

EIN-BRÜCHE/TROTZ ALLEM. ZUR »POLITIK DER BILDER« IM AMERIKANISCHEN THEATER SEIT DEM 11. SEPTEMBER 2001

ANNEKA ESCH-VAN KAN

»Und doch kann uns der Himmel auf den Kopf fallen. Und das Theater ist dazu da, uns zunächst einmal dies beizubringen.« (Antonin Artaud)

Im unmittelbar nach den Anschlägen im *Theatre Journal* erschienenen *Forum on Theatre and Tragedy in the Wake of September 11th, 2001* sind kurze Aufsätze von Theaterwissenschaftlern und Künstlern zu den Attentaten selbst sowie zur Rolle, die Theater in Reaktion auf diese einnehmen könne, versammelt. Vielen erscheint die Wiederbelebung eines – selbstverständlich immer utopisch bleibenden – Theaters der Grausamkeit, eines unerbitterlichen Theaters, das die Logik der Repräsentation durchbräche, die einzige Möglichkeit der ästhetischen Verarbeitung der Attentate, die als unfassbar, unsagbar und undarstellbar aufgefasst werden.

»Artaud believed that the function of theatre was to teach us that ›the sky can still fall on our heads‹. We've known for some time that this vision of theatre is impossible, Utopian, possibly even hysterical [...]. But the Slapstick Tragedy that opened on September 11th was also a Theatre of Cruelty and might warrant some utopian explorations. The sky has fallen on our heads, and what we are seeing...threatens to blind us. At a time when every cultural practice is reassessing itself and its role, perhaps we will re-entertain Artaud's mad vision of theatre as a place to encounter the unknown and the unimaginable, a place that teaches the necessary humility of not knowing.«¹

1 Statement von Una Chaudhuri aus »A Forum on Theatre and Tragedy: A Response to September 11, 2001«, in: *Theatre Journal* 54/1 (March 2002), S. 97-99, hier S. 98.

Während Ausführungen wie diese programmatisch, jedoch rein theoretisch bleiben, sollen die folgenden Überlegungen den tatsächlichen Verarbeitungen von 9/11 und in einem zweiten Schritt noch spezifischer den visuellen Re-Präsentationen des Einsturzes der Türme auf den Theaterbühnen New Yorks gewidmet sein.

Vom etwaig kryptisch wirkenden Titel dieses Aufsatzes ausgehend, eröffnen sich verschiedene Wege und ineinander verwobene Perspektiven: *Ein-Brüche / trotz allem. Zur ›Politik der Bilder‹ im amerikanischen Theater seit dem 11. September 2001*. Unübersehbar enthält dieser Titel drei Anspielungen auf kürzlich erschienene Publikationen und Theoriegebäude weltbekannter Philosophen: Slavoj Žižeks Überlegungen zum Einbruch des Realen (bzw. zum Einbruch des Bildes in unsere Realität) in *Welcome to the Desert of the Real*, Georges Didi-Hubermans Reflexionen zur Frage der Darstellbarkeit des Holocaust in *Bilder trotz allem* sowie Jacques Rancières in *Politik der Bilder* entwickelte Bildtheorie. Ohne den Anspruch zu erheben die Werke und Theorien detailliert vorzustellen, werden sich überlappende Fragenkomplexe skizziert, die sich in den genannten Werken niederschlagen und die unabdingbar für eine Auseinandersetzung mit den Anschlägen des 11. September 2001 sowie mit deren künstlerischen Verarbeitungen sind: die Frage nach der Ereignishaftigkeit von 9/11, die Frage nach der prinzipiellen Darstellbarkeit der Anschläge und schließlich die Frage nach spezifischen Inszenierungsstrategien künstlerischer Verarbeitungen (im Rahmen dieses Aufsatzes insbesondere im Bereich des Theaters).

9/11 als (kulturelle) Zäsur?

»Ein-Brüche« verweist auf das Zusammenstürzen der Zwillingstürme, ebenso wie auf die philosophische Diskussion um deren an- oder abzuerkennende »Ereignishaftigkeit«. Slavoj Žižek diskutiert in *Welcome to the Desert of the Real*² vor dem Hintergrund der Anschläge des 11. September 2001 das Verhältnis von Bild und Realität. Während weithin der »Einbruch des Realen« in Bild und Simulation behauptet wird, wendet sich Žižek von diesem Gedanken, mit dem er vorerst sympathisierte, ab und behauptet das Gegenteil. Er deutet die Anschläge als Einbruch des Bildes in unsere Realität, wobei er mit »Realität« das symbolische Koordinatensystem bezeichnet, das festlegt, was als »Realität« erlebt und verstanden wird. »Nicht die Realität brach in unser Bild ein, sondern das

2 Vgl. Slavoj Žižek: *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*, London, New York: Verso 2002.

Bild betrat und zerschmetterte unsere Realität³. Die Annahme, dass das Bild der zusammenstürzenden Türme sowie der Live-Charakter der weltweiten Fernsehübertragung unsere ›Realität‹ zerschmettert habe, legt es nahe 9/11 als Ereignis zu begreifen, das die Grundfesten unseres Weltverständnisses erschütterte, als eine Zäsur, die grundlegende Strukturveränderungen ankündigt.

Andreas Hetzel⁴, der sich in seinem Aufsatz *Das Reine Ereignis* mit den gegensätzlichen Positionen Baudrillards, Žižeks und Derridas zu den Anschlägen des 11. September 2001 auseinandersetzt, hebt die Implikationen, die eine Deutung von 9/11 als »Ereignis« im Heideggerschen Verständnis⁵ mit sich brächte, hervor:

»Würde man das, was am 11. September geschehen ist, [...] als ›Ereignis‹ interpretieren, dann bekäme der Anschlag den Charakter einer absoluten Zäsur: Nichts bliebe so wie zuvor, die gesamte kulturelle und soziopolitische Ordnung der Welt stände auf dem Kopf. Der Anschlag würde eine Epochenschwelle markieren, eine epoché im strengen Sinne, einen radikalen geschichtlichen und geschichtsphilosophischen Einschnitt.«⁶

- 3 Slavoj Žižek: »Willkommen in der Wüste des Realen«, in: Heinz Peter Schwerfel (Hg.), *Kunst nach Ground Zero*, Köln: Dumont 2002, S. 64f.
- 4 Vgl. Andreas Hetzel: »Das Reine Ereignis«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens – Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 267-286.
- 5 »Das Ereignis unterbricht und ent-setzt eine gesetzte Ordnung, es interveniert in einer bestimmten historischen Situation, ohne dabei aus den Elementen dieser Situation abgeleitet werden zu können. [...] Das Ereignis lässt sich nicht voraussagen, es erscheint plötzlich und wird nie als es selbst, sondern nur in seinen Wirkungen sichtbar. Es bleibt singulär, lässt sich nicht wiederholen oder repräsentieren; es ist im strengen Sinne undarstellbar und letztlich sogar – in den Begriffen der Situation, auf die das Ereignis antwortet – unmöglich. Als unmögliches, monströses und verrücktes wird das Ereignis aber zugleich zur Möglichkeitsbedingung von Neuem; es bindet sich eng an die menschliche Freiheit, an das den Menschen als solchen auszeichnende Vermögen, anfangen zu können. Ohne das Ereignis, so Heideggers Credo, gebe es keine Geschichte und keine Kultur, keinen Sinn und keine Norm, keine Kontinuität und keine Welt. Als Bedingung der Möglichkeit von Welt (verstanden als sinnhaft vorstrukturierte Welt des Menschen) macht Heidegger genau jene Anti-Struktur des Ereignisses aus, die jeden Strukturierungsprozess bedroht, in dem sie den Horizont der Welt immer wieder neu öffnet« (Ebd., S. 268).
- 6 Ebd., S. 279.

