

Matthias Warstat

## Medialität des Terrors. Theater und Fernsehen im Umgang mit dem 11. September 2001

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12582>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Warstat, Matthias: Medialität des Terrors. Theater und Fernsehen im Umgang mit dem 11. September 2001. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann u.a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 501–508. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12582>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410646-049>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

# MEDIALITÄT DES TERRORS. THEATER UND FERNSEHEN IM UMGANG MIT DEM 11. SEPTEMBER 2001

MATTHIAS WARSTAT

Historisierende Perspektiven auf die Anschläge von New York und Washington und deren kulturelle Folgen erscheinen heute, ein halbes Jahrzehnt nach dem 11. September 2001, möglich und nötig – auch im Hinblick auf das Verhältnis von Terrorismus und den Künsten. Während bislang meist prospektiv gefragt wurde, wie sich die Künste angesichts der terroristischen Herausforderung verändern müssten, kann man allmählich, aus einem gewissen zeitlichen Abstand, die Perspektive umkehren und fragen, wie sich die Künste seit 2001 tatsächlich verändert haben. Dabei erscheint ein Medienvergleich als Ausgangspunkt sinnvoll, denn die weltweite Wahrnehmung von Terroranschlägen ist so untrennbar mit dem Medium Fernsehen verbunden, dass letztlich die Reaktionen aller Künste – auch des Theaters, das primär auf andere Medien wie Raum, Körper und Stimme zurückgreift – in der einen oder anderen Weise auf das Fernsehen bezogen blieben. Bis heute kann keine Kunst auf den neuen Terrorismus anspielen, ohne beim Publikum Bilder zu evozieren, die zuvor vom Fernsehen konstruiert wurden. Aber trotz dieser unumgänglichen intermedialen Referenz hat Theater auf den 11. September erkennbar anders reagiert als das Fernsehen. Erst im Vergleich zum Fernsehen treten die Eigenheiten der Reaktion von Kunsttheater und Performancekunst deutlich hervor.

Schon die Frage nach solchen generellen Tendenzen und erst recht die damit verbundene verallgemeinernde Vergleichsperspektive sind methodologisch mit großen Problemen behaftet: Kann man Reaktionen *des* Theaters seriös mit Reaktionen *des* Fernsehens vergleichen? Dies scheint nur dann vertretbar, wenn die Diskurse, auf die man den Vergleich bezieht und von deren spezifischem Theaterbegriff man ausgeht, in ihrer Begrenztheit von Anfang an explizit markiert werden. Was die Theaterseite anbelangt, beziehen sich die folgenden vergleichenden Ausführungen (nur) auf Diskurse, die an die kommerziellen Theater und an die etablierte Performancekunst-Szene in den USA gebunden sind.

Nach einem Modell des Hamburger Medienwissenschaftlers Stephan Alexander Weichert (90-97) lässt sich der Umgang der großen Fernsehanbieter mit dem 11. September in fünf Phasen untergliedern. Die erste Phase nennt er *Liveness*: Gemeint sind die Minuten und Stunden unmittelbar nach dem Anschlag, als auf allen Kanälen Live-Bilder vom Ort der Zerstörung zu sehen waren. In Paul Greengrass' Film *UNITED 93* (USA 2006) wird eindrucksvoll gezeigt, wie in dieser Phase auch die Entscheidungsträger in den Flugsicherungscentren und Aufsichtsbehörden – zentrale Akteure des Ereignisses – immer wieder gebannt auf die Fernsehbilder aus Manhattan starrten. Diese Rückkopplung ist für die erste Phase charakteristisch. Alle anderen Tagesereignisse sind marginalisiert, und das Fernsehen schließt die Akteure in Echtzeit mit ihrem eigenen Ereignis kurz, dessen Abbild in eine weltweit versendete Wiederholungsschleife eintritt. Die zweite Phase, von Weichert

