Für den zweiten Teil seines Stückes müsste er diese Frage mit „ein bisschen“ beantworten. Über weite Teile ist das ‚Fremde‘ lediglich Gegenstand von Beschreibung auf den unterschiedlichen Ebenen des Berichts. Die Ausnahmen lassen sich an einer aufgerundeten halben Hand abzählen. Eindeutig: Bojan Stojković und Tofdau; weniger eindeutig: der Chor. Und außerdem, fraglich: der Papagei. Wie zuvor schon erwähnt, nimmt Bojan Stojković eine Art Zwischenposition ein, er stammt aus einer europäisch kodierten Fremde, seine Heimat liegt außerhalb des Dschungels, außerhalb der Finsternis (ist aber dennoch in deren Nähe gelegen); außerdem begegnet er Pellner und Dorsch nicht an Land, sondern auf dem Fluss, an Bord seines Bootes, ist also mit einer Mobilität ausgestattet, die sonst den beiden Soldaten vorbehalten bleibt. Tatsächlich ist er so der Wildnis weniger ausgeliefert als Lodetti und Carter. Stojković erzählt, dass er für den Tod seiner Frau und seines Sohnes verantwortlich gewesen sei, weil er darauf bestanden hatte, am Haus eine Markise anzubringen,

<sup>36</sup> Ebd., S. 200.

<sup>37</sup> Ebd., S. 201.

<sup>38</sup> Drei zentrale Bücher: Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco 1987; Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. London 1994; Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge / MA 1999. Ergänzend dazu mit stärkerem Blick auf die *translation studies*: Emily Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton 2006.

<sup>39</sup> Franz Willes Rezension der Wiener Inszenierung trägt dieses „nicht zum Lachen“ im Titel; am Ende des Textes steht die treffende Beobachtung, dass „in der Verletzung, Verzweiflung und Schutzlosigkeit der Opfer“ eine „Grenze jeder Ironie“ sichtbar würde; Wille: „Lächerlich und nicht zum Lachen“, S. 27.

<sup>40</sup> Es handelt sich bei diesem Vorwurf natürlich um Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the Subaltern Speak?“ In: Lawrence Grossberg / Cary Nelson (Hgg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana/IL 1988, S. 271-315.



die nach dem NATO-Bombenangriff auf ein Treibstofflager durch den Funkenflug Feuer gefangen hatte. Stefan Dorsch versucht darauf, ihn davon zu überzeugen, dass es nicht seine Schuld gewesen sei; Bojan Stojković allerdings beharrt auf seiner Einschätzung, sagt aber schließlich, dass ihm mit gutem Zuspruch zwar nicht zu helfen sei, dafür aber auf anderem Wege, nämlich „indem Sie etwas kaufen“ (DLF, 188). Pellner entzieht daraufhin der Erzählung des „Eingeborenen“ (DLF, 184) das Vertrauen: „Wir wissen ja nicht mal, ob das, was er uns erzählt, überhaupt so war!“ (DLF, 188). Stojković erwidert das mit einer Rede darüber, dass (nur) er als Leidtragender das Recht hat, mit seinem Leid zu tun was er will. Aber Pellner lässt sich nicht erweichen; in einem Kommentar auf der „obersten“ Ebene des Berichts (d.h. ohne *speech prefix* und an das Publikum bzw. die unsichtbaren Zuhörer gerichtet): „mich beschlich das Gefühl, dass das alles auch nur ein Vorwand war, uns in ein Gespräch zu verwickeln, um uns am Ende doch noch was zu verkaufen.“ (DLF, 189). Pellner scheint hier Stojković die Möglichkeit des Dialogs entziehen zu wollen. Seine Rede wird als wesentlich manipulativ gebrandmarkt, die so nicht mehr Teil eines ehrlichen Gesprächs oder Kontakts sein kann. Das Verfahren gleicht einer Ironisierung: Das, was so zweckorientiert geäußert wird, ist auf eine ähnliche Weise grundsätzlich unernst bzw. nicht belastbar, entzieht sich auf ähnliche Weise der Zuteilung eines Wahrheitswerts, wie eine ironisch getätigte Aussage. Auffällig ist jedoch, dass Stojković gegen diesen Entzug der Dialogfähigkeit, gegen das ihm auferlegte Verstummen aufzubegehren scheint. Er antwortet nämlich unmittelbar auf Pellners Rede, die wir einem anderen Ort (dem „hier“) und einer anderen Zeit (dem „jetzt“) zuordnen würden. Das wird auch grammatikalisch deutlich. In seiner ersten „Antwort“ sagt Stojković: „Ich hindere Sie nicht daran weiterzufahren, niemand muss etwas kaufen.“ (DLF, 189). Wechsel zu Pellner und zur Ebene des Berichts: „Genau das taten wir.“ (DLF, 189). Im Tempuswechsel bleibt die Unmöglichkeit dieses Dialogs erhalten, der aber dem Tempuswechsel zum Trotz doch ein Dialog ist und als solcher fortgeführt wird. Die beiden Boote fahren weiter, entfernen sich voneinander und die Szene endet mit dem Satz: „Dann verschwand er völlig. Aus der Sicht – und aus unseren Gedanken.“ (DLF, 189). Stojković, der zuvor nur noch zustimmen konnte („Ja, bitteschön“; „Jaja“, DLF, 189), kann darauf nicht mehr reagieren, weil er dem Bericht Pellners untergeordnet ist und es in dieser Hierarchie keine dialogische Gleichberechtigung gibt. Wenn sein Verschwinden erzählt wird, ist er verschwunden.