Wo Jean Baudrillard⁷ genau diese Maximal-Hypothese vertritt, nach der 9/11 einen Epochenenschnitt markiert, vertritt, zieht Žižek die Option in Erwägung, 9/11 als Ereignis und radikalen Bruch zu fassen, weist den Gedanken aber schließlich, insbesondere zugunsten der Reflexion welt-politischer Zusammenhänge, zurück.

Obleich Žižek zur uneingeschränkten Solidarität mit allen Opfern aufruft, betont er die Überschätzung der Wichtigkeit und Tragweite der Anschläge. Um als ›Ereignis‹ im Heideggerschen Sinn gelten zu können, müssten die Attentate unvorhersehbar und in bestehenden Verstehenssystemen nicht beschreibbar sein. In vielem ließen sich jedoch Kontinuitäten und Zusammenhänge aufzeigen, die 9/11 weltpolitisch verankern und dem Beschreibungsmodell ›Ereignis‹ widersprechend die Behauptung der Unvorhersagbarkeit und Undarstellbarkeit der Anschläge relativieren. Derrida⁸ schließlich ist in seiner Abweisung jeder Deutung von 9/11 als Ereignis noch entschiedener und entlarvt diese als Teil einer Rhetorik, die 9/11 zur Legitimation machtpolitischer Interessen instrumentalisiert. Ein »reines Ereignis« könnte nach Derrida einzig die kommende (und immer im Kommen bleibende) Demokratie (»la démocratie à venir«) sein.

Von zentraler Bedeutung scheint diese Diskussion hier insbesondere, als der vorliegende Sammelband unter dem Titel *9/11 als kulturelle Zäsur* steht und somit eine Entscheidung in Bezug auf die Frage des Status von 9/11 als Ereignis oder eben als keines vorweggenommen zu sein scheint. Dieser Vorwegnahme gegenüber soll hier eine Irritation eingeführt sein, die dem Titel ein Fragezeichen nachstellt.

Ein Zusammenhang zwischen 9/11 und einer »kulturellen Zäsur« scheint, insbesondere ob der Vielzahl an Publikationen und Untersuchungen zu Gesellschaft/Kunst/Politik nach 9/11, empirisch belegt und kaum mehr bestreitbar. Es soll hier nun aber die Frage reflektiert werden, ob 9/11 per se eine absolute Zäsur ›ist‹, ein Ereignis, das zwangsläufig und unmittelbar zu einem Paradigmenwechsel führt, oder ob es sich vielmehr um eine Konstruktion handelt, 9/11 also in Politik, Medien und Kunst als ›Ereignis‹ konstruiert, inszeniert und gesetzt wird. In letzterem Fall könnte das vorliegende Buchprojekt eben diese Konstruktion untermauern, oder diese aber gegebenenfalls auch subversiv unterwandern. Wenn die These einer politischen und kulturellen Inszenierung von 9/11 als absoluter Zäsur auch nur in Teilen gelten gelassen wird, dann er-

7 Vgl. Jean Baudrillard: *The Spirit of Terrorism*, London/New York: Verso 2002.

8 Vgl. Jacques Derrida: *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

scheint es eminent wichtig, dass jeder Autor, der über 9/11 schreibt, sich seiner eigenen Positionierung und Funktion immer bewusst ist.

Zwischen Möglichkeit und Notwendigkeit: theatrale Verarbeitungen der Frage nach der Ereignishaftigkeit der Anschläge

Während eine Vielzahl von Aufführungen angeführt werden könnte, die beispielhaft dafür stünden, dass das Theater an der Untermuerung der Annahme einer (kulturellen) Zäsur auf verschiedenen Ebenen teil hat, sollen im Folgenden zwei Aufführungen im Zentrum stehen, die nicht die These einer absoluten Zäsur durch die Betonung des Grauens und der Unmöglichkeit einer Sinngebung stützen, sondern sich auf thematischer wie struktureller Ebene mit der philosophischen Frage auseinandersetzen, ob es sich bei den Anschlägen um ein ›Ereignis‹ im Sinne einer Epochenschwelle handelt oder nicht.

Neil La Bute: *The Mercy Seat*

In Neil LaButes *The Mercy Seat* erscheint 9/11 vorerst ganz eindeutig als Zäsur: Jede Zeitangabe im Stück verweist auf die Anschläge, ohne dass diese selbst jemals benannt würden. »It's X hours since IT happened«⁹. Es scheint gar so, als habe mit dem 11. September 2001 eine neue Zeitrechnung begonnen, die an die Stelle des christlichen Kalenders träte. Ein Motiv, dem man in verschiedenen künstlerischen Verarbeitungen des 11. September sowie in Berichterstattungen begegnen kann. In Y.B.s Roman *Allah Superstar* wird, die Deutlichkeit der Anspielung noch unterstreichend, folgende Zeitangabe gemacht: »vor dem 11. September nach Christi Geburt«¹⁰.

Werden nun aber Plot und Struktur von *The Mercy Seat* einer näheren Analyse unterzogen, so wird die oberflächliche Lesart, die die Ereignishaftigkeit und den Zäsur-Charakter von 9/11 untermauern und die Annahme unterstreichen würde, dass »nichts mehr so ist wie es vorher war«, schnell revidiert. *The Mercy Seat* ist – entgegen der Behauptung einiger Kritiker¹¹ – nicht nur ein Beziehungs-drama, dass sich der Anschlä-

9 Neil LaBute: *The Mercy Seat*, London: Faber & Faber 2003.

10 Y.B.: *Allah Superstar*, Paris: Grasset 2003.

11 Elyse Sommer schließt ihre Kritik in *Curtain Up* mit dem Satz: »Some may even accuse him of being as opportunistic as Ben in using tragedy to give a sense of the extraordinary to what would otherwise be ordinary«

ge als Rahmung und Aufreißer bedient und deren gesellschaftlichen und politischen Stellenwert affirmiert, sondern ebenso eine kritische Verhandlung der Frage nach der Ereignishaftigkeit der Anschläge sowie eine offene Kritik an deren gesellschaftlicher und politischer Ausnutzung.

