



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation
„Terrorismus und seine Reflexion in Theatertexten: die
Geiselnahme im Moskauer Dubrowka Theater im
Oktober 2002.“

Verfasserin
Stefanie Frischeis

angestrebter akademischer Grad
Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 092 317
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin:	a.o. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	1
Einleitung	4
1. Terrorismus	7
1. 1 Terrorismus – Versuch einer Definition	7
1. 2 Geschichtlicher Abriss	21
1. 2. 1 Frühe Vorläufer	22
1. 2. 2 Mittelalter	24
1. 2. 3 China und Indien	26
1. 2. 4 Aufklärung und beginnender Anarchismus	27
1. 2. 5 Technische Errungenschaften	29
1. 2. 6 Internationaler Terrorismus	31
1. 3 Ausgewählte Kennzeichen	36
1. 3. 1 Panik, Angst, Schrecken	36
1. 3. 2 Überraschungseffekt und Reaktionsabhängigkeit	38
1. 3. 3 Theatralität des Terrors	39
1. 3. 4 Terrorismus als Kommunikationsstrategie	42
1. 3. 4. 1 Die Funktion der Massenmedien	43
1. 4 Philosophie in Zeiten des Terrors	48
1. 5 Friedensvisionen	54
1. 6 Terrorismus – Religion – Islam	57
1. 7 Selbstmordattentate	68
1. 8 Krisenherd Tschetschenien	73
1. 8. 1 Geschichtlicher Hintergrund	73
1. 8. 2 Die Hintergründe der Kriege	77
1. 8. 3 Religion in Tschetschenien	78
1. 8. 4 Die beiden Tschetschenienkriege	80
1. 8. 5 Leben in Tschetschenien	85
1. 8. 6 Frauen in Tschetschenien	94
1. 9 Die Geiselnahme im Moskauer Dubrowka Theater	101

2. Reflexionen von Terrorismus in zeitgenössischen Theatertexten.....	112
2. 1 Verbrechen – Kunst – Theater: eine Annäherung.....	113
2. 1. 1 Reflexionen von Terrorismus im zeitgenössischen Theater	128
2. 1. 2 Theaterstücke, die sich auf inhaltlicher Ebene mit Terrorismus beschäftigen	129
2. 2 Methodik	136
2. 2. 1 Dramenanalyse	136
2. 2. 1. 1 Rolle – Figur.....	138
2. 2. 1. 2 Dramaturgie der Handlung.....	140
2. 2. 1. 3 Spannung.....	141
2. 2. 2 Bildrealitäten und Erwartungshaltungen	143
2. 2. 3 Ethik und Ästhetik.....	147
2. 3 <i>Nordost</i> von Torsten Buchsteiner.....	153
2. 3. 1 Inhalt.....	155
2. 3. 2 Kennzeichen eines Terrorattentates in <i>Nordost</i>	164
2. 3. 3 Dramenanalyse	166
2. 3. 3. 1 Rolle – Figur.....	166
2. 3. 3. 2 Dramaturgie der Handlung.....	169
2. 3. 3. 3 Spannung.....	170
2. 3. 4 Bildkonstruktionen und Erwartungshaltungen	171
2. 3. 5 Ethik und Ästhetik.....	173
2. 4 <i>Paradis ohne e</i> von Anna Gasujewa und Sobo Swobodnik	176
2. 4. 1 Inhalt.....	177
2. 4. 2 Kennzeichen eines Terrorattentates in <i>Paradis ohne e</i>	184
2. 4. 3 Dramenanalyse	185
2. 4. 3. 1 Rolle – Figur.....	185
2. 4. 3. 2 Dramaturgie der Handlung.....	186
2. 4. 3. 3 Spannung.....	188
2. 4. 4 Bildkonstruktionen und Erwartungshaltungen	189
2. 4. 5 Ethik und Ästhetik.....	190
2. 5 <i>Das Wunderwerk</i> von Christian Lollike.....	192
2. 5. 1 Inhalt.....	193
2. 5. 2 Kennzeichen eines Terrorattentates in <i>Das Wunderwerk</i>	199
2. 5. 3 Dramenanalyse	200