In der Szene, die in Reverend Carters Missions-Station spielt, spricht bzw. singt an einer einzigen Stelle ein „Chor“ (DLF, 197). Die Zusammensetzung dieses Chores bleibt ambivalent und lässt sich nicht recht auflösen. Im Bericht Pellners (oberste Ebene) heißt es: „als Reverend Carter aus einer der Baracken trat, begannen die Eingeborenen zu singen.“ (DLF, 197). Unmittelbar darauf heißt es in einer Regieanweisung (die auch zuvor schon zitiert wurde): „Ein kunstvoll vielstimmiger, wunderschöner Gesang (die Aufnahme sollte von einem Knabenchor eingesungen werden).“ (DLF, 197). Diese Widersprüchlichkeit ist vielschichtig. Zunächst funktioniert sie als eine stilistische Pointe, die durch die erste musikalische Einlage der „Eingeborenen“ (das wilde Getrommel) vorbereitet wird. Die Diskrepanz



zwischen dieser unmusikalischen Musikalität und der geschliffenen Klarheit, an die man bei „Knabenchor“ denkt, produziert eine komische Unterwanderung der Hörerwartung. Gleichzeitig bleibt unklar, inwiefern hier eine Identität impliziert oder doch Diskrepanz betont werden soll. Mindestens in einem imaginierten Hörspiel, in dem der Gesang so eingeleitet wird, wäre erst einmal davon auszugehen, dass es sich hierbei (unerwarteterweise) tatsächlich um den Gesang der „Eingeborenen“ handeln soll; denkt man jedoch an eine mögliche Inszenierung auf der Bühne, in der es möglicherweise Schauspieler:innen gibt, die diese „Eingeborenen“ auf irgendeine Weise verkörpern, verstärkt der Wechsel der beiden Tonebenen, also von live-Ton zur Aufnahme, den komischen Effekt (man könnte sich das als eine Art *lip sync* oder ausgestelltes playback-Singen vorstellen). In jedem Fall aber bleibt die beabsichtigte Verunsicherung darüber, ob es sich hierbei um die Stimmen der „Eingeborenen“ handeln kann, die singen: „Finsternis, verlass das Herz / Und geh aus in die Wälder. / O Herr, zünd uns ein Lichtlein an / Damit die Welt uns sehen kann. / Halleluja, halleluja.“ (DLF, 197). Der Text erinnert an einfachste Kirchenlieder oder Gute-Nacht-Gebete für Kinder und sorgt so möglicherweise für weitere Verunsicherung darüber, wer hier eigentlich spricht. In der Logik des Textes jedoch ist das klar: Was die „Eingeborenen“ als Chor singen, wird ersetzt durch die Aufnahme eines Knabenchors. Denn für den Gesang der „Eingeborenen“ gibt es ja einen Präzedenzfall; wir haben gehört, wie das klingen soll: „ein völlig unkoordiniertes Gesänge, Dinge wie ‚Tatütata‘, ‚Hallohallo‘, ‚Ruckediguh‘, und ‚Lalala‘ oder sonst was.“ (DLF, 192). Von Sprechen kann hier nicht die Rede sein. Die Lautfolgen, die Lotz in seiner Regieanweisung als Beispiele dieses Gesangs nennt, sind semantisch entleert. „Hallohallo“ hat noch am meisten Anteile einer sprachlichen Äußerung; „Tatütata“ kann als kindersprachliche Metonymie verstanden werden; „Ruckediguh“ als Zitat lautmalerischer Märchensprache; „Lalala“ schließlich kann allenfalls als Versprachlichung von Klang (wie z.B. in einem Comic) aufgefasst werden. Kommuniziert wird hier jedoch abseits der Laute wenig; es geht gerade um die vollkommene Bedeutungslosigkeit, die sich unmittelbar im Anschluss ans Wiedererkennen dieser Lautfolgen offenbart.

