

Schatten aus dem Off

Auftritte des Fremden in *Wolfram Lotz' Die lächerliche Finsternis* und *Dušan David Pařízek's* Uraufführungsinszenierung (2014)

Felix Lempp

Abstract

Wolfram Lotz' Hörspieltext *Die lächerliche Finsternis* avancierte in der theatralen Uraufführungsinszenierung durch *Dušan David Pařízek* zum großen Erfolg der Spielzeit 2014/15. Der Artikel analysiert anhand des ersten Auftritts Strategien, mit denen *Lotz* und *Pařízek* Möglichkeiten des Szenisch-Werdens von Fremde reflektieren. Dabei zeichnet er die Funktionalisierung des Auftritts als theatrale Konfiguration nach, der stets ein Rückbezug auf das der Bühne strukturell fremde *Off* eingeschrieben ist.

Das Gefühl ist ja immer wieder da, dass ich über die Dinge nicht schreiben kann, weil ich sie nicht kenne. Dabei geht es natürlich gerade darum, um dieses Verhältnis. Aber irgendwie habe ich da doch immer wieder Zweifel, ob einem dann nicht die Vehemenz fehlt, wenn die Aufgabe ist, über was zu schreiben, was einem ‚fremd‘ ist.¹

Mit dieser zweifelnden Überlegung beginnt im letzten Viertel von *Wolfram Lotz'* Hörspiel *Die lächerliche Finsternis* die Selbstreflexion einer Autor:inneninstanz. Bestimmt man das Fremde in Abgrenzung zum Eigenen mit *Ortrud Gutjahr* „heuristisch als operationale Größe einer Bedeutungszuschreibung“², ist zu vermuten,

¹ Lotz, Wolfram: „Die lächerliche Finsternis“, in: ders.: *Der große Marsch – Einige Nachrichten an das All – Die lächerliche Finsternis*, hg. von Emmerling, Friederike/von Lieven, Stefanie. Frankfurt a.M. 2016, S. 159-224, hier S. 208. Zitate aus diesem Stück werden im Folgenden direkt im Fließtext in Klammern unter der Sigle *LF* und Angabe der Seitenzahlen nachgewiesen.

² Gutjahr, Ortrud: „Fremde als literarische Inszenierung“, in: dies. (Hg.): *Fremde*. Würzburg 2002, S. 47-67, hier S. 47.

dass die Autor:inneninstanz diese Verunsicherung bezüglich ihrer Arbeit an dem, „was einem ‚fremd‘ ist“ (LF 208), mit anderen Erzähler:innen teilt. Denn das paradoxe Problem, wie etwas im Vorgang seiner Darstellung gleichzeitig als fremd bestimmt werden kann, ist gemäß einer von *Gutjahr* beschriebenen „spezifischen Doppelbindung“³ entscheidendes Charakteristikum alles als fremd Gelesenen: „Einerseits wird es dem Eigenen als Nicht-Eigenes entgegengesetzt, andererseits aber kann es nur verständlich werden, *wenn es in einer kulturell vertrauten Form Gestalt gewinnt*[t].“⁴ Zur Ermöglichung dieses Formgewinns des Fremden stellt die „Literaturgeschichte ein Archiv von Stoffen und Figuren [...] und eine lange Tradition von ästhetischen Formen und Verfahren“⁵ bereit, auf die auch *Wolfram Lotz* in seinem Hörspiel zurückgreift. Denn *Die lächerliche Finsternis* verhandelt mit der Bootsfahrt von Oliver Pellner und Stefan Dorsch – zwei Bundeswehrsoldaten, die einen Oberstleutnant im unwegsamen Dschungel dingfest machen sollen – eine archetypische Ausfahrt in die Fremde. Diese tritt den Protagonisten als Folge von surreal anmutenden Begegnungen mit fantastischen Figuren in unerschließbaren Räumen entgegen.