eher unpassend als »Ästhetisierung« bezeichnet, sorgt für *Interpretation und Aufbereitung* des Ereignisses. Mit Trailern, Montagen, Split-Screen-Verfahren und anderen ihm eigenen Gestaltungsmitteln bemächtigt sich das Fernsehen des Ereignisses und formt dessen verschiedene Aspekte zu einer höchst selektiven Einheit, die fortan für die Zuschauer das Geschehen repräsentiert. Im Falle des 11. Septembers folgte diese Phase, in die ein hohes Maß an Inszenierungsanstrengungen eingeht, schon wenige Stunden nach dem Anschlag. Sie ging nahtlos in die dritte Phase, in eine Zeit der *Dramatisierung* über: Sobald die Bilder vom Einsturz der Türme für sich alleine die Aufmerksamkeit nicht mehr ausreichend fesselten, erging sich das Fernsehen in jenen schicksalhaften Geschichten von Tätern, Rettern und Opfern, die die Programme über Wochen hinweg bestimmen sollten. Aus krassen Entgegensetzungen von gut und böse, Freund und Feind wurden einfache Spannungsbögen generiert, die in ihrem Wiederholungscharakter schon auf die vierte Phase, die Periode der *Codierung* vorauswiesen. Ein flexibel adaptierbarer Code entsteht, indem das komplexe Geschehen auf ein Minimum an Schlüsselbegriffen und -bildern reduziert wird: das Konterfei Osama Bin Ladens, die Videos mit den Todespiloten beim Einchecken und natürlich die Bilder der einstürzenden Twin Towers selbst konnten fortan als *pars pro toto* für die terroristische Bedrohung einstehen. Solche Etiketten waren es auch, auf die das Fernsehen in der letzten Phase wieder und wieder zurückgriff – eine Phase, die bis heute andauert und in der eine *Historisierung* des Geschehens beginnen kann.

Man kann darüber streiten, ob Weicherts Modell die medialen Verläufe präzise genug beschreibt oder ob nicht gerade die zeitlichen Rhythmen und Überlagerungen zwischen den Phasen differenzierter bestimmt werden müssten. Mir kommt es hier aber auf eine andere Frage an: Was für Beobachtungen ergeben sich, wenn man versucht, Weicherts Idee eines Verlaufsmodells – und die zentralen Begriffe seines Modells – auf den Umgang von Theater und Performancekunst mit dem 11. September zu übertragen? Sind die fünf Schritte von *Liveness*, *Interpretation*, *Dramatisierung*, *Codierung* und *Historisierung* womöglich von einer so intermedialen Gültigkeit, dass sie, mit geringen Modifikationen, auch auf die theatralen Künste angewendet werden können?

Die Antwort ist ein klares Nein, und es ist vielleicht kein Zufall, dass die Differenz des Theaters gleich zu Beginn eines Vergleichs der Phasenverläufe an dem vieldeutigen Begriff der *Liveness* hervortritt. Zu konstatieren ist, dass Theater und Performancekunst als die gleichsam klassischen Ausprägungen von *Live-Art* überraschenderweise keine *Live-Beziehung* (im Sinne von Weichert) zu den Ereignissen des 11. Septembers entwickelt haben. Während das Fernsehen gerade in den ersten Minuten und Stunden nach den Anschlägen fieberhafte Aktivität entfaltete, reagierten die theatralen Künste in bemerkenswert verhaltener Weise. Es gab in den ersten Tagen zwei Reaktionsmuster von Seiten des US-amerikanischen Theaterbetriebs: Theater in größerer Entfernung zum Tatort, d.h. in anderen amerikanischen Bundesstaaten, etwa in den Metropolen der Westküste, setzten ihr reguläres Programm ungebrochen fort. Bei den Theatern in unmittelbarer Nähe zum Tatort, insbesondere in Manhattan und anderen Stadtteilen von New York, kam es dagegen nicht nur zu einer Unterbrechung des regulären Programms, sondern zu einer Unterbrechung jeglichen Programms. Für vier bis fünf Tage fand schlicht kein Theater mehr statt. In dieser Entscheidung für ein Moratorium (vgl. Blau: 305) unterschieden sich die Theater diametral vom Fernsehen und verhielten sich dagegen völlig parallel zu anderen konkreten Orten des öffentlichen Lebens wie etwa Restaurants, Sportstadien, Flughäfen oder der Börse. Man sieht an dieser speziellen kulturellen

Konstellation in Zeiten der Krise gut, dass die *Liveness* des Fernsehens mit der *Liveness* des Theaters im Grunde wenig gemein hat. Während der Begriff in Bezug auf das Fernsehen primär ein zeitliches Verhältnis meint, nämlich die Übertragung eines Ereignisses in Echtzeit, bezeichnet die *Liveness* des Theaters eine vorrangig räumliche Relation: die gemeinsame Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern an einem konkret zu situierenden Ort.