Es gibt also einen Chor der „Eingeborenen“, der unmusikalisch sprachlichen Unsinn betreibt, und einen „Chor“, der hochkulturell einen (pseudo-)sakralen Liedtext präsentiert. (Vielleicht ist es sogar sinnvoll, auch die dritte musikalische ‚Performance‘ der Szene hinzuzuziehen: Lotz schlägt zwei Lieder vor, die einge spielt werden könnten. Diese Songs werden ihrer Bekanntheit wegen in noch gesteigertem Maße als Aufzeichnungen und damit der Szene eigentlich fremd wahrgenommen.) Die Frage, ob es sich dabei um denselben Chor handelt bzw. handeln kann, bleibt dezidiert unbeantwortbar. Das Verhältnis der „Eingeborenen“ zu Sprache bleibt somit schwierig. Sinnvolle sprachliche Äußerung scheint nur durch die stimmliche Überlagerung / Überschreibung durch den Knabenchor möglich.

In diesem Kontext lohnt es, den Blick auf einen merkwürdigen Sprecher der zehnten Szene zu richten: den Papagei. Pellner beobachtet den Vogel, bis dieser plötzlich zu sprechen beginnt, und zwar, so lautet die Regieanweisung: „Mit einer ganz gewöhnlichen, ruhigen Stimme, keinesfalls krächzend.“ (DLF, 196). Der Papa-

gei berichtet von einem „Linienbus“, der von einer Granate zerstört wurde, und ist damit die einzige Instanz in dieser Szene und an diesem Ort, die die Erzählung von Krieg (die für Lodetti und Stojković ja wichtig war) fortführt. Bemerkenswert ist vor allem der Gedankengang Pellners, der sich an diesen Kriegsbericht anschließt:

Es war kaum zu glauben, aber dieser kleine, struppige Vogel konnte tatsächlich sprechen. Wie viel Disziplin musste es gekostet haben, diesem Vogel das beizubringen, wie viele Tage und Monate? Aber die Mühe hatte sich gelohnt, ja, was für ein sonderbares Zeichen der Hoffnung war dieses kleine Tier: Wenn man nur Zeit und Mühe aufbrachte, wenn man es nur mit großer Entschlossenheit versuchte, so konnte man selbst so einem wilden Geschöpf das Sprechen beibringen! (DLF, 196-197)

Der Spracherwerb ist – Pellners Bericht zufolge – das Ergebnis eines mühevollen Prozesses, in dem jegliche *agency* von derjenigen Person ausgeht, die dem Vogel diesen Text beibringt. Diese Beobachtung entkräftet dann auch den Zeugnischarakter des papageischen Berichts: Er ist nicht authentisch, sondern etwas, das dem Vogel beigebracht wurde. Markierungen von Zeit und Ort („gar nicht weit von hier wurde vor knapp zweieinhalb Wochen“, DLF, 196) verlieren vor diesem Hintergrund jede Bedeutung, weil davon ausgegangen werden muss, dass der Vogel immer denselben Text spricht, ganz gleich an welchem Ort er sich befindet und wie viel Zeit vergangen ist, seitdem er den Text gelernt hat. Tatsächlich muss der Bericht schon im Lernprozess immer ungenauer geworden sein; „Tage und Monate“ (DLF, 196) soll es gedauert haben, bis der Vogel den Text gelernt hatte. Zugleich ist der Text nicht Ausdruck einer besonderen Fähigkeit des Tieres, sondern allein Zeichen der „Mühe“ und „Entschlossenheit“ (DLF, 197) derjenigen Person, die dem Papagei den Text beigebracht hat. Sprache wird zu einem Kunststück, das mit einer Erdnuss belohnt wird (vgl. DLF, 197). Man ist an dieser Stelle versucht, eine allegorische Lesart des Papageis zu unternehmen. Vielleicht muss man an von Missionar:innen geführte Schulen denken oder an Robinsons Unternehmen, Friday die englische Sprache beizubringen. Gleichzeitig bereitet es Unbehagen, durch eine solche Allegorisierung des Papageis in der Interpretation eine Nähebeziehung von Tier und „Eingeborenen“ herzustellen. Der wichtigste Ansatzpunkt dafür ist der letzte Satz von Pellners Beobachtung, in der der Papagei als „wildes Geschöpf“ bezeichnet wird; dass es zuvor schon üblich war, die „Eingeborenen“ als „Wilde“ zu bezeichnen oder ihre Tätigkeiten mit dem Adjektiv „wild“ zu versehen (vgl. DLF, 194), verweist auf die Möglichkeit einer hier angelegten Doppeldeutigkeit der Bezeichnung. Ein weiterer Ansatzpunkt für eine solche Lesart wäre, dass sie übereinzustimmen scheint mit dem, was sich anhand des Gesangs beschreiben lässt, und dass sie das dort angelegte Verhältnis von „Eingeborenen“ und Sprache auf den Punkt bringt: Es handelt sich um einen Widerspruch, der sich in der Welt des Textes nur durch „zivilisierenden“ Einfluss beheben lässt. Der Papagei erhält von einem:r Lehrer:in die Fähigkeit sprachlicher Äußerung; der