Die Frage nach Mitteln einer Darstellung dessen, was die Hauptfiguren und mit ihnen die Rezipient:innen als ‚fremd‘ lesen, ist für *Lotz*’ Schreiben also zentral. Gleiches lässt sich auch für die gefeierte theatrale Uraufführungsinszenierung des Hörspieltextes sagen,⁶ die *Dušan David Pařízek* 2014 am Wiener *Akademietheater* verantwortete.⁷ Wie Text und Inszenierung die Frage nach einer theatralen Darstellbarkeit von Fremde behandeln, wird bereits am ersten Auftritt der *Lächerlichen Finsternis* deutlich, auf dessen Untersuchung ich mich im Folgenden konzentriere. Meine Analyse geht in drei Schritten vor: Zunächst werfe ich einen Blick auf den Beginn des Hörspiels und die *textuellen Strategien*, die *Lotz* verwendet, um die Unmöglichkeit einer Darstellung von ‚Fremdem als fremd‘ zu inszenieren. In einem zweiten Schritt ist die *spezifische Verbindung zwischen Fremdheit und theatralem Auftritt* theoretisch zu skizzieren, bevor ich abschließend *Möglichkeiten und Grenzen*

³ Ebd.

⁴ Ebd.; Hervorhebungen F.L.

⁵ Ebd., S. 50.

⁶ *Die lächerliche Finsternis*, Regie: Dušan David Pařízek, Premiere: 6. September 2014, Akademietheater Wien.

⁷ In der Kritiker:innenumfrage der Zeitschrift *Theater heute* wurde *Die lächerliche Finsternis* 2015 als ‚Deutschsprachiges Stück des Jahres‘, *Pařízeks* Uraufführungsinszenierung als ‚Inszenierung des Jahres‘ und der Regisseur gleichzeitig auch als ‚Bühnenbildner des Jahres‘ ausgezeichnet.

des *Szenisch-Werdens von Fremde* anhand des ersten Auftritts in *Pařízeks* Uraufführungsinszenierung untersuche.

1. Text: Fremdheit als Rekombination des Eigenen

Lotz' Text beginnt nicht mit der Flussfahrt der Bundeswehrsoldaten, sondern mit einem *Prolog des somalischen Piraten*. In ihm versucht Ultimo Michael Pussi vor dem Hamburger Landgericht zu erklären, wie es dazu kam, dass er das Frachtschiff MS Taipan enterte.⁸ Während seines Monologs bemüht er sich immer wieder, Empathie bei seinen Zuhörer:innen hervorzurufen – die wiederholte Bitte um Verständnis wird zum Leitmotiv des Textes. Doch gibt er abschließend selbst zu, „dass meine Geschichte vielleicht lächerlich erscheinen mag, weil alles fremdartig und sonderbar auf Sie wirkt“ (LF 170). Bereits der Beginn des Monologs erscheint tatsächlich *befremdlich*:

Sehr geehrter Herr vorsitzender Richter, mein Name ist Ultimo Michael Pussi, und wie Sie wissen und wie ja auch der Deutschen Presse zu entnehmen war, bin ich ein schwarzer N[...]⁹ aus Somalia. Der Einfachheit halber spreche ich Deutsch mit Ihnen, bitte verstehen Sie das, es macht ja alles viel einfacher, wie ich finde. (LF 161)

Schon diese ersten Sätze verdeutlichen, dass es keinesfalls *Lotz'* Absicht ist, in seinem Schreiben Authentizität zu inszenieren: Der somalische Pirat Ultimo spricht Deutsch mit seinem Publikum – und der Fortgang des Monologs beweist: Er spricht es gut. So ist der Einstieg in die Rechtfertigung des Piraten zwar in der Tat sonderbar, konfrontiert das Publikum aber durch die Verwendung von dessen ‚eigener‘ Sprachordnung zunächst mit wenig *strukturell Fremdem*.¹⁰ Dieser Eindruck setzt sich fort, wenn Ultimo seinen Werdegang zum Piraten zwar für deutsche Ohren verwirrend schildert, die einzelnen referierten Inhalte von den Rezipient:innen wohl aber gerade

⁸ *Lotz* verarbeitet hier einen realen Fall: 2010 wurde die MS Taipan, ein unter deutscher Flagge fahrendes Mehrzweckschiff, von somalischen Piraten überfallen, die nach ihrer Verhaftung an Deutschland ausgeliefert und in Hamburg vor Gericht gestellt wurden.