Ben und seine Chefin Abby, die beide im World Trade Center arbeiten, haben ein Verhältnis. Am Morgen des 11. September besucht er sie in ihrem nahe der Tower gelegenen Apartment, um die Affäre zu beenden und sich damit endgültig für seine Frau und Kinder zu entscheiden. Während des Besuches kommt es zum Attentat: Die Türme stürzen zusammen. Ben sitzt nun in Abbys Apartment, mit dem Handy in der Hand, und diskutiert mit Abby darüber, ob er seine Familie anrufen oder ob sie die Gelegenheit nutzen sollten, gemeinsam ein neues Leben aufzubauen, während die Welt und seine Familie beide für tot halten – und als Helden feiern – würde.

Wenn Ben die Situation als »possibility for us« bezeichnet, wirft Abby ihm sein unmoralisches Denken vor und entgegnet: »Who in their right mind is going to see...*this*...as having ›unlimited potential‹?«¹². Es ist nicht unwahrscheinlich, dass einem amerikanischen Publikum hier die Worte des Präsidenten George W. Bush in seiner Rede zur Lage der Nation von 2002 in den Sinn kommen könnten:

»For too long our culture has said, ›If it feels good, do it.‹ Now America is embracing a new ethic and a new creed: ›Let's roll.‹ (Applause.) In the sacrifice of soldiers, the fierce brotherhood of fire fighters, and the bravery and generosity of ordinary citizens, we have glimpsed what a new culture of responsibility could look like. We want to be a nation that serves goals larger than self. We've been offered a unique opportunity, and we must not let this moment pass.«¹³

(Elyse Sommer: »The Mercy Seat – A Curtain Up Review«, in: Curtain Up, <http://www.curtainup.com/mercyseat.html> vom 25. Mai 2008.)

- 12 N. La Bute: The Mercy Seat, S. 11. Der Ausdruck »unlimited potential« ist im Stück in Anführungsstriche gesetzt und erscheint als Zitat. Es wird allerdings nicht bestimmt, auf wen dieses Zitat zurückgeht, da der Ausdruck im Stücktext selbst kein zweites Mal auftaucht. Möglicherweise könnte hiermit auf eine Rede Rumsfelds im August 2002 angespielt sein, in der er einem demokratischen Irak ein unendliches Potential (»unlimited potential«) zuspricht und somit schon auf den 2003 beginnenden Krieg vorausweist (Vgl. Donald Rumsfeld: Rede bei der 103. Nationalen Konvention am 26.08.2002, The White House, <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/08/20020826.html> vom 25. Mai 2008.).
- 13 George W. Bush: State of the Union Address im Januar 2002. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html> vom 25. Mai 2008.

Ebenso wie sich die Anschläge für Ben als Möglichkeit darbieten sein Leben grundsätzlich zu ändern, eine Zäsur zu machen und mit Abby an einem anderen Ort nochmal ›ganz von vorne‹ zu beginnen, so bieten sich auch gesellschaftlich und politisch Möglichkeiten zu tiefgreifenden Änderungen. Die Anschläge bedeuten somit weniger eine Zäsur, als das Angebot einer Zäsur, das Angebot eine Zäsur setzen zu können. Während *The Mercy Seat* das Ende und damit die Entscheidung offen lässt, belegen sowohl die innen- und außenpolitischen Entscheidungen der US-amerikanischen Regierung als auch die Vielzahl an Publikationen zu ›Kunst/Politik/Gesellschaft seit dem 11. September 2001‹ und ebenso die Anlage dieses Sammelbandes sowie des vorangegangenen Symposiums, dass das Angebot zur Setzung einer Zäsur angenommen worden zu sein scheint.

Craig Wright: *Recent Tragic Events*

Es sei in aller Ausschnitthaftigkeit ein zweites Theaterstück betrachtet: Craig Wrights *Recent Tragic Events*. Am Abend des 12. September 2001 treffen sich Andrew und Waverly, die – so wird sich herausstellen – nach den Anschlägen noch immer auf Rückmeldung ihrer Zwillingsschwester aus New York wartet, zu einem Blind Date in Waverlys Appartement in Minneapolis. Ohne an dieser Stelle näher auf die Gesprächsinhalte zwischen den beiden sowie dem zu Besuch kommenden Nachbarn Ron und der von einer Puppe gespielten Tante Waverlys, Joyce (Carol Oates) einzugehen, sollen einige Überlegungen zur Struktur des Stückes und zu den mehrfachen Bühnenauftritten des Stagemanagers angestellt werden.

Zu Beginn des Stückes tritt der Stagemanager ein erstes Mal auf und fordert einen Zuschauer auf, eine Münze zu werfen. Er erläutert, dass dieser Wurf den Handlungsverlauf des Stückes bestimmen würde. Die Momente, an denen die Geschichte eine andere Wendung hätte nehmen können, sollen durch das Erklängen eines bestimmten Tones signalisiert, jedoch nicht weiter kommentiert werden. Der Wurf der Münze steht somit als ein Ereignis, das den weiteren Verlauf der Dinge determiniert, und damit – so könnte interpretiert werden – eben auch für das Attentat und den Einbruch der Türme, der die Welt veränderte.

»Well, *of course*, that was a lie. I'm not a stage manager; I'm an actor, and this is a play. And the truth is, as most of you probably figured out, that in Act One, the tone of ›chance‹... (*Tone sounds.*) remember that?... was sounded whenever the playwright indicated it *should* be sounded, and everything that occurred on stage only happened because *that was the only way it ever could have happened*. [...] No matter how free the characters might seem, they never are. They're trapped. And nothing they do can stop *Recent Tragic Events* from pro-

ceeding toward its predetermined conclusion; predetermined, of course, because it is already *written*«. ¹⁴

Zu Beginn des zweiten Aktes tritt der Stagemanager abermals auf und verkündet, dass die Behauptung des Zufalls eine Lüge gewesen sei und das Stück selbstverständlich schon geschrieben, festgeschrieben und der Ausgang entschieden gewesen sei, bevor die Münze oder die Türme fielen. Der Münzwurf kann an dieser Stelle als Analogie zu den Attentaten des 11. September 2001 gelesen werden und würde, nach der hier vorgeschlagenen Lesart, in der Auseinandersetzung mit Zufall und Determination zur Relativierung des Einflusses der Attentate auf eine schon geschriebene und bewusst gelenkte Weltgeschichte führen.