„Chor“ erhält durch einen Knabenchor die Fähigkeit sinnvoller, gesanglicher Äußerung von Sprache.

Sehr viel eindeutiger wird ‚fremdes‘ Sprechen in der vorletzten Szene des Stückes (Szene 25). Sie beginnt mit einer Beschreibung der Finsternis, die frei von Panik und auffallend friedlich ist, besinnlich sogar: „Es war alles ganz still [...] ich konnte mich orientieren. Ich hatte das Gefühl, auch in mir sei alles ganz dunkel und ruhig. Es war, als ginge ich nur in mir selbst umher. Die Finsternis machte mir keine Angst, nein, sie war ganz einfach, beinahe lächerlich.“ (DLF, 221). Gestört wird diese friedliche Einfachheit von der Anwesenheit einer anderen Person. „Wer sind Sie?“, fragt Pellner; „Ich heiße Tofdau.“, antwortet Tofdau (DLF, 222). In der vorletzten Szene schließt sich so der Bogen zum ersten Teil des Stückes; Ultimo, der „somalische Pirat“, wird mit Namen erwähnt, Teile seiner „Rede“ werden aus der Perspektive Tofdaus wiederholt („Ich bin ins Meer gestürzt, als mein Freund Ultimo und ich in unserer Not ein Schiff entern wollten“, DLF, 222). Pellner weiß dazu nur zu sagen: „Sie haben hier nichts zu suchen! Hauen Sie ab!“ (DLF, 222), Tofdau widerspricht: „Wo soll ich denn hin? Das ist auch unsere, das ist doch auch meine Geschichte!“, und in seiner nächsten Rede: „Ich habe ein Recht darauf, hier vorzukommen. Wer hört mich denn sonst? Wo soll ich von mir erzählen, wenn nicht hier?“ (DLF, 222). Er setzt sich über Pellners Protest hinweg und beginnt, „[s]eine Geschichte“ (DLF, 223) zu erzählen, und zwar – so die Regieanweisung – mit „großer Inbrunst“ (DLF, 223). Pellner hört etwas zu, reagiert „aufgebracht“, sagt, er würde gar nichts verstehen, und erschießt dann Tofdau („ich schoss mehrmals.“, 223). Dann: „[Regieanweisung:] Kein Geräusch. Es war alles ganz einfach. [Regieanweisung:] Stille.“ (DLF, 223) und damit die Rückkehr in Pellners Finsternis-Idylle, die am Anfang der Szene beschrieben wurde. In Pellners schöner neuer Welt der Stille darf es Tofdaus Stimme nicht geben. In Pellners Erzählung ist kein Raum für diese andere Erzählung, aber generell gilt das nicht: Raum ist sehr wohl vorhanden für die Erzählung aus Lodettis Jugend, für eine Predigt des Reverends, für Deutingers Zeugnis und auch für die Erzählung Stojkovičs. Tofdaus Geschichte ist tatsächlich unverständlich, weil die Sätze grammatikalisch unvollständig und semantisch unzusammenhängend sind. Es lassen sich allenfalls grobe Linien ausmachen und einige Wörter, die durch Ausrufezeichen mit besonderer Wichtigkeit versehen werden („Schilf!“, „Hirse!“, DLF, 223). Selbst Tofdau also, der zuvor noch mit Klarheit auf seiner eigenen Sprecherposition beharren konnte, entgleitet die Sprache, wenn er zu seiner eigenen Erzählung ansetzt, kurz bevor sie ihm in einem Gewaltakt endgültig entzogen wird. Der Text scheint diese Form des Sprechens nicht zulassen zu können. Dieser Tendenz steht der erste Teil des Stückes entgegen, die „Rede des somalischen Piraten“. Um eine Einordnung des ersten Teils vor dem Hintergrund des zweiten soll es im Weiteren gehen.