Theater ist als Kunstform Teil eines konkreten öffentlichen Raums, der infolge der Anschläge des neuen Terrorismus dramatisch einschrumpft. Die Schrumpfung des öffentlichen Raums erscheint als eine Konsequenz der wachsenden terroristischen Bedrohung, vor allem allerdings einer verhängnisvollen Politik der westlichen Regierungen, die sich mit repressiven Antiterrorgesetzen gewollt oder ungewollt an dieser Schrumpfung beteiligen. Viele Menschen in der näheren Umgebung der Katastrophe hatten nach dem 11. September ganz einfach Angst, sich an öffentliche Orte zu begeben, die sie von einem Tag auf den anderen plötzlich als bedroht, instabil und gefährlich wahrnahmen. Wie an der weitgehend gegenstandslosen Anthrax-Panik gezeigt worden ist, grassierten noch Monate nach den Anschlägen in den USA irrationale Ängste vor einem diffusen, todbringenden Bösen, das den öffentlichen Raum unbemerkt infiltrieren und in einem unerwarteten Moment hinterhältig zuschlagen könnte (vgl. Sarasin). Da die spezifische *Liveness* der Aufführung aber – im Gegensatz zu der des Fernsehens – unweigerlich ein Sich-Einlassen auf öffentliche Orte verlangt, fanden viele Theater, besonders diejenigen in größerer örtlicher Nähe zu *Ground Zero*, tagelang kein Publikum.

Das Moratorium des Theaters dauerte nicht ewig, und dennoch markiert im Falle eines Anschlags, d.h. eines schlagartig verdichteten Ereignisses, eine solche Lücke von wenigen Tagen bereits die entscheidende Differenz zwischen denen, die das Ereignis machen und denen, die auf das Ereignis zu reagieren haben. Das Fernsehen war als Medium strukturell Teil des Ereignisses selbst, denn seine Bilder schufen die weltweite Wirkung, die sich die Terroristen erhofften. Jegliches Theater war dagegen erst Teil der Reaktion *auf* das Ereignis. Interpretationen und Analysen, wie sie das Fernsehen im Stundentakt lieferte, standen dabei nicht im Vordergrund. Dagegen muss man feststellen, dass ein Großteil der Reaktionen des Theaters explizit oder implizit um das Motiv der *Heilung* kreiste. Wer spät reagierte, wurde offenbar automatisch in die Rolle desjenigen gedrängt, der die geschlagenen Wunden zu verarzten hat. Auch der Diskurs der Feuilletons und der amerikanischen Theaterzeitschriften gruppierte sich ganz um die Dichotomie von Krise und Heilung und konfrontierte das Theater mit der Erwartung, in der einen oder anderen Weise therapeutisch auf das Trauma des 11. Septembers einzugehen. Was auch immer die verschiedenen Theater in den Folgewochen unternahmen – es konnte als therapeutischer Versuch deklariert werden. Drei Reaktionsmuster waren vorherrschend:

*Erstens:* Viele Theater nahmen etwa eine Woche nach den Anschlägen schlicht ihr normales Programm wieder auf. Beobachter glaubten dennoch, eine Veränderung in der Haltung von Zuschauern und Akteuren zu bemerken. Die Rückkehr zur Normalität hat nach einem erlittenen Trauma zweifellos eine wichtige und auch heilsame Wirkung. Handlungen, die in normalen Zeiten routiniert, beiläufig oder gar unbewusst ablaufen, werden nun mit Nachdruck und innerer Überwindung ausgeführt und erhalten dadurch besondere, fast rituelle Bedeutung. In einer von der Zeitschrift *Theater* in den ersten Wochen nach 9/11 durchgeführten Umfrage unter Theaterdirektoren zeigten sich viele überzeugt, mit ihrem unveränderten Programm heilsame Wirkungen erzielen zu können. Charakteristisch für diese Haltung ist ein