9/11 als (kulturelle) Zäsur? Veränderungen der New Yorker Theaterlandschaft

Während in diesem Aufsatz – Žižek und Derrida, ebenso wie den soeben vorgestellten Stücken folgend – die Behauptung von 9/11 als ›Ereignis‹ und damit als (absoluter) kultureller und politischer Zäsur abgewiesen werden soll, ist es doch unbestreitbar, dass die Anschläge lokal in den USA und insbesondere bei den Downtown Künstlern Manhattans einen bedeutenden Einfluss genommen haben. Wilfried Dickhoff schreibt, dass

»die Hilflosigkeit, Unwichtigkeit, ja Fragwürdigkeit der Kunst angesichts von Terror und Gewalt [...] plötzlich wieder zu Bewusstsein gekommen zu sein [scheint]. [...] [Dass] Fragen der Verantwortlichkeit von Kunst und der Notwendigkeit, sich dem Unaussprechlichen und Undarstellbaren zu stellen, [...] plötzlich wieder Thema [seien].« ¹⁵

Insbesondere seit der Erklärung des Irak-Krieges zeichnet sich in den USA – kulminierend in New York – eine Politisierung der Theaterszene ab und es lässt sich bereits mit einiger Berechtigung von einer zweiten Blüte Politischen Theaters ¹⁶ in den USA nach 1968 sprechen, wie auch

14 Craig Wright: *Recent Tragic Events*, New York: Dramatist's Play Service 2004, S. 37.

15 Wilfried Dickhoff: »Das Unmögliche Erfinden«, in: Heinz P. Schwerfel (Hg.), *Kunst nach Ground Zero*, Köln: Dumont 2002, S. 23.

16 Der Begriff ›Politisches Theater‹ wird hier in erster Linie auf eine thematische Politizität angewendet und bezeichnet im Rahmen der folgenden Überlegungen eine Vielzahl von Aufführungen verschiedenster Stile, die sich kritisch mit den innen- und außenpolitischen Entwicklungen der USA

schon Marvin Carlson in seinem Aufsatz 9/11, Afghanistan, Iraq: The Response of the New York Theatre«¹⁷ betont hat. Es sind in den vergangenen Jahren mehrere hundert dezidiert politische Stücke zur Aufführung gebracht worden, Festivals ausgerichtet und verschiedene Netzwerke gegründet worden¹⁸.

Es lässt sich nun durchaus die These vertreten, dass dieser Aufschwung des Politischen Theaters, der im Widerstand gegen Sicherheits- und Kriegspolitik der US-Regierung insbesondere seit 2003 erwuchs, sich nur auf Basis der Anschläge des 11. September 2001 und eines spätestens hier beginnenden Wandels des Verständnisses der gesellschaftlichen Funktion von Theater und von Kunst im allgemeinen erklären ließe. In diesem Sinne könnte 9/11 lokal für New York als ›kulturelle Zäsur‹, wenn auch nicht als ›Ereignis‹ betrachtet werden. Es soll hier jedoch betont werden, dass dies lediglich in Hinblick auf Teile der Downtown-Theaterszene New Yorks zuträfe und sich nur mit Schwierigkeiten und einer Vielzahl an Einschränkungen verallgemeinern ließe. Am Broadway beispielsweise versprechen mit wenigen Ausnahmen weiterhin realitätsferne Musicals eine heile Welt und einen Prinzen auf weißem Ross, so dass schon die Behauptung einer Zäsur in der Theaterszene New Yorks eine unzulässige Verallgemeinerung darstellen würde. Der Begriff der ›kulturellen Zäsur‹ wäre also vielleicht schon hier zu stark, müsste aber in jedem Falle entschieden präzisiert und in seinem Geltungsbereich eingeschränkt werden.

seit 2001 auseinandersetzen. Es ist im Rahmen dieses Aufsatzes nicht der Raum gegeben, auf die Komplexität des Begriffs insbesondere im Spannungsfeld von »thematischer Politizität« einerseits und den »Neuen Politiken des Ästhetischen« andererseits (Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hgg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 243ff.) einzugehen, dennoch sei darauf hingewiesen, dass eine Analyse eben dieses Spannungsfeldes, die hier aufgrund der thematischen Ausrichtung des Aufsatzes vernachlässigt werden kann, in einer dezidiert dem ›Politischen Theater‹ New Yorks gewidmeten Studie nicht fehlen dürfte.

- 17 Vgl. Marvin Carlson: »9/11, Afghanistan, and Iraq: The Response of the New York Theatre«, in: Theatre Survey 45/1 (2004), S. 3-17.
- 18 Um an dieser Stelle nur die bekanntesten Beispiele hervorzuheben, sei auf das Festival Impact – Where Culture and Politics Collide (2006) des Culture Project sowie auf die Gründung des Netzwerkes THAW – Theaters Against War im Winter 2002 verwiesen.

Undarstellbarkeit – Zwischen Unmöglichkeit der Darstellung und Darstellungsverbot

›Ein-Brüche‹ verweist auf das Zusammenstürzen der Zwillingstürme, auf die philosophische Diskussion um deren an- oder abzuerkennende ›Ereignishaftigkeit‹ aber auch auf den Modus einer künstlerischen Darstellung, die in ästhetischen Brüchen ihre eigene Unmöglichkeit reflektiert. Die Attentate des 11. September scheinen sich – so wird verschiedentlich betont – einer Übersetzung in dramatische Strukturen zu widersetzen.

Ohne den Begriff der ›Undarstellbarkeit‹ an dieser Stelle philosophisch ausarbeiten oder, wie verschiedentlich geschehen, in Bezug zu Theorien des Erhabenen stellen zu können, sollen erste Überlegungen zum Verhältnis von Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit sowie zu jenem zwischen der Unmöglichkeit einer Darstellung und einem Darstellungsverbot zur Sprache kommen¹⁹.

Traumatische Bilder und visuelles Darstellungsverbot

Bridenstine unterscheidet in *Identity or Ideology, Assumed or Otherwise – Second Wave Responses to the Idea of 9/11*²⁰ zwischen einer ersten und einer zweiten Welle theatraler Verarbeitungen von 9/11. Während fiktionale Verarbeitungen wie *The Mercy Seat* und *Recent Tragic Events* erst ab dem zweiten Jahr nach den Anschlägen auf die Bühne kamen, beherrschten im ersten Jahr ›Authentizität‹²¹ beanspruchende Augenzeugen-

19 Nicht selten – wie beispielsweise in Frédéric Beigbeders Roman *Windows on the World* – wird über die behauptete ›Undarstellbarkeit‹ insbesondere im Spannungsfeld einer Unmöglichkeit der Darstellung einerseits und einem Darstellungsverbot andererseits ein Bezug zwischen den Attentaten des 11. September und dem Holocaust, der bislang als nahezu alleiniger Gegenstand solcher Betrachtungen diente, hergestellt. Der Vergleich siedelt sich nicht auf einer faktischen Ebene an, sondern vielmehr auf der Ebene ästhetischer Diskurse über die Darstellbarkeit, sowie auf der Ebene von Strukturähnlichkeiten in Rede- und Inszenierungsweisen.