## 6. Verteidigungsreden

In ihrem Aufsatz über *Die lächerliche Finsternis* beschreibt Hannah Speicher die „karnevalistische Mesalliance“ (nach Bachtin) als eine „wichtige ästhetische Strategie, derer Lotz sich bedient“.<sup>41</sup> Besonders hebt sie dabei die „Mesalliance zwischen Namen und Strukturen renommierter deutscher Bildungsinstitutionen [...] und der marginalisierten und kriminalisierten Sphäre der somalischen Piraterie“<sup>42</sup> im ersten Teil des Stückes hervor, die einen „amüsant-komischen Effekt“ produziere.<sup>43</sup> Diese Witzigkeit wird aber vor dem Hintergrund des zweiten Teils in ein anderes Licht gerückt. Ich habe skizziert, wie dort ‚die Fremde‘ an das eigene „hier“ geknüpft ist und wie es für diese Verfahren doch ein behauptetes ‚Anderes‘ braucht, das bei Lotz die Form der sprachlosen oder entsprachlichten „Eingeborenen“ oder „Wilden“ annimmt. Ohne hier die Effektivität des komischen Verfahrens in Frage stellen zu wollen, scheint es doch wichtig, die Konstruktion dieses Verfahrens offenzulegen. Die Beispiele ‚anderen‘ Sprechens im zweiten Teil haben gezeigt, dass es sich dabei um ein angespanntes Verhältnis handelt: ‚Anderes‘ Sprechen ist immer gefährdetes Sprechen, dessen Wert der Deutungshoheit der Zuhörer (kein generisches Maskulinum) und ganz besonders der Deutungshoheit Pellners (als demjenigen, der Bericht erstattet) unterliegt. Bei diesem ersten Teil verhält es sich damit grundlegend anders: Michael Ultimo Pussi hat Kontrolle über sein eigenes Sprechen, sein Text nimmt auf der gedruckten Seite die gleiche Stellung ein wie Pellners Erzählung, nämlich ohne zusätzliche Einrückung des Blocksatzes. Seine Rede erstreckt sich über neuneinhalb Seiten, unterbrochen wird er nicht. Außerdem übt er Kontrolle über das aus, was in den Regieanweisungen beschrieben wird. Das heißt, er gibt dezidierte Stichworte, z.B.: „wir tauschten der Stille. [Regieanweisung:] Stille.“ (DLF, 164). Oder der Inhalt der Regieanweisungen ist explizit Teil seiner Rede, z.B.:

[D]as klang in etwa so: [Regieanweisung] Ultimo macht ein hupendes Geräusch mit dem Mund. Haben Sie's erkannt? Nein? Warten Sie! [Regieanweisung] Ultimo macht das Geräusch noch mal. Und? Immer noch nicht? Warten Sie, ich mach's nochmal: [Regieanweisung] Die Aufnahme einer Schiffshupe wird eingespielt. Haben Sie's jetzt erkannt? Die Hupe eines Schiffs, es sollte die Hupe eines Schiffs sein! (DLF, 167)

Und gegen Ende des ersten Teils werden in den Regieanweisungen sogar Geräusche als „Beweisstücke“ (DLF, 169) eingespielt.<sup>44</sup> Die Sprechsituation wird zu Be-

<sup>41</sup> Speicher, „Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik“, S. 201.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Die Wiener Uraufführungs-Inszenierung ist der beste Beleg für die potentielle Witzigkeit des Stückes. In einem Gespräch mit einer Freundin stellte sich heraus, dass sie Teil des berüchtigten ‚Fanclubs‘ war, der es sogar zur Erwähnung in einem Publikumsgespräch beim Berliner Theater-treffen gebracht hatte; siebzehnmal hätte sie das Stück gesehen.