⁹ An dieser Stelle steht bei *Lotz* das N-Wort. Der Autor begründet dies damit, dass „dieses gesellschaftliche Problem der rassistischen Zuschreibungen zu Beginn des Textes ohnehin sofort da“ sei und „der Text [...] das nicht schon vorher weggeregelt haben [darf]“, sondern es problematisieren sollte. Zitiert aus Stephan, Felix/Lotz, Wolfram: „Nicht zynisch sein. Felix Stephan im Gespräch mit Wolfram Lotz“, in: *entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 78 (2014), S. 71-76, hier S. 76. Ich habe mich dennoch dazu entschlossen, das N-Wort nicht auszusprechen, und folge dabei der Argumentation von Kilomba, Grada: „Das N-Wort“, <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59448> vom 03.06.2009, (Zugriff am 27. August 2021). *Kilomba* weist auf die bei jeder Verwendung des N-Worts bestehende Gefahr einer (Re-)Traumatisierung von *people of colour* hin.

¹⁰ Ich verstehe unter ‚struktureller Fremde‘ mit *Bernhard Waldenfels* „all das [...], was außerhalb einer bestimmten Ordnung anzutreffen ist“. Zitiert aus, Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt a.M. 2013, S. 36.

nicht als strukturell fremd gelesen werden: Der Somalier berichtet von seiner Entscheidung,

ein Diplomstudium der Piraterie an der Hochschule von Mogadischu zu beginnen. Ich beantragte mehrere Förderungen und bekam ein monatliches Stipendium vom Islamistischen Studienwerk Mogadischu, ein kleines Salär von der Studienstiftung des somalischen Volkes sowie weitere Zuwendungen von der Stiftung Begabtenförderung berufliche Bildung Ostafrika. (LF 165)

Dieses Zitat verdeutlicht eine *Verfremdungstechnik*, die *Lotz* immer wieder einsetzt: Im Kontext der Handlung als fremd ausgestellte Figuren beschreiben ihr Leben durch parodistisch-grotesk inszenierte Referenzen auf Versatzstücke von dem, was Europäer:innen historisch wie kulturell als ‚eigen‘ lesen. Mit der Verwendung „verschiedener Realitätsreferenzen [...] und Bedeutungskontexte (Symbole, Klischees)“, zeichnet *Lotz* „eine afrikanische Lebenssituation [...], die aus Elementen der westlichen Welt zusammengesetzt ist“, wie jüngst *Simon Hansen* die Technik des Autors beschrieben hat.¹¹ So zeigt schon der *Prolog des somalischen Piraten*: Darstellbar wird Fremdes nur in der Gestalt des Eigenen. Damit jedoch erscheint es nicht mehr als fremd – ein Problem, das mit *Bernhard Waldenfels* als das „Dilemma einer Fremderfahrung, die durch zunehmende Aneignung ihren Gegenstand aufzehrt“¹², zu bezeichnen ist.

Man könnte diese Darstellungstechnik als humorvollen Kommentar zur Unmöglichkeit einer theatralen Darstellung des Fremden abtun, wenn nicht Ultimos Kommunikationssituation die existenzielle Bedrohung des Nicht-Verstandenen verdeutlichen würde. Denn der Pirat spricht nicht vor Gleichen, sondern vor Gericht und damit eingebunden in ein asymmetrisches Machtverhältnis. Ultimos weiteres Schicksal hängt davon ab, sein bisheriges Leben und Tun denen verständlich zu machen, die über ihn richten, sodass er den Monolog flehend und ohne echte Hoffnung beschließt: „Ich bitte Sie um Ihr Verständnis! Es ist meine einzige Chance.“ (LF 170)

2. Theorie: Auftritt und Fremde

Ich konnte hier nur einige wenige Aspekte des *Prologs* beleuchten, die Hinweise auf das komplizierte Verhältnis zwischen der ersten Vorstellung einer Figur und Fragen

¹¹ Hansen, Simon: *Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfennig*. Bielefeld 2021, S. 121.