20 Vgl. Evan Bridenstine: »Identity as Ideology, Assumed or Otherwise: Second-Wave Responses to the Idea of 9/11«, in: M. Scott Phillips (Hg.), *Theatre, War, and Propaganda: 1930 – 2005*, Southeastern Theatre conference, Volume 14, Alabama: University of Alabama Press 2005, S. 124–137.

21 »Zarrilli [versteht] Authentizität als diskursive Konstruktion, als »signs read as »presence««. In gleicher Weise lehnt auch das Hildesheimer Graduiertenkolleg »Authentizität als Darstellung« einen substanziellen Authentizitätsbegriff ab.

genberichte mit einem deutlichen Akzent auf den therapeutischen Funktionen eines Theaters der ›kollektiven Trauer‹ die kleinen Spielstätten der Metropole. Viele dieser Produktionen wurden in aller Eile auf die Bühne gebracht, nur wenige Male aufgeführt und fanden nie ein breiteres Interesse. Die beiden bekanntesten Stücke der ersten Welle sind Annie Thoms *With their Eyes*²² und Anne Nelsons *The Guys*. Letzteres gewann insbesondere durch Starbesetzungen und schließlich eine Verfilmung im Jahr 2002 auch internationales Interesse.

Anne Nelson: *The Guys*

In ihrem Vorwort zu *The Guys*, dem wohl bekanntesten Stück der ersten Welle theatraler Verarbeitungen von 9/11, in dem die Journalistin Anne Nelson ihre Treffen mit einem Feuerwehrhauptmann dokumentiert, für dessen verstorbene Männer sie Grabreden formulierte, verbietet die Autorin regelrecht jede Bebilderung ihres Textes:

»Likewise, one of the recurring ideas of the play is that our society can suffer from the impact of recurring traumatizing images following catastrophe, many of them emanating from the electronic media. I would greatly prefer it if productions could treat their audiences with the kindness of not subjecting them to footage of the planes hitting the towers, the physical devastation of the aftermath, images of stunned rescue workers, etc. These ideas are approached more gently, I hope, through the use of words in the play, and the images will be present in the minds of the audience for years to come. The theme, and the intent, of the play is to comfort through language, and I hope this will not be undermined by directorial and design choices that wound, however unintentionally.«²³

zitätsbegriff ab.« (Geesche Wartemann: Theater der Erfahrung – Authentizität als Forderung und als Darstellungsform, Hildesheim: Universitätsbibliothek 2002, S. 11). »Die ›instrumentelle Authentizität‹ versteht den Authentizitätseindruck als Effekt der Darstellung und zielt auf eine vermittelte Unmittelbarkeit. Das bedeutet, dass Authentizität nicht länger als Gegensatz zu Darstellung oder Vermittlung verstanden wird. Eine Gestaltung im Medium Theater wird nicht geleugnet, sondern ihre Bedingungen zu reflektieren, wird zur *conditio sine qua non*, um einen Authentizitätseffekt herstellen zu können. Dieser wird immer über eine Differenz verschiedener Darstellungsebenen oder Darstellungsformen hervorgerufen« (Ebd., S. 154f.).

22 Vgl. Annie Thoms: *With Their Eyes: September 11th--The View from a High School at Ground Zero*, New York: Harper Collins 2002.

23 Anne Nelson: *The Guys*, New York: Random House 2002, S. 4.

Es scheint hier vorerst weniger die Frage im Mittelpunkt zu stehen, ob die Anschläge des 11. September darstellbar seien, als vielmehr ein – bei Anne Nelson offen ausgesprochenes, in vielen auf Berichten von Augenzeugen basierenden Stücken implizites – Darstellungsverbot: Das Bildmaterial des 11. September verletze – so Nelsons Annahme – die Hinterbliebenen und sei somit letztlich unmoralisch. Künstlerische Auseinandersetzungen mit 9/11 seien als therapeutische Maßnahme zu betrachten, als Versuche Linderung und Heilung zu verschaffen. Die Ausstellung der Bilder aber sei eine Verletzung, die sich in keinsten Weise legitimiere, da es – so ließe sich etwas polemisch fassen – hier nicht in erster Linie um Kunst geht, sondern um den Versuch, der eigenen Gemeinschaft Heilung zu verschaffen und auf diese Weise dem Theater wieder eine stärkere gesellschaftliche Funktion zuzuweisen. Die Stücke meiden hierbei jede Fiktionalisierung und versuchen »Authentizität« zu behaupten. In *The Guys* beispielsweise wird »Authentizität« dadurch herzustellen versucht, dass es nie zu einer Inszenierung, sondern lediglich zu szenischen Lesungen mit Starbesetzungen (u.a. Sigourney Weaver und Bill Murray) kommt. In anderen Theaterstücken setzten sich gar Augenzeugen selbst auf die Bühne und berichteten unmittelbar von ihren Erfahrungen. Auf gewisse Weise lassen sich die frühen Stücke in ihrer Ablehnung visueller Elemente sowie in ihrem Beharren auf »Authentizität« als geradezu theaterfeindlich auffassen. Das Theater wird zu einem Versammlungsort, zum Ort der gemeinsamen Trauer und des Austausches von Geschichten, wobei jeder Kunstcharakter der Stücke sowie jede visuelle Komponente und jedes »als ob« einzudämmen versucht wird.

Bilder trotz allem

Georges Didi-Huberman betont in *Bilder trotz allem* die Verquickung der Behauptung einer »Undarstellbarkeit« – im Falle seiner Untersuchungen des Holocaust – mit einem Darstellungsverbot und stellt, unter anderem im Rückgriff auf jüngste Überlegungen der französischen Philosophen Nancy und Rancière²⁴, die These der »Undarstellbarkeit« in Frage.

Von vier Fotografien aus Birkenau ausgehend, die unter größten Gefahren von Mitgliedern des Sonderkommandos gefertigt wurden, betont Georges Didi-Huberman die ethische Notwendigkeit der Betrachtung und Wertschätzung der Fotografien nicht einzig als Dokumente, sondern

24 Vgl. Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, übers. von Emanuel Alloa, Zürich/Berlin: Diaphanes 2006; Jacques Rancière: *Die Politik der Bilder*, übers. von Maria Muhle, Zürich, Berlin: Diaphanes 2005.

als (partielle) Darstellungen des Holocaust. Er stellt sich der These der Undarstellbarkeit der Shoa, wie sie insbesondere von Claude Lanzmann behauptet und anhand seines Dokumentarfilms (der auf Fotografien verzichtet) diskutiert wird, entgegen. Dieser Einspruch geschieht auf zwei Ebenen: Zum einen wird die Behauptung der Undarstellbarkeit als normatives Darstellungsverbot entlarvt, zum anderen wird auf die Möglichkeit verwiesen, durch spezifische ästhetische Strategien Aspekte einer Undarstellbarkeit in die Darstellung selbst zu integrieren.