<sup>44</sup> Dazu gibt es eine aufschlussreiche Variante in einer früheren Veröffentlichung des Textes als „Verteidigungsrede des somalischen Piraten“ in Wolfram Lotz, *Monologe*, S. 45. Siehe Fußnote 6.

ginn des Monologs explizit gemacht: Michael Ultimo Pussi spricht vor dem „Hamburger Landgericht“ (DLF, 161), wo er der Piraterie angeklagt ist; seine Rede richtet er mit höflicher Ansprache an den vorsitzenden Richter („Sehr geehrter Herr vorsitzender Richter“, DLF, 161). Die Situation ist also etwas vertrackt, als Angeklagter obliegt er der Gewalt des Gerichtes; zugleich gestattet ihm das Gericht aber auch, ungehindert Zeugnis abzulegen und so als Sprecher in eine Machtposition zu treten. Ähnlich verhält es sich, wenn Michael Ultimo Pussi „der Einfachheit halber“ (DLF, 161) Deutsch spricht: Er passt sich der Sprache des Gerichts an, garantiert so aber auch, dass er verstanden wird. Diese Beobachtung ist hier wichtig, weil von einer solchen Freiheit des Sprechens schon durch die Unterordnung in den Bericht Pellners im zweiten Teil nie die Rede sein kann (abgesehen von Pellner eben).

Während im zweiten Teil des Stückes die Vermitteltheit des Anderen noch über den zwischengeschalteten Pellner greifbar gemacht wird, tritt uns Michael Ultimo Pussi im ersten Teil unmittelbar entgegen. Das stellt den Text vor ein Darstellungsproblem. Was bedeutet es für den Monolog, dass es sich um die Verteidigungsrede eines somalischen Piraten handelt? Im gedruckten Text enthält der Titel des Prologs diese Information gleich zu Beginn, auf der Bühne (bzw. im Radio) verhält sich das vielleicht anders, je nachdem, ob diese Überschriften in die Inszenierung eingebunden werden oder eben nicht. Der Monolog nun scheint sehr darum bemüht, schnell Klarheit herzustellen. In der zweiten Zeile nennt er seinen Namen, „Michael Ultimo Pussi“ (DLF, 161), und bezeichnet sich dann im unmittelbar folgenden Satz selbst mit dem N-Wort (vgl. DLF, 161). Fremd- und Selbstbezeichnung verschwimmen in dieser Konstruktion; der Angeklagte scheint hier nicht vorrangig über sich selbst, sondern über das Bild, das in den Medien von ihm gezeichnet wurde,<sup>45</sup> zu sprechen. Im Interview mit Felix Stephan sagt Wolfram Lotz auf die Frage danach, ob „politisch engagiertes Schreiben und performative Brechungen nicht eigentlich Gegensätze“<sup>46</sup> seien, unter anderem auch: „[D]ie Probleme sollen im Text eben nicht explizit durchverhandelt und literarisch gelöst werden, sondern auch dem Leser noch als problematisch gegenüberreten.“<sup>47</sup> Dass zu Beginn des Textes das N-Wort fällt, sei Lotz zufolge

gerade deshalb wichtig, weil dieses gesellschaftliche Problem der rassistischen Zuschreibungen zu Beginn des Textes ohnehin sofort da ist, dieser Komplex steht in Hinblick auf das Thema für die meisten Leser und auch für mich im Raum, ich bin ja nicht frei von diesem Zeug und die Leser auch nicht, und der Text darf das nicht schon vorher wegeregelt haben [...]. Aber es ist klar, dass das Wort nicht weiterverwendet werden darf im Text, es steht nicht als Sprache zur Verfügung, sondern nur als Problem.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Ohne Umschweife: „wie ja auch der Deutschen Presse zu entnehmen war“ (DLF, 161).

<sup>46</sup> Felix Stephan, „nicht zynisch sein“, S. 75.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Ebd., S. 75-76.

Das ist eine kluge, aber auch erstaunlich leere Erwiderung auf eine Kritik, die Lotz hier vorwegnimmt. Einiges bleibt im Kontext des Stückes unklar: Warum die Verwendung des N-Worts wichtig ist, beispielsweise, oder warum es keine subversiven Alternativen zur Affirmation „rassistischer Zuschreibungen“ geben soll (Lotz scheint als einzig andere Möglichkeit nur das „Wegregeln“ zu sehen). Das Stück, das im zweiten Teil mit verspielten Verfahren der Brechung arbeitet, greift hier zur stumpfen Provokation; Lotz scheint sich ja vollkommen darüber im Klaren zu sein, dass das N-Wort an dieser Stelle problematisch ist. Festhalten kann man vor dem Hintergrund von Lotz' vorsorglicher Verteidigungsrede mindestens, dass die sprachlichen Mittel hier vorrangig diskursiv gewählt sind. Dadurch entsteht gleich zu Beginn des Monologs ein Bruch zwischen der Person, die dort sprechen soll (der somalische Pirat), und dem, was gesprochen wird (dem deutschen *racial slur*).<sup>49</sup> Die Verteidigungsrede, die Moment der Selbsterzählung und Gelegenheit zum ungestörten Sprechen sein könnte, wird hier durch die Wahl der sprachlichen Mittel destabilisiert. Es wirkt fast so, als dürfe es ein solches anderes Sprechen (auch hier) nicht geben.<sup>50</sup>