¹² Waldenfels: *Topographie des Fremden*, S. 50.

publikumsseitiger Fremdheitswahrnehmung bieten. Dieses Verhältnis lässt sich aus theatraler Perspektive theoretisch noch genauer bestimmen, stellt doch die Auftrittsanalyse schon seit mehreren Jahren ein produktives Feld interdisziplinärer Forschungen zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft dar.¹³

In der Folge ist zu skizzieren, welche Implikationen die strukturelle Verbindung zwischen szenischem Auftreten und szenischer Darstellung von Fremde für die Analyse des ersten Auftritts in *Pařížeks* Inszenierung von Lotz' Hörspieltext hat. Der Auftritt kommt hierbei als spezifisch *theatrales* Phänomen in den Fokus, das der Theatertext zwar fordern und im Nebentext auszeichnen, aber eben nicht selbst vollziehen kann. *Bettine Menke* hat seinen Doppelcharakter umrissen:¹⁴ Er ist erstens ein physischer Vorgang, in dem ein zunächst Unbestimmtes nicht nur szenisch sichtbar, sondern meist auch spezifisch relevant wird. Doch aus der Perspektive der Handlung eignet dem Auftritt immer auch eine zweite, symbolische Dimension, die sich im beschriebenen Relevant-Werden bereits ankündigt: Der Auftritt hat nämlich weiterhin dafür zu sorgen, dass das, was im Drama immer schon Figur ist, auch auf der Bühne zur dramatischen Person wird. Von dem ausgehend, was da auftritt und was sich als Figur bestimmen muss, faltet sich also einerseits die dramatische Handlung auf. Und doch bedeutet jeder Auftritt andererseits einen Riss im szenischen Handlungskontinuum, weil er als prozesshafte Bewegung aus dem *Off* immer auch auf ein Nicht-szenisch-Darstellbares, ja: auf etwas der Bühne genuin Fremdes verweist, wie *Menke* beschreibt:

[Der] Rückbezug des *Hier*, dieses mit sich nicht identischen Orts aufs Irgendwoanders wird durch jeden Übertritt über die Schwelle, der einen strukturell Fremden in den Rahmen der Bühne bringt, merklich: Dieses Anderswo schleppt er ein, und dieser Bezug schleppt ihm gleichsam nach. Aber die Rückbindung (in) der Bewegung wird gekappt, sie wird auf der Szene figuriert, eine dramatische Person etabliert.¹⁵

Der/die/das da auftritt, ist der Bühne also zunächst fremd – fremd hier im „präzisen Sinne“ *Waldenfels'*, „daß etwas sich dem Zugriff einer Ordnung entzieht“¹⁶ –, weil er/sie/es auf das verweist, was in der *szenischen* Schau-Ordnung gerade nicht darstellbar ist. *Ulrike Haß* hat die Dreiteiligkeit des theatralen Dispositivs beschrieben,

¹³ Vgl. grundlegend die Beiträge in Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014.

¹⁴ Vgl. Menke, Bettine: „Suspendierung des Auftritts“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 247-273, hier S. 247.

¹⁵ Ebd., S. 250; Hervorhebung im Original.

¹⁶ *Waldenfels*: Topographie des Fremden, S. 20.

„seine Zusammengesetztheit als ein Hörbares und als ein Sichtbares im Bildraum des Theaters“, dessen spatiale Rahmung mit all ihren Ein- und Ausschlüssen sich in der „Bühne als *tableau audio-visuel*“ konkretisiert.¹⁷ Der Auftritt hat damit nicht nur die Aufgabe, ein Etwas zur dramatischen Person zu transformieren, sondern muss dabei auch das eingeschleppte strukturell Fremde möglichst bruchlos integrieren.

In seiner Prozessualität als Bewegungsvektor verweist jeder Auftritt also schon strukturell auf das dramatisch nicht inkludierte und szenisch nicht inkludierbare Anderswo des *Off* zurück. Für den Fortgang der Handlung muss dieser Riss, den der Auftritt in ihrer Struktur hinterlässt, schnell geschlossen werden. Dies geschieht durch die handlungslogische Plausibilisierung und Identifizierung dessen, was da auftritt. Doch allein die Notwendigkeit dieser Plausibilisierungsbemühungen sorgt dafür, dass die Spur des strukturell Fremden des *Off* eben auch im *On* der Szene nie ganz verlorengeht.