»Was man nicht sehen kann, muß man zeigen.« [...] Die erste und einfachste Möglichkeit, zu zeigen, was sich der Wahrnehmung entzieht, besteht darin, das Dargestellte in der Montage nur indirekt zum Vorschein zu bringen [...] Was man nicht sehen kann, muß man also *zu einer Montage machen*, um die Differenzen, die einige lückenhafte visuelle Monaden voneinander trennen, so gut es eben geht zu *denken* zu geben. Auf diese Weise läßt sich *trotz allem erkennbar* machen, was niemals vollständig erfäßbar ist und in seiner *Gesamtheit* unzugänglich bleibt.«²⁵

Auf Godard verweisend, dessen Technik der Montage als Beispiel einer sich ihrer Grenzen bewussten ästhetischen Strategie der Darstellung dient, betont Didi-Huberman, dass kein Bild »ein genaues Bild« (*une image juste*), sondern jedes Bild »bloß ein Bild« (*juste une image*) sei.²⁶ Die Frage wird also in Hinblick auf eine allgemeine »Krise der Repräsentation« ausgeweitet. Wenn der Holocaust oder auch die Anschläge des 11. September 2001 als »undarstellbar« bezeichnet werden können, dann nur deshalb, weil prinzipiell kein schlicht mimetisches Verhältnis mehr zur Realität behauptet werden kann. Die »Krise der Repräsentation« lässt nun zwei Wege offen: visuelles Schweigen oder »Bilder trotz allem«.

Im Folgenden soll skizziert werden, wie auf amerikanischen Bühnen mit den traumatischen Bildern von 9/11 umgegangen wurde. In einem ersten Schritt scheint ein – bei Nelson sogar ganz explizites – Darstellungsverbot im Vordergrund zu stehen, das erst in den folgenden Jahren künstlerischen Bearbeitungen der Frage der Darstellbarkeit von 9/11 Raum geben soll. Während in den frühesten Stücken jede Bebilderung vermieden wurde, tauchen in den bereits erwähnten fiktionalen Bearbeitungen *The Mercy Seat* und *Recent Tragic Events* Bilder als immer schon dem Blick der Zuschauer entzogene Medienbilder auf. In beiden Stücken steht ein Fernseher auf der Bühne, dessen Flackern zum Symbol wird für

25 Georges Didi-Huberman: Bilder trotz allem, übers. von Peter Geimer, München: Fink 2007, S. 191 und 196.

26 Vgl. ebd., S. 19.

ein permanentes Bombardement an Bildern, dem das Publikum aber eben gerade nicht ausgesetzt ist. Während man diesen Umgang als Fortsetzung der Kritik an einer Ausstrahlung der Bilder lesen könnte, stellt er umgekehrt den Entzug der Bilder auf der Bühne doch bewusst aus. Es könnte gemutmaßt werden, dass ein erster Schritt zur Reintegration des Bildes auf der Bühne geleistet wird, wobei dessen eigene Unmöglichkeit im sich immer schon entziehenden Bild augenscheinlich wird.

In einigen – wenn auch wenigen – Aufführungen kommt es schließlich zum Versuch, die Bilder der Einbrüche der Türme auf der Bühne visuell zu inszenieren. Dieses spezifische Phänomen von ›Bilder trotz allem‹ soll im Folgenden in der New Yorker Produktion von David Hares *Stuff Happens*²⁷ und im *Circus and Passion Play of the Correct Moment* des Bread and Puppet Theatre betrachtet werden. Zur Analyse dieser Inszenierungen wird punktuell Jacques Rancières in *Politik der Bilder* entwickelte Bildtheorie herangezogen.

Die Politik der Bilder: Visuelle Strategien politischen Theaters

Es seien vorerst einige Begrifflichkeiten aus Jacques Rancières »Politik der Bilder« eingeführt: seine Untergliederung in drei Arten von Bildern (nacktes, ostensives und metamorphisches Bild), die Bestimmung von drei Vermögen des Bildes (Kraft der Singularität, pädagogischer Wert und kombinatorisches Vermögen) sowie sein Konzept des ›Bild-Satzes‹.

Rancière unterscheidet zwischen drei Arten von Bildern. Nackte Bilder produzieren keine Kunst, da sie jede Unähnlichkeit und Exegese ausschließen²⁸. Repräsentation wird hier als 1:1-Abbildungsverhältnis gedeutet, dass keiner kritischen Reflexion unterzogen wird. Ostensive Bilder behaupten ebenso wie nackte Bilder eine »rohe bedeutungslose Präsenz«, tun dies aber im Namen der Kunst und stellen die eigene Bildproduktion einer »medienwirksamen Zirkulation von Bildern und Sinneinheiten«²⁹ entgegen. Als Beispiel könnten hier die nicht-figurative Malerei sowie die selbstreflexiven Kunstwerke der Avantgarden dienen. Auf Basis der Annahme einer ›Krise der Repräsentation‹ wird im Verzicht auf außerkünstlerische Referenzen und in der Selbstrepräsentation der Kunst durch sich selbst ein scheinbarer Ausweg gefunden. Metamorphische Bilder schließlich, und hierum soll es im Folgenden gehen, produzieren

27 David Hare: *Stuff Happens*, London: Faber & Faber 2004.

28 Vgl. J. Rancière: *Die Politik der Bilder*, S. 31.

29 Vgl. ebd., S. 32.

durch die singuläre Verknüpfung bestehender Bilder temporäre Sinneinheiten und fortwährend Sinnverschiebungen.

»Dieser Logik zufolge ist es unmöglich, eine spezifische Sphäre der Präsenz abzustecken, die die Operationen und die Produkte der Kunst von den Formen der Zirkulation der Bildproduktion der Gesellschaft und des Marktes sowie von den Interpretationsweisen dieser Bildproduktion unterscheiden würde. Die Bilder der Kunst verfügen nicht über eine ihnen eigene Natur, die sie für immer vom Handel mit den Ähnlichkeiten und der Diskursivität der Symptome trennen würde. Die Aufgabe der Kunst ist es vielmehr, mit den Ambivalenzen der Ähnlichkeiten und der Unbeständigkeit der Unähnlichkeiten zu spielen und eine lokale Neuordnung, eine singuläre neue Verknüpfung der zirkulierenden Bilder zu bewirken.«³⁰

Die temporäre Verknüpfung von Bildern wird über das kombinatorische Vermögen des Bildes, das Rancière neben die Bartheschen Kategorien des ›punctum‹ (die Kraft der Singularität) und des ›studium‹ (den pädagogischen Wert des Dokuments) stellt, ermöglicht. Das kombinatorische Vermögen des Bildes ist imstande, beliebige Elemente verschiedener Serien miteinander zu verbinden und somit temporäre Bedeutungen zu generieren. Die in fortwährender Transformation befindlichen Sinneinheiten werden unter dem Begriff des »Bild-Satzes« gefasst, der einer parataktischen Syntax folgend der »Montage« verwandt ist³¹ und sich durch die Verbindung der dreifachen Vermögen des Bildes auszeichnet.