Statement von Rob Orchard vom American Repertory Theatre in Cambridge, Massachusetts: »We feel comfortable doing what we're doing, because we're contributing to an environment that's helping people cope. [...] We feel that people having an artistic experience in our theatre are going to be better« (Grinwis u.a.: 8). Von der Kunstform Theater per se – ganz gleich, was man mit ihr anstellte – schien bereits eine heilsame Menschlichkeit auszugehen: »What happened to the World Trade Center was big«, erklärte zum Beispiel Anna Deavere Smith vom New Yorker Institute on the Arts and Civic Dialogue,

»The Trade Center was big and its collapse was big. The bombs that we are using are big. And we are already seeing an incredible rise of interest in poetry because people are desperate to find something that is at human scale. Live theater is at that scale« (Grinwis u.a.: 5).

Auf der Grundlage eines solch idyllischen Theatermodells konnte jede Wiederaufnahme des Alltagsbetriebs mit therapeutischen Vorzeichen versehen werden. Wenn das Geschehen des 11. Septembers zum Beispiel recht schnell zum Stoff für konventionelle Theaterstücke wurde, die – wie etwa Anne Nelsons *THE GUYS* (2001) oder Neil LaButes *THE MERCY SEAT* (2002) – allen Anforderungen des *well-made plays* genügten, so ließ sich das als Integration des Traumas in ein bestehendes Wertesystem interpretieren und mithin als therapeutischen Erfolg verbuchen.

*Zweitens:* Die therapeutische Ausrichtung galt aber noch mehr für die zahlreichen Versuche, Theateraufführungen tatsächlich in Trauer-, Erinnerungs- und Heilungsrituale zu transformieren. Vielerorts wurden Benefiz-Galas, Zeremonien und Versammlungen ins Programm genommen, auf denen man der Opfer gedachte, patriotische Gedichte rezitierte und sich an gemeinsamen Liedern erbaute. Viele Theaterleute berichten rückblickend von gelungenen Versuchen, ihre Theater in öffentliche Erinnerungsorte oder gar Kirchen zu verwandeln. Susan Booth von der *Alliance Theatre Company* in Atlanta konzipierte

»an event that would be something like a townhall meeting, something like a church service, but in theatrical terms. [...] The evening would include many short readings, some from dramatic sources and others from the great documents of American identity and of peace« (Grinwis u.a.: 5).

Abseits solcher zeremonieller Produktionen von Mainstream-Theatern versuchten auch anerkannte Stars der Performanceszene – mit im Grunde sehr ähnlichen Konzepten – bei der Erinnerungs- und Trauerarbeit mitzuwirken. Karen Finley produzierte noch ganz unter dem Eindruck der Anschläge die Performance *THE DISTRIBUTION OF EMPATHY* (2001), die sie zunächst in New York, später auch in anderen US-amerikanischen Städten sowie in Kanada und Norwegen vorstellte. Es war ein Abend für kleine Theater- oder Ausstellungsräume mit intimer Atmosphäre. Dem meist überschaubaren Publikum wurden Getränke und ein kleiner Imbiss gereicht, darunter der so genannte »Ground Zero Hero sandwich«. Finley beschreibt den Ablauf wie folgt:

»I would start the performance by walking through the audience and they would give their firsthand accounts of witnessing 9/11. I only performed the piece on Tuesdays. Tuesday was still sacred, for 9/11 was on a Tuesday. Gary Indiana, the writer, told us the story of how his brother was supposed to have been the pilot on the plane that went into the Pentagon. But his brother changed his flight schedule because he had to move that day. For

a day, Gary thought his brother was dead. Hearing stories like that, in this small room, was very intimate and close, profound and cathartic. Usually at the end of my performance the audience would be in tears« (Finley: 52).