2. 5. 3. 1 Rolle – Figur.....	200
2. 5. 3. 2 Dramaturgie der Handlung.....	202
2. 5. 3. 3 Spannung.....	202
2. 5. 4 Bildkonstruktionen und Erwartungshaltungen	203
2. 5. 5 Ethik und Ästhetik.....	204
Nachwort	207
Bibliografie.....	211
Kapitel 1	211
Kapitel 2.....	218

Einleitung

„Krieg ist aller Dinge Vater, aller Dinge König.“¹

Heraklit

„In der Geschichtsschreibung haben Tränen und menschliche Tragödien keinen Platz.“²

Julia Jusik

Kriegerische Auseinandersetzungen gibt es seit Menschengedenken, waren in es in früheren Zeiten noch große Heerscharen an Kriegern und Soldaten, die auf dem Schlachtfeld um Sieg und Niederlage kämpften, hat sich heutzutage Terrorismus zu einer modernen Form der Kriegsführung entwickelt. Er zielt mit brutalen Anschlägen auf die Verbreitung von Angst und Schrecken in weiten Teilen der Bevölkerung, benutzt die medialen Bildwelten und die moderne Technik zu seinem Vorteil und erzielt mit - im Vergleich zu Kriegen - wenigen Opfern, enorme Auswirkungen. Terrorismus ist heutzutage weltweit ein Brennpunkt kriegerischer Auseinandersetzungen geworden, oder anders formuliert: Terrorismus geht uns alle an. Besonders der Terroranschlag vom 11. September 2001 auf das New Yorker *World Trade Center*, heizte die Aktualität erneut an und entfachte weltweite Diskussionen.

Terrorismus ist in der heutigen Gesellschaft zu einem Reizwort geworden. Vorverurteilung, Unverständnis und Hass gegen die Attentäter sind die ersten Reaktionen mit denen man zu rechnen hat, bringt man das Thema auf den Tisch. Die Attentäter werden als Fanatiker, Wahnsinnige oder Mörder abgestempelt, die Ursachen ihrer Gewalttaten werden ihrem Wahnsinn zugeschrieben. Als Folge findet eine Entmenschlichung der Attentäter statt, wie sie in unserer heutigen Kultur, durch Reizüberflutung, Konsumwahn und Erfolgsdruck generell weit verbreitet ist. Doch diese Reaktionen zeigen in Wahrheit nur die Hilflosigkeit, mit der man dem Thema gegenübersteht. Wahrscheinlich würde man in Erwägung ziehen, dass die Attentäter auch Gründe für ihr Vorgehen haben, würde man sich darauf einlassen über einen Terroranschlag nachzudenken. Doch die Berührungsängste sind meist zu groß, da gibt es die Angst selbst als verrückt abgestempelt zu werden, die Angst eine andere

¹ Snell, Bruno (Hrsg.). *Heraklit Fragmente*. München/ Zürich: Artemis Verlag, 1989 S.19

² Jusik, Julia. *Die Bräute Allahs: Selbstmordattentäterinnen aus Tschetschenien*. St. Pölten/ Wien/ Linz: NP Buchverlag, 2005 S.23

Realität zu erkennen als die, die wir uns zurechtgelegt haben, die Angst den gesellschaftlichen Vorgaben nicht zu entsprechen. Doch ein Verstehen bedeutet lediglich ein Betrachten der Gesamtheit eines Ereignisses, den Eisberg in seiner gesamten Größe zu erkennen und nicht nur den Teil der über der Wasseroberfläche sichtbar ist, unterzutauchen und in einer uns nicht gewohnten Umgebung wahrzunehmen.