»Ich verstehe darunter [unter Bildsätzen] etwas anderes als den Zusammenschluß einer verbalen Sequenz mit einer visuellen Form. [...] Der Satz ist nicht das Sagbare, das Bild ist nicht das Sichtbare. Unter Bild-Satz verstehe ich die Verbindung von zwei auf ästhetische Weise definierten Funktionen, das heißt durch die Art definiert, wie sie die repräsentative Beziehung des Textes zum Bild auflösen.«³²

Abschließend seien – mit der Perspektive der soeben vorgestellten Begrifflichkeiten – zwei Inszenierungen in den Blick genommen, die 9/11 in Sequenzen metamorphischer Bilder inszenieren, die fortwährend sich verschiebende Bedeutungen (Bild-Sätze) hervorbringen und gleichzeitig ›Undarstellbarkeit‹ als Inszenierungsstrategie entwerfen.

30 Ebd., S. 33f.

31 Vgl. ebd., S. 49f.

32 J. Rancière: Die Politik der Bilder, S. 57.

David Hare: *Stuff Happens*

Stuff Happens ist der Titel des 2004 in London am National Theatre uraufgeführten und 2006 am New Yorker Public Theatre gespielten Theaterstücks des renommierten britischen Dramatikers David Hare. Während der Fokus des Stückes auf dem Entwurf einer Dramaturgie des politischen Vorlaufs zum Einmarsch der amerikanischen und britischen Truppen in den Irak liegt, ist 9/11 inszeniert als ein Moment der Unterbrechung. Das Stück basiert zu großen Teilen auf Nachrichtentexten und Reden verschiedener Politiker – auf Worten. Der Sturz der Tower ist das einzige Moment dauernder Wortlosigkeit und Stille: 9/11 erscheint als Bild, das seine eigene Negation und Unmöglichkeit bereits in sich trägt.

Dunkelheit. Ein lautes Krachen. Zwei an die Installation ›Tribute in Light‹ mahnende Lichtvierecke erstrahlen auf dem Bühnenboden. Die Blicke der Zuschauer wandern in die Höhe, so wie die fokussierten Blicke der Besucher am Ground Zero, die minutenlang in den leeren Himmel starren. Ein drittes Lichtrechteck erleuchtet kurz und zeigt den Präsidenten – mutmaßlich im Klassenzimmer, als er von den Attentaten unterrichtet wird. Im nächsten Moment tritt ein Schauspieler in eines der beiden verbleibenden Rechtecke und verwandelt den metaphysischen Ort der Vergegenwärtigung des Abwesenden in sein Rednerpult: »Terrorism against our nation will not stand«³³. In einer folgenden Sequenz treten verschiedene Politiker in das zweite Lichtrechteck.

Das Auseinanderfallen der Sinneseindrücke, die Trennung von Akustischem und Visuellem, lässt sich ebenso wie die Verbildlichung der Türme durch die Lichtrechtecke als Beispiel von »Undarstellbarkeit« als Inszenierungsstrategie beschreiben. Die Überlagerung der Bilder, die Verwandlung der Lichtrechtecke in Rednerpulte von Politikern, verweist auf die kombinatorische Kraft der Bilder und lässt Bildsätze entstehen, die sich in ihren Bedeutungen eindeutig fixieren lassen. Im vorliegenden Falle beispielsweise die in den Bildern aufscheinende Annahme der Instrumentalisierung der Attentate durch die US-amerikanische Regierung. Während die Rechtecke vorerst eindeutig für Ground Zero zu stehen scheinen, verweisen sie im nächsten Moment auf eine räumliche Distanz: Politiker verschiedenster Nationen melden sich zu Wort. Die beiden Lichtquellen dienen nun also zur Markierung zweier Orte. Gleichzeitig zeichnet sich in einer Spiegelung der Figur der Zwillingstürme eine Zweiteilung und Blockbildung ab: »Either you are with us or you are

33 N. LaBute: *The Mercy Seat*, S. 16.

with the terrorists»³⁴. Ohne dass jemals Sinn eindeutig festgeschrieben wird, bieten sich an den Schnittpunkten, in der Verkettung von Bildern Sinnzusammenhänge an, die durch die folgenden Bilder schon wieder in Frage gestellt und relativiert werden können.

Bread and Puppet Theatre: *The National Circus and Passion Play of the Correct Moment*

The National Circus and Passion Play of the Correct Moment des Bread and Puppet Theatre, aufgeführt im Dezember 2005 am »Theater for the New City« in New York, schafft mit überlebensgroßen Puppen eine stumme Bilderwelt. In einem permanenten Prozess der Transformation werden kausale Zusammenhänge zwischen einzelnen Momenten und Bildern suggeriert. In einem der insgesamt drei Abschnitte des *Passion Play of the Correct Moment* wird die neuere Geschichte der USA bis zum heutigen Tag nachempfunden. Körper stürzen vom Himmel, Bilder, die nicht nur an 9/11 gemahnen, sondern an die Opfer der Kriege der USA. Frauen mit Kopftüchern treten auf und bejammern ihre Söhne und Gatten, die sie schließlich begraben werden. Eine Figur in weißem Kostüm, die ununterbrochen den Rhythmus des ablaufenden Lebens klopft, der Tod, empfängt die Masken der Frauen und bindet ihnen weiße Pappmasken mit dem Wort »TEETH« anstelle eines Mundes um. Die Köpfe der Frauen werden neben den Leichen zu Füßen des Publikums gebettet. Schließlich greifen die gesichtslosen hinkelsteinförmige Puppen, in denen sich wie in Stein und Lehm gemeißelte leidende Gesichter abzeichnen. Vier Puppenoperateure bilden gemeinsam aus diesen menschlichen Steinen ein Flugzeug, während zwanzig weitere mit eben solchen Puppen zwei Türme formen. Nach kurzem ist deutlich, was kommen wird. Das Flugzeug nähert sich in zehrender Zeitlupe und bedrohlicher Stille den Türmen. Die Zeitdehnung scheint unendlich und verlängert sich noch durch das Wissen des Unvermeidlichen. Schließlich schlägt der Flieger, der stellvertretend für jene zwei Flugzeuge steht, nacheinander in die beiden Türme ein. Die Puppen und Performer lassen sich langsam zu Boden fallen, ins Massengrab. Schon bald aber bilden sie einen Kampfjet, der sich über die Bühne bewegt und immer mehr Performer, als Bomben, fallen läßt. Die Abgeworfenen verwandeln sich unmittelbar in die anderen Opfer und die Bilder schmerzverzerrter Gesichter, die einzeln mit einem tragbaren Strahler von der Todesfigur beleuchtet werden, mahnen an Zivilopfer und »Kollateralschäden«. Die Bilder in der Auffüh-