Zum festen Zeremoniell des Abends gehörte es, dass die Performerin mit ihrem Publikum stehend die Nationalhymne intonierte. Zwar habe sie, so Finley, bei allen Beteiligten Widerstand gegen diese Geste gespürt, aber die ordnende, heilsame Wirkung von Musik und gemeinsamem Singen habe überwogen (ebd.).

*Drittens:* Ein drittes Reaktionsmuster arbeitete direkt gegen die Schrumpfung des öffentlichen Raums. Auch mit diesem Muster geriet das Theater in eine heilende, therapeutische Relation zu den Traumatisierungen des 11. Septembers. Und auch hier reichte die Bandbreite einschlägiger Projekte vom kommerziellen Mainstream-Theater bis zur politischen Performancekunst. Der Performer Guillermo Gómez-Peña und die Gruppe La Pocha Nostra starteten Ende September 2001 in San Francisco eine Veranstaltungsreihe mit dem Titel EL LAB, die bald in die Gründung des Netzwerks *Re:Group* mündete. Mit den regelmäßigen Sessions von *Re:Group* etablierte sich ein theatraler Raum, in dem gegen das repressive Gebaren der Bush-Administration Prinzipien der sexuellen Diversität, Multiethnizität und radikalen politischen Devianz hochgehalten wurden. Die Akteure trafen sich abends zunächst zu Kontaktimprovisationen und einem gemeinsamen *warm up*, wählten dann aus einem Fundus zusammengetragener Requisiten und Kostüme und schminkten und dekorierten sich gegenseitig. Auf diese Weise entstanden hybride, spontan konstruierte Verkörperungen, die zu Lebenden Bildern und Szenen zusammengefügt und mit ad hoc produzierter elektronischer Musik unterlegt wurden:

»We then begin to embody ›hybrid personas‹, which are not specific impersonations of easily identifiable characters but rather an infusion and composite collage of the political, religious, social, and sexual concerns we consciously or unconsciously wish (or need) to address. [...] Most tableaux begin still and then slowly acquire movement and sound throughout the evening. At times, when a single image is too good, just one or two performers are left alone to create the whole composition; the rest of us merely witness until the image loses its power and it's time for a third performer to intervene« (Gómez-Peña/ema-el/McKee: 72).

Ziel scheint es zu sein, genau die Möglichkeiten auffallender und abweichender Selbstdarstellung zurückzuerobern, die mit den Angriffen des »USA PATRIOT Act« auf die Freiheit der Kunst eingeschränkt worden waren. Mit ähnlicher Stoßrichtung, allerdings viel milder und unverbindlicher in der Form, bekannten sich nach dem 11. September auch viele Direktoren kommerzieller und unterhaltungsorientierter Häuser zum Theater als öffentlichem Forum und als Ort des Austauschs differierender Identitäten, Ansichten und Interessen – »a safe place where different kinds of people can come together around something thought-provoking and eye-opening and possibly provocative«, wie Carey Perloff vom American Conservatory Theater in San Francisco es formulierte (Grinwis u.a.: 10).

Es waren letztlich sehr traditionelle Attribute von Theater, die angesichts der Krise exponiert wurden: seine *relative Kleinheit*, seine *lokale Bezogenheit*, seine *Reziprozität*. Man erkannte die Heilsamkeit des Theaters in der gegebenen Krisensituation darin, dass es direkte Begegnungen an öffentlichen Orten ermöglichen, Menschen in überschaubaren Räumen zusammenführen und ihnen dort einen intimen Rahmen für wechselseitige Anteilnahme und für eine Beschäftigung mit dem

gemeinsamen Schicksal bereitstellen kann. Mit *Kleinheit*, *Lokalität* und *Reziprozität* wurden aber auch Zuschreibungen betont, die das Theater in einen Gegensatz zum Fernsehen und die die Aufführung in einen Gegensatz zum terroristischen Anschlag bringen.