Versucht man sich dem Begriff Terrorismus auf wissenschaftlicher Ebene zu nähern, beginnt er wie Sand zwischen den Fingern zu zerrinnen. Was ist Terrorismus eigentlich? Der Begriff hat sich in unserem Sprachgebrauch für eine Vielzahl an Ereignissen eingebürgert, beginnt man jedoch nach einer konkreten Definition zu suchen, verliert sich jede Spur. Die historischen Vorläufer werden zu uferlosen Wassern, denen nur durch selektive Auswahl beizukommen ist. Aber ebenso wesentlich wie eine wissenschaftliche Eingrenzung, scheint die psychologische Komponente, was bewegt einen Menschen dazu, ein terroristisches Attentat zu begehen. Die Möglichkeit zur Konfliktbewältigung auf kommunikativer Ebene scheint nicht mehr gegeben, in einer Welt die von Machtgier, Geld und Schein statt Sein bestimmt wird. Welche Motivationen liegen vor und wer sind letztlich die wahren Drahtzieher hinter den Attentaten, welchem Zweck sollen sie dienen? Wie kann Terrorismus verhindert werden, welche Friedensvisionen gibt es, welche Wege müssten beschritten werden, um ein terroristisches Attentat bereits im Keim zu ersticken? Welchen Beitrag leistet die Philosophie in der Betrachtung von Terrorismus?

Diese unterschiedlichen Facetten sollen den Begriff Terrorismus von seiner vorgeprägten Konnotation sondieren und in einen vielschichtigen Kontext setzen. Um sich dem Thema konkret zu nähern, wurde als Ausgangspunkt exemplarisch ein spezifisches Terrorattentat ausgewählt: die Geiselnahme im Moskauer Dubrowka Theater im Oktober 2002, von unterschiedlichen Seiten beleuchtet, soll es die Komplexität eines Terrorattentates widerspiegeln.

Dem Theater war seit jeher die *als ob* Konvention vorbehalten, doch nehmen die Inszenierungen des Alltags diese nun für sich in Anspruch. Es kommt auf vielfältiger Ebene zu einer Vermischung des Scheins und des Realen. Das Theater gilt als Spiegel unserer Gesellschaft, in der Nachahmung liegt die Lust am Erkennen einer Wahrheit. Wie kann nun das Theater auf diese Herausforderung einer inszenierten Welt reagieren, wurde es in seinem Dasein von dieser nicht schon

längst überholt? Reicht eine politische Stellungnahme oder ist das Theater dazu aufgerufen uns in einer Darstellung unserer Scheinrealität auf andere Ebenen rückzubesinnen? Die Entgrenzung in der Kunst im Gegensatz zur Grenzüberschreitung der gesellschaftlichen Normen bei einem realpolitischen Anschlag, die Bildwelten, die sowohl im Theater als auch beim Terrorismus eine nicht wegzudenkende Rolle einnehmen, Zerstörung als schöpferisches Element, das nicht reproduzierbare Ereignis, wo liegen die Berührungspunkte und wo die Differenzen, wie können Theaterschaffende dem Terrorismus begegnen und ihn in ihren Konzepten glaubwürdig aufarbeiten?

Das Theater als kulturelles System ermöglicht eine Reflexion der Realität, doch wird es von dieser ständig neu herausgefordert sich zu positionieren, da die inszenierte Gewaltkultur für die westliche Welt zu einem täglichen Begleiter geworden ist. Welchen Traditionen und Anschauungen unterliegt die Reflexion von Verbrechen in der Kunst, welche Ebenen der Annäherung von Kunst und Verbrechen sind denkbar? Der Anschlag im Moskauer Dubrowka Theater fand Beachtung bei einigen Theaterautoren, die darin Stoff für ein neues Stück fanden. Drei ausgewählte deutschsprachige Theaterstücke dienen als Reflexionsmaterial einer möglichen Bearbeitung von Terrorismus in einem Theatertext. Sie sollen auf ihre spezifische Verarbeitung des Themas durchleuchtet werden. Der Text wird hierbei als Ausgangspunkt für eine mögliche Inszenierung gesehen. Als methodische Herangehensweise wurde zunächst eine Dramenanalyse gewählt, die aus einem Konglomerat unterschiedlicher, wissenschaftlich anerkannter Methoden zusammengestellt ist und eigens ausgewiesen wird. Auf interpretatorischer Ebene sollen vor allem die erzeugten Bildrealitäten betrachtet werden, ausgehend von einer These Groys, der für unsere Kultur nur das Bild des Bösen als befriedigend gelten lässt. „Ethik und Ästhetik sind eins“³ meinte Ludwig Wittgenstein in seinem *Tractatus logico-philosophicus* und hat somit eine interessante These zum Verhältnis von Sinnlichkeit und Moral formuliert. Diese Aussage kann als Anstoß für die Untersuchung der ethischen Betrachtungen im Ästhetischen gesehen werden. Es war leider nicht möglich im Rahmen dieser Arbeit die drei Texte in Inszenierungen an Theatern und daher in ihrer ganzen Plurimedialität zu reflektieren.