34 George W. Bush: Address to a Joint Session of Congress and the American People vom 20. September 2001, <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html> vom 12. Juni 2008.

rung des *Bread and Puppet Theatre* befinden sich in fortwährendem Wandel und lösen durch diesen die allzu eindeutige Dichotomie zwischen ›gut‹ und ›böse‹ sowie ›Opfer‹ und ›Täter‹ auf. Während *Stuff Happens* nur in einer kurzen Sequenz mit wiederholten Umdeutungen von durch die Verknüpfung von Bildern entstehenden Sinneinheiten spielt, besteht *The National Circus and Passion Play of the Correct Moment* aus einer einzigen langen Sequenz sich immer wieder überlagernder – metamorphischer – Bilder, die fortwährend Bild-Sätze generieren und zu permanenten Sinnverschiebungen führen. Obgleich die Eingebundenheit von 9/11 in einen weltpolitischen Zusammenhang und Kreislauf deutlich wird, lässt sich dem Stück doch im Spezifischen keine Eindeutigkeit abgewinnen. Es werden temporär Bedeutungen erzeugt, die sich jedoch nicht festschreiben lassen, sich in permanentem Wandel befinden, ohne dadurch aber ihr kritisches Potential einzubüßen.

Fazit

Ausgehend von der Auseinandersetzung mit der Frage der ›Ereignishaftigkeit‹ von 9/11 wurden über die Frage der Un-/Darstellbarkeit der Anschläge Bezüge zu spezifischen auf ›Undarstellbarkeit‹ rekurrierenden visuellen Strategien hergestellt.

Während die Deutung von 9/11 als ›Ereignis‹ im Heideggerschen Sinne zurückgewiesen wird und auch die Annahme es handele sich um eine ›kulturelle Zäsur‹ kritisch hinterfragt und relativiert wird, bleibt zu konstatieren, dass es in Bezug auf die alternative New Yorker Downtown Theaterszene durchaus einen Einschnitt gab, der sich insbesondere in einer Repolitisierung und der Suche nach einer Funktionsbestimmung des Theaters in der gegenwärtigen amerikanischen Gesellschaft niederschlug.

Sowohl *Stuff Happens* als auch *The National Circus and Passion Play of the Correct Moment* sind Teil des erwähnten Aufschwungs Politischen Theaters in den USA und bringen, ausgehend von visuellen Strategien der Darstellung, die im Auseinanderfallen von Sinneseindrücken sowie in der Montage und Generierung von Bild-Sätzen bestehen, die Undarstellbarkeit der Anschläge selbst zur Darstellung und weisen auf die ästhetischen Herausforderungen voraus, die einem Politischen Theater des 21. Jahrhunderts gestellt sein dürften.

Literatur

- »A Forum on Theatre and Tragedy: A Response to September 11, 2001«, in: *Theatre Journal* 54/1 (March 2002), S. 95-138.
- Artaud, Antonin: »Schluß mit den Meisterwerken«, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: Fischer 1969, S. 79-88.
- Baudrillard, Jean: *The Spirit of Terrorism*, London/New York: Verso 2002.
- Bridenstine, Evan: »Identity as Ideology, Assumed or Otherwise: Second-Wave Responses to the Idea of 9/11«, in: M. Scott Phillips (Hg.), *Theatre, War, and Propaganda: 1930 – 2005*, Southeastern Theatre Conference, Volume 14, Alabama: University of Alabama Press 2005, S. 124-137.
- Bush, George W.: State of the Union Address im Januar 2002. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html> vom 25. Mai 2008.
- Bush, George W.: Address to a Joint Session of Congress and the American People vom 20. September 2001. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html> vom 12. Juni 2008.
- Carlson, Marvin: »9/11, Afghanistan, and Iraq: The Response of the New York Theatre«, in: *Theatre Survey* 45/1 (2004), S. 3-17.
- Chaudhuri, Una aus »A Forum on Theatre and Tragedy: A Response to September 11, 2001«, in: *Theatre Journal* 54/1 (March 2002), S. 97-99.
- Derrida, Jacques: *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- Dickhoff, Wilfried: »Das Unmögliche Erfinden«, in: Heinz P. Schwerfel (Hg.), *Kunst nach Ground Zero*, Köln: Dumont 2002, S. 22-42.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, übers. von Peter Geimer, München: Fink 2007.
- Dolan, Jill: *Utopia in Performance – Finding Hope at the Theater*, Michigan: University of Michigan Press 2005.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hgg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005.
- Hare, David: *Stuff Happens*, London: Faber & Faber 2004.
- Hetzel, Andreas: »Das Reine Ereignis«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens – Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 267-286.
- LaBute, Neil: *The Mercy Seat*, London: Faber & Faber 2003.

- Lorenz, Matthias N. (Hg.): *Narrative des Entsetzens – Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*, übers. von Emanuel Alloa, Zürich/Berlin: Diaphanes 2006.
- Nelson, Anne: *The Guys*, New York: Random House 2002.
- Rancière, Jacques: *Die Politik der Bilder*, übers. von Maria Muhle, Zürich, Berlin: Diaphanes 2005.
- Rumsfeld, Donald: Rede bei der 103. Nationalen Konvention am 26.08.2002, The White House, <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/08/20020826.html> vom 25. Mai 2008.
- Schwerfel, Heinz Peter (Hg.): *Kunst nach Ground Zero*, Köln: Dumont 2002.
- Sommer, Elyse: »The Mercy Seat – A Curtain Up Review«, in: *Curtain Up*, <http://www.curtainup.com/mercyseat.html> vom 25. Mai 2008.
- Thoms, Annie: *With Their Eyes: September 11th--The View from a High School at Ground Zero*, New York: Harper Collins 2002.
- Wartemann, Gesche: *Theater der Erfahrung – Authentizität als Forderung und als Darstellungsform*, Hildesheim: Universitätsbibliothek 2002.
- Wright, Craig: *Recent Tragic Events*, New York: Dramatist's Play Service 2004.
- Y.B.: *Allah Superstar*, Paris: Grasset 2003.
- Žižek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*, London/New York: Verso 2002.
- Žižek, Slavoj: »Willkommen in der Wüste des Realen«. In: Heinz Peter Schwerfel (Hg.), *Kunst nach Ground Zero*, Köln: Dumont 2002, S. 57-65.