Damit ist gleich zu Beginn des ersten Teils etwas angelegt, das im Folgenden immer mehr an Kontur gewinnt: Die ‚Fremdheit‘ des Piraten ist im ganzen „Prolog“ überbestimmt. Deutlich wird das schon bei der exotisierenden Angabe seiner persönlichen Daten: Geburtsdatum und -ort („Ich wurde geboren in der Regenzeit, unter einem Baum, dessen Blüten am Morgen duften wie die Blüten keines anderen Baumes“, DLF, 161) und seine Eltern („Der Name meines Vaters war meistens Kanuk, manchmal nannte er sich aber auch Pulpin, manchmal nannte er sich Thoarde, manchmal hieß er Iltis“, DLF, 161). Vermischt wird das in den Angaben über den Vater mit einer Art Elendsromantik: „Von Beruf war er einer, der am Stadtrand Mogadischus mit einem Stock im Sandboden nach Dingen sucht.“ (DLF, 161). Später ist davon die Rede, dass Michael Ultimo Pussi mit seinem besten Freund Tofdau „in einer aufgesägten Blechtonne [spielt], hinter einer alten Fabrik am Stadtrand von Mogadischu, wo früher, in der Kolonialzeit Bananen angefertigt wurden“ (DLF, 162). Das Verfahren der Brechung funktioniert hier genau wie im zweiten Teil (vgl. das Cobalt, das „geerntet“ wird): Die Bananenfabrik ist auf die gleiche Weise absurd – es bleibt nur unklar, welchen Zweck diese Brechung hier hat. Anders als im zweiten Teil, wo die Fremde so stark als Projektion aus dem „hier“ ausgestellt wird, soll Michael Ultimo Pussis Bericht über seine Heimat ja eigentlich mit (fiktiver) Authentizität ausgestattet sein. Noch deutlicher werden solche Brechungen etwas später, wenn es zu den komischen Mesalliancen kommt, die Hannah Speicher beschreibt (s.o.): das „Diplomstudium der Piraterie an der Hochschule von Mogadischu“, das „monatliche Stipendium vom Islamistischen Studienwerk Mogadischu“, das „Salär von der Studienstiftung

<sup>49</sup> Es ist schwierig, das aufzufangen. In der Wiener Inszenierung wurde das versucht, indem Stefanie Reinsperger den Text in breitem Wienerisch spricht und so eine weitere „Mesalliance“ eingeht, durch die komische Trope die Distanz zum Text weiter erhöht.

<sup>50</sup> Vielleicht wäre das für Lotz ein „Zurückgehen vor die Postmoderne“, das es in seinen Augen nicht geben darf, vgl. das Zitat oben. Dabei würde es sich dann um eine wesentlich ideologische Entscheidung handeln.



des somalischen Volkes“ und die „Zuwendungen von der Stiftung Begabtenförderung berufliche Bildung Ostafrika“ (DLF, 165); es wird von den unterschiedlichen Piraterie-Modulen des Grund- und Hauptstudiums berichtet und schließlich das mit sehr gut bestandene Diplom „auf dem Studiensekretariat abgeholt“ (DLF, 165). Das ist einerseits witzig, andererseits als Verfahren – folgt man der Eigenlogik der beiden Teile des Stückes – eigentlich fehl am Platz.

Der zuvor getroffene Schluss auf eine Freiheit des Sprechens im ersten Teil muss deshalb falsch gewesen sein: Michael Ultimo Pussis Rede ist schließlich von denselben Instabilitäten durchzogen wie der Bericht Pellners. Sie ist in der Beschreibung des ‚Anderen‘ auf sehr ähnliche Weise das Kaleidoskop europäischer Phantasien und Vorannahmen. Der innere Widerspruch von *Die Lächerliche Fins-ternis* ist, dass der Text in diesem ersten Teil nicht in der Lage ist, die Beschränkungen, die er im zweiten Teil dar- und ausstellt, zu durchbrechen. Auch in der Verteidigungsrede des somalischen Piraten ist bei Lotz kein anderes Sprechen möglich. Der vergnüglichen Kolonialschau des europäischen Rassismus kann hier nichts entgegengesetzt werden, man muss einfach hoffen, dass man vor lauter Lächerlichkeit und Lachen auch irgendwann mit dem Nachdenken beginnt.