³ Wittgenstein, Ludwig. *Werkausgabe Band 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989 S.83

1. Terrorismus

1. 1 Terrorismus – Versuch einer Definition

Um sich dem Phänomen Terrorismus zu nähern, soll zunächst eine Definition den Sprachgebrauch des Begriffes, bzw. dessen Wesen eingrenzen und erläutern. Die Terrorismusforschung hat in viele Fachgebiete Eingang gefunden: Rechtswissenschaft, Soziologie, Kriminologie, Psychologie, und andere beschäftigen sich mit der Suche nach einer Definition, nach Erklärungen und einer wissenschaftlichen Herangehensweise an das Phänomen Terrorismus.

Doch hier beginnen bereits die Schwierigkeiten, in der wissenschaftlichen Fachliteratur findet sich keine einheitliche Meinung darüber und somit auch keine allgemeingültige, anerkannte Definition. Sowohl die historischen Vorläufer, als auch die Charakteristika und Ziele werden unterschiedlich beschrieben und gelistet. Zahlreiche Wissenschaftler haben versucht den Tatbestand Terrorismus einzugrenzen, jedoch differieren auch hier die Meinungen erheblich. Was bezeichnen wir also mit dem Begriff Terrorismus? Das Wort hat im alltäglichen Sprachgebrauch eine breite Bedeutung eingenommen und bezeichnet unterschiedlichste Ereignisse. Bruce Hoffman sucht in seinem Buch *Terrorismus – der unerklärte Krieg*⁴ nach einer Definition und hält dabei fest, wie vielschichtig dieses Wort bereits in unserem Sprachgebrauch eingesetzt wird. Die unterschiedlichsten Vorkommnisse wie etwa ein Bombenanschlag, eine Flugzeugentführung, eine Geiselnahme oder die Vergiftung von Produkten im Regal eines Supermarktes werden als Terrorismus bezeichnet. Unterschiedlichste Taten werden also unter einem Sammelbegriff zusammengefasst, wobei es auch keine Rolle spielt, von wem diese Taten verübt wurden, ob von regierungsfeindlichen Dissidenten oder religiös motivierten Untergrundorganisationen. Die Natur dessen, was umgänglich als Terrorismus bezeichnet wird, ändert sich je nach Zeit, Ort und Begebenheit. Was für eine terroristische Bewegung in einem bestimmten Land zu einer bestimmten Zeit zutrifft, gilt nicht notwendigerweise für eine andere Gruppierung in einem anderen Land, zu einer anderen Zeit. Die wesentliche Frage ist also, was haben diese Taten gemeinsam, was eint sie unter dem Sammelbegriff Terrorismus. Die Schwierigkeit

⁴ Hoffman, Bruce. *Terrorismus der unerklärte Krieg: Neue Gefahren politischer Gewalt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001

bei der Suche nach einer Definition ist nicht nur eine exakte Beschreibung zu finden, sondern liegt auch in deren Wortwahl. Wie bei jedem dermaßen polarisierenden Thema, muss man sich immer wieder vor Augen führen, dass es bei einer Definitionssuche nicht zu einer Verurteilung oder Stellungnahme gegenüber den Attentätern, oder den terroristischen Akten kommen darf. Eine wertfreie Betrachtung ist unerlässlich für ein tieferes Eindringen in die Materie, eine vorschnelle Aburteilung würde in einer Oberflächlichkeit und subjektiven Empfindung verhaftet bleiben. Trotzdem spielt Subjektivität eine wesentliche Rolle in der näheren Bestimmung des Begriffes. Das viel zitierte: des Einen Terrorist, ist des Anderen Freiheitskämpfer, macht deutlich, dass der Standpunkt der Betrachtung eine wesentliche Rolle spielt. Dieses subjektive Element resultiert aus der unterschiedlichen Ausgangslage der Attentäter bzw. deren Opfer. Terroristen selbst würden ihre Taten oftmals sicherlich nicht als Terrorismus bezeichnen, ihre Beweggründe und Ziele können ihnen eine gänzlich andere Sicht auf die Dinge bescheren.