3. Bühne: Szenisch-Werden des Fremden

Schon seine räumliche Konstituierung rahmt den ersten Auftritt in *Dušan David Pařízek*s Uraufführungsinzenierung der *Lächerlichen Finsternis* als metatheatral: Auf der zu Beginn im Dunklen liegenden Bühne des Wiener *Akademietheaters* sieht das Publikum eine Struktur aus Holzlatten, die einen horizontalen Boden mit vertikaler Rückwand und somit eine zweite, kleinere Bühne bilden. Eine Gestalt, die das Publikum vielleicht als *weiß* und weiblich lesen kann, tritt hinter dieser Bühnenrückwand der kleinen Bühne hervor und wird damit auf der Szene des *Akademietheaters* sichtbar. Sie verharrt kurz, ihr von der Beleuchtung aus den Gassen hervorgebrachter Schatten fällt auf die Rückwand der Holzlattenbühne.

Aus der Perspektive der kleinen Bühne – und dies markiert das metatheatrale Potenzial dieses Auftritts – steht die Gestalt dabei zunächst ‚im *Off*‘, ihr Körper unterbricht den Lichtfluss aus der Gasse und wirft im wahrsten Sinne des Wortes seinen ungeformten Schatten voraus. Dieser verzerrte Schatten deutet auf etwas Unbestimmtes, von außen Kommendes, das aber eben noch keine szenische Gestalt auf der kleinen Bühne gewonnen hat. Doch auch im Moment des erneuten, zweiten Auftritts der Gestalt – nun auf diese kleine Bühne – wird ihr Körper gerade *nicht* voll

¹⁷ Haß, Ulrike: „Durch den Text gehen“, in: Arteel, Inge/Müller, Heidi Margit (Hg.): *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater? 9.-10. November 2006*. Brüssel 2008, S. 15-27, hier S. 21; Hervorhebung im Original.

szenisch, sondern durch Gegenlicht in seiner Plastizität zurückgenommen: Die Gestalt selbst ist für das Publikum nur als Schattenriss erkennbar. Visuell durch die Beleuchtung betont ist nicht der/die/das Auftretende, sondern die Rückwand der kleinen Bühne und damit die Nahtstelle, die nicht nur auf das *Off* der kleinen, sondern durch die Verstellung der Sichtachse des Publikums auch auf das *Off* der großen Bühne verweist. Denn wie der Auftritt ist auch das *Off* verdoppelt: Als *Off* der kleinen Szene ist es visuell als unbestimmter, fremder Raum präsent, in dem undeutlich verschiedene Requisiten (noch) unbestimmter Funktion zu erkennen sind. Das *Off* der großen Bühne des *Akademietheaters* hingegen kann strukturell nicht szenisch werden, aber die beleuchtete Naht der Bühnenrückwand hält es zumindest konzeptionell präsent.

Die Gestalt erhält also auch durch ihren zweiten Auftritt keinen klarer identifizierbaren Körper: Als Schattenriss auf der dunklen Bühne beginnt sie in breitem Wienerisch, den *Prolog des somalischen Piraten* zu sprechen. So widersetzt sich nicht nur die Inszenierung des Körpers, sondern auch dessen Sprechen einer Figurierung, die Handlungslogik stiften und das Bühnengeschehen plausibilisieren könnte.

Während im Prozess des Auftritts idealtypisch seine Verbindung zum strukturell Fremden des *Off* durch die Etablierung der dramatischen Person gekappt wird, scheinen hier alle theatralen Zeichen gerade auf dieses strukturell Fremde, Nicht-Szenische zurückzuweisen: Metatheatral, indem das verdoppelte *Off* im *Off* der kleinen Bühne eben doch szenisch werden kann, weiterhin durch die Beleuchtung, die nicht Figur oder Handlungsraum, sondern die Schwelle zum fremden Anderswo betont, und schließlich durch das Aufgetretene selbst, das sich auch sprechend einer schlüssigen Figuration verweigert. Der Riss, durch den beim Auftritt das fremde Anderswo des *Off* auf die Bühne eingeschleppt wird, wird gerade nicht geschlossen, sondern offengehalten. So eine Figur nach *Juliane Vogel* erst dann erfolgreich aufgetreten ist, wenn sie erkannt, gelesen und anerkannt ist,¹⁸ lässt sich für den ersten Auftritt der Inszenierung die Vermutung aufstellen, dass der somalische Pirat eben nicht erfolgreich auftritt. Die theatrale Inszenierung problematisiert damit medienpezifisch auf eine andere Ebene verschoben, was im *Prolog* auch textuell bearbeitet wird: die Unmöglichkeit der theatralen Darstellung des Fremden als fremd.