## Literatur

- Affenzeller, Margarete. „In den Regenwäldern Afghanistans“. In: *Theater der Zeit*, 10 (2014), S. 52-53.
- Albers, Irene. *Der diskrete Charme der Anthropologie: Michel Leiris' ethnologische Poetik*. Göttingen 2018.
- Andrade, Oswald de. „Manifesto Antropófago“. In: *Revista de Antropofagia* 1:1 (Mai 1928), S. 3 und 7.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco 1987.
- Apter, Emily. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton 2006.
- Bary, Leslie. „Oswald de Andrade's ‚Cannibalist Manifesto‘“. In: *Latin American Literary Review* 19 (1991), S. 35-47.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London 1994.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Cambridge 2018 [1899].
- Eco, Umberto. *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. Übers. v. Burkhart Kröber. München 1984.
- Eco, Umberto. „Postille a ‚Il nome della rosa‘, 1983“. In: Ders. *Il nome della rosa*. Milano 2012, S. 505-533.
- Hertlein, Alexandra / Julius Thelen. „Autorschaft“. In: Patrick Durdel / Florian Gödel / Christian Lamp / Lena Pfeifer / Annika M. Schadewaldt / Julius Thelen / Zoe Zobrist (Hgg.). *Literaturtheorie nach 2001*, Berlin 2020, S. 18-23.
- Kracht, Christian. *Imperium*. Köln 2012.
- Kramer, Fritz. *Verkehrte Welten: Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1977.
- Lotz, Wolfram. „Die lächerliche Finsternis“. In: Ders. *Der Große Marsch; Einige Nachrichten aus dem All; Die lächerliche Finsternis*. Frankfurt a. M. 2016, S. 159-224.
- Lotz, Wolfram. *Monologe*. Leipzig 2014.
- Lux, Joachim. „Im Dunkeln“. In: *Theater heute Jahrbuch 2013*, S. 175-176.
- Said, Edward. *Orientalism*. London 2003 [1978].
- Smith, Zadie. „Downtown“. In: Dies. *Grand Union*. London 2019, S. 59-56.
- Speicher, Hannah. „Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik: Wolfram Lotz' Hörspiel- und Theatertext *Die lächerliche Finsternis* im Kontext neokolonialer Wirklichkeit(en) nach 1989“. In: Corinna Schlicht / Christian Steltz (Hgg.). *Narrative der Entgrenzung und Angst. Das globalisierte Subjekt im Spiegel der Medien*. Duisburg 2017, S. 193-210.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge/MA 1999.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak?“ In: Lawrence Grossberg / Cary Nelson (Hgg.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana / IL 1988, S. 271-315.
- Stanišić, Saša. *Heimat*. München 2019.

- Stephan, Felix. „Nicht zynisch sein“. In: *Entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 78 (2014), S. 71-76.
- Todd, Dennis. „*Robinson Crusoe* and Colonialism“. In: John Richetti (Hg.). *The Cambridge Companion to „Robinson Crusoe“*. Cambridge 2018, S. 142-156.
- Wille, Franz. „Lächerlich und nicht zum Lachen“. In: *Theater heute*, 10 (2014), S. 26-27.

### Internetquellen

- „Wolfram Lotz über ‚Die lächerliche Finsternis‘“. <https://www.youtube.com/watch?v=em49R4AUvA0>; Abruf am 6.2.2021.
- Rian Malan, „In the Jungle: Inside the Long, Hidden Genealogy of ‚The Lion Sleeps Tonight‘“ [*Rolling Stone*, 25.5.2000]. <https://www.rollingstone.com/feature/in-the-jungle-inside-the-long-hidden-genealogy-of-the-lion-sleeps-tonight-108274/>; Abruf am 7.2.2021.

### Filme

- APOCALYPSE NOW. Francis Ford Coppola (USA 1979).
- A LION’S TRAIL. François Verster (SA 2002).
- DAS FEST DES HUHNES. Walter Wippersberg (AT 1992).