Eine umfangreiche Untersuchung zum Thema liefern Alex Schmid und Albert Jongman⁵ aus dem Jahr 1988. Sie haben in einer weitschichtigen Untersuchung verschiedene Definitionen überprüft und in einer Befragung von Fachleuten relevante Ansichten ausgemacht. In 109 Definitionen haben sie insgesamt 22 Wortkategorien gefunden, die nach Meinung der Autoren für Terrorismus kennzeichnend sind. Kein einziger Faktor kam in allen Begriffsbestimmungen vor, es bildete sich also kein kleinster gemeinsamer Nenner heraus, der als Basis für eine Erläuterung dienen könnte. An erster Stelle der Häufigkeit steht der Begriff: *Violence*, der in über 83% der Definitionen verwendet wurde, an zweiter Stelle: *Political*, mit immerhin noch 65%. Die vollständige Liste lautet wie folgt:

1. Violence, force (83,5%)
2. Political (65%)
3. Fear, terror emphasized (51%)
4. Threat (47%)
5. (Psych.) effects and (anticipated) reactions (41,5%)
6. Victim-target differentiation (37,5%)
7. Purposive, planned, systematic, organized action (32%)
8. Method of combat, strategy, tactic (30,5%)

⁵ Vgl. Schmid, Alex P., Jongman, Albert J. *Political Terrorism: a new guide to actors, authors, concepts, data bases, theories and literature*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1988

9. Extranormality, in breach of accepted rules, without humanitarian constraints (30%)
10. Coercion, extortion, induction of compliance (28%)
11. Publicity aspect (21,5%)
12. Arbitrariness; impersonal, random character; indiscrimination (21%)
13. Civilians, noncombatants, neutrals, outsiders as victims (17,5%)
14. Intimidation (17%)
15. Innocence of victims emphasized (15,5%)
16. Group, movement, organization as perpetrator (14%)
17. Symbolic aspect, demonstration to others (13,5%)
18. Incalculability, unpredictability, unexpectedness of occurrence of violence (9%)
19. Clandestine, covert nature (9%)
- 20 Repetitiveness; serial or campaign character of violence (7%)
21. Criminal (6%)
22. Demands made on third parties (4%)⁶

Schmid merkt jedoch an, dass auch diese umfangreiche Liste nicht alle Elemente enthält, die möglicherweise verwendet werden können, um den Begriff Terrorismus abzugrenzen. Auf der Suche nach einer Zusammenfassung diskutiert er verschiedene Kommentare der Umfrage, um schließlich zu einer von ihm erstellten, sehr umfangreichen Definition zu gelangen:

„Terrorism is an anxiety-inspiring method of repeated violent action, employed by (semi-) clandestine individual, group, or state actors, for idiosyncratic, criminal, or political reasons, whereby- -in contrast to assassination- -the direct targets of violence are not the main targets. The immediate human victims of violence are generally chosen randomly (targets of opportunity) or selectively (representative or symbolic targets) from a target population, and serve as message generators. Threat- and violence-based communication processes between terrorist (organization), (imperiled) victims, and main targets are used to manipulate the main target (audience(s)), turning

⁶ ebd., S.5f.

it into a target of terror, a target of demands, or a target of attention, depending on whether intimidation, coercion, or propaganda is primarily sought.”⁷

Schmid sieht seine sehr umfangreiche Definition, als weiteren Schritt in der Diskussion, um sich letztlich einer allgemeingültigen Beschreibung zu nähern. Er ist sich darüber bewusst, dass die Länge der Definition viele Angriffspunkte für Kritik bietet, doch hat er versucht eine Vielzahl der gefunden Wortkategorien, insgesamt 16, einzubeziehen, sowie die Kommentare der Befragung weitgehend zu berücksichtigen. Als Ergebnis der Befragung resultiert, dass die meisten Wissenschaftler durchaus der Meinung sind, die Suche nach einer Definition ist von großer Bedeutung für die weitere Forschung, wobei viele durchaus bereit sind unterschiedliche Meinungen zu akzeptieren, um verschiedene Wege offen zu halten. Als