*Kleinheit, Lokalität und Reziprozität sind Qualitäten, durch die sich das Theater vom Fernsehen markant unterscheiden kann.* Fernsehen erweitert das heimatische Wohnzimmer ins Globale, es sorgt für Anschluss an große Netze, weite Distanzen und entlegene Räume. Die mit dem Fernsehen verbundene Nivellierung raumzeitlicher Differenzen negiert tendenziell die Relevanz von Lokalitäten. Das CNN-Studio in Atlanta sieht wenig anders aus als das CNN-Studio in London oder Delhi. Fernsehen kann man überall, und durch weltweite Fernsehanbieter wie CNN kann man überall auch ziemlich genau dasselbe sehen. Zugleich hat das Fernsehen trotz aller Bemühungen um interaktive Beteiligung der Zuschauer bei weitem nicht das Maß an Reziprozität erreicht, das etwa im Theater oder im Internet möglich ist.

*Kleinheit, Lokalität und Reziprozität sind zugleich Qualitäten, durch die sich die Aufführung als mediales Dispositiv vom terroristischen Anschlag unterscheidet.* Aufführung und Anschlag teilen zwar die Zuspitzung auf das Punktuelle, die zeiträumliche Verdichtung und das Ideal größtmöglicher Wirksamkeit, aber sie weisen auch deutliche Unterschiede auf, und die liegen – unter anderem – in den Gegensätzen von Kleinheit und Größe, Lokalität und Entortung, Reziprozität und Unilinearität. Eine Aufführung ist ein begrenztes, lokales, wechselseitiges Geschehen. Der Anschlag dagegen verbindet einen kleinen Raum, ein Flugzeug, ein einzelnes Gebäude, ein Getreidefeld mit großen Bedrohungen und globalen Netzwerken. Diese Konfrontation geht zu Lasten der kleinen Einheit, deren Lokalität ausgelöscht wird. Der größte Unterschied zwischen Anschlag und Aufführung besteht darin, dass der Anschlag keine wechselseitige Kommunikation herstellt. Der Anschlag ist ein klassischer Fall von Unilinearität: Hat der Empfänger das Signal empfangen, dann wird er vom Signal zerstört und ist zu keiner Antwort mehr fähig.

Diese möglichen, wenn auch klischeehaften Gegenüberstellungen – die von der Theaterpraxis zweifellos unterlaufen werden können – fügen sich passgenau in einen Diskurs, der das Theater nach dem 11. September auf therapeutische Ziele verpflichten wollte. Im Rückblick ergeben sich allerdings gravierende Zweifel an dieser Art der Einpassung des Theaters in die Dichotomie von Trauma und Therapie.

Fraglich ist zum einen, inwieweit und in Bezug auf welche Abstufungen von Betroffenheit und Zeugenschaft man die psychischen Auswirkungen des 11. Septembers überhaupt in traumatologischen Kategorien beschreiben darf. Wenn nicht von den Opfern, ihren Angehörigen und den Augenzeugen vor Ort die Rede ist, sollte mit dem Traumabegriff vorsichtiger umgegangen werden. Wie empirische psychologische Untersuchungen (z.B. Schechter/Coates/First: 274) ergeben haben, differierten die Reaktionen auf die WTC-Anschläge schon innerhalb der Einwohnerschaft New Yorks stark. Vor dem Hintergrund solcher Differenzen erscheint es problematisch, wie selbstverständlich sich Theaterprojekte in allen Teilen der Vereinigten Staaten an ein ›traumatisiertes‹ Publikum richteten und dabei von einer gesicherten Diagnose ausgehen zu können glaubten. Vom Erinnerungsabend für die verstorbenen Helden der New Yorker Feuerwehr bis zu Karen Finleys Trauerperformance – alle Projekte richteten sich an traumatisierte ›Zuschauer-Patienten‹, ohne genauer zu definieren oder erkennen zu lassen, worin das zu behandelnde Trauma eigentlich bestehen sollte. Dabei darf nicht einmal der Zwang, die Bilder vom Einsturz der Twin Towers immer wieder anschauen zu müssen – an

sich symptomatisch für die posttraumatische ›Intrusion‹ (vgl. Herman: 58-65) – als sicheres Indiz für eine Traumatisierung gewertet werden, denn diese vom Fernsehen ermöglichten Wiederholungsschleifen könnten auch, wie Žižek (bes. 15-39) und Baudrillard (bes. 11-35) argumentiert haben, auf eine geheime Lust an der Zerstörung hinweisen.