¹⁸ Vgl. Vogel, Juliane: „Who's There?‘ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“, in: dies. / Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 22-37, hier S. 27f.

Entscheidend für *Pařízeks* Inszenierung ist nun, dass sie bei diesem Offenhalten des Risses zum *Off* nicht stehenbleibt. Denn es ist zwar richtig, dass der Auftritt immer auf das der Szene strukturell Fremde zurückverweist, doch setzt jedes Bühnenhandeln das Geschehen andererseits auch zunehmend vom Anderswo des *Off* ab. So ist zu beobachten, dass das körperlose Aufgetretene auf der kleinen Bühne in seinem Sprechen mit der Zeit eben doch Gestalt gewinnt und das Publikum durch die vorgetragene Lebensgeschichte den Schattenriss als Piraten liest. Die Inszenierung kommentiert diesen Prozess, indem sie nach und nach die Helligkeit auf der Bühne erhöht und das Publikum mit *Stefanie Reinsperger* eine als *weiß*, weiblich und wienerisch bestimmte Darstellerin auf der Bühne erkennt. Das Fremde erweist sich, ähnlich wie im Hörspieltext, bei genauem Hinsehen abermals als hybride Rekombination des Bekannten, Eigenen. Am nächsten kam das Publikum einer Begegnung mit ‚dem Fremden‘ in den kurzen Kipp-Momenten der ersten Vorstellungsminute, in denen, so meine These, die Inszenierung das Bezugsverhältnis zwischen strukturell fremdem *Off* und szenischem *On* zur Ausstellung jenes Risses nutzt, durch den beim Auftritt das Fremde eingeschleppt wird. Doch dieser Riss schließt sich – und die Schatten des Fremden, die auf die Szene fielen, sind wieder ins *Off* verbannt.

Referenzen

- *Die lächerliche Finsternis*, Regie: Dušan David Pařízek, Premiere: 6. September 2014, Akademietheater Wien.
- Gutjahr, Ortrud: „Fremde als literarische Inszenierung“, in: dies. (Hg.): *Fremde*. Würzburg 2002, S. 47-67.
- Hansen, Simon: *Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfening*. Bielefeld 2021.
- Haß, Ulrike: „Durch den Text gehen“, in: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margit (Hg.): *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater? 9.-10. November 2006*. Brüssel 2008, S. 15-27.
- Kilomba, Grada: „Das N-Wort“, https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59448_vom_03.06.2009, (Zugriff am 27. August 2021).
- Lotz, Wolfram: „Die lächerliche Finsternis“, in: ders.: *Der große Marsch – Einige Nachrichten an das All – Die lächerliche Finsternis*, hg. von Emmerling, Friederike/von Lieven, Stefanie. Frankfurt a.M. 2016, S. 159-224.
- Menke, Bettine: „Suspendierung des Auftritts“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 247-273.
- Stephan, Felix/Lotz, Wolfram: „Nicht zynisch sein. Felix Stephan im Gespräch mit Wolfram Lotz“, in: *entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 78 (2014), S. 71-76.
- Vogel, Juliane: ‚Who’s There?’ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“, in: dies. / Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 22-37.
- Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014.
- Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt a.M. 2013.

Lempp, Felix: „Schatten aus dem Off. Auftritte des Fremden in Wolfram Lotz’ *Die lächerliche Finsternis* und Dušan David Pařízeks Uraufführungsinszenierung (2014)“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusive“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 81-89, DOI 10.21248/thewis.10.2022.123 CC BY 4.0.