Zum anderen stellt sich die grundsätzlichere Frage, ob Theater überhaupt das richtige Forum ist, um auf akute Traumatisierungen therapeutisch zu reagieren. Schon die elementaren Arbeitsprinzipien der psychotherapeutischen Traumatalogie legen eine skeptische Antwort nahe. In der ersten Phase der Genesung von einem Trauma kommt es allein darauf an, für den Betroffenen eine sichere Umgebung zu schaffen, um ihm ein elementares Gefühl der Beständigkeit und des Vertrauens zurückzuerstatten (vgl. Herman: 215-245). Als *safe space*, als die sichere Umgebung, die der Traumapatient in der Frühphase seiner Therapie am dringendsten benötigt, kommt eine Theateraufführung aber kaum in Frage. Aufführungen verlangen von ihren Teilnehmern den Kontakt zu einer Menge unvertrauter Menschen, deren Solidarität und Wohlwollen man sich nicht sicher sein kann. Forschungen der letzten Jahre haben darüber hinaus eine gesteigerte Unberechenbarkeit, Liminalität und Kontingenz als Kennzeichen der Medialität von Aufführungen betont. Die den alltäglichen Routinen entthobene Beziehung von Akteuren und Zuschauern im Theater ist prinzipiell nicht sicher, weil beide Gruppen in einem solchen Rahmen füreinander schwer berechenbar sind. Zu überprüfen wäre deshalb, ob nicht viele therapeutisch gemeinte Theaterprojekte nach dem 11. September ihre Rechnung in Wahrheit ohne den Wirt gemacht haben.

## Literatur

- Baudrillard, Jean (2003): *Der Geist des Terrorismus*, 2. Aufl.. Wien: Passagen.
- Blau, Herbert (2003): »Kunst und Krise. ›Homeland security‹ und der noble Wilde«. In: Christel Weiler/Hans-Thies Lehmann (Hg.): *Szenarien von Theater (und) Wissenschaft*. Berlin: Theater der Zeit, S. 295-313.
- Finley, Karen (2003): »Make Love«. In: *The Drama Review*, Vol. 47, No. 4, S. 51-69.
- Gómez-Peña, Guillermo/e-mael/Alexis McKee (2003): »Re:Group/No homeland. A Post-9/11 Intercultural Poltergeist«. In: *The Drama Review*, Vol. 47, No. 4, S. 70-75.
- Grinwis, Emmy et al. (2002): »Up Front. American Theaters Reflect on the Events of September 11«. In: *Theater*, Vol. 32, No. 1, S. 1-21.
- Herman, Judith (2006): *Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden*, 2. Aufl., Paderborn: Junfermann [USA 1992].
- Sarasin, Philipp (2004): »Anthrax«. *Bioterror als Phantasma*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Schechter, Daniel S./Susan W. Coates/Elsa First (2003): »Beobachtungen von akuten Reaktionen kleiner Kinder und ihrer Familien auf die Anschläge auf das World Trade Center«. In: Thomas Auchter/Christian Büttner/Ulrich Schultzenrath/Hans-Jürgen Wirth (Hg.): *Der 11. September. Psychoanalytische, psychosoziale und psychohistorische Analysen von Terror und Trauma*. Gießen: Psychosozial Verlag, S. 268-279.



Weichert, Stephan Alexander (2003): »Von der Live-Katastrophe zum Medien-Denkmal. Das mediatisierte Krisenereignis ›11. September‹«. In: Michael Beuthner/Joachim Butler/Sandra Fröhlich/Irene Neverla/Stephen A. Weichert (Hg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder?* Köln: Herbert von Halem, S. 74-102.

Žižek, Slavoj (2004): *Willkommen in der Wüste des Realen*. Wien: Passagen [USA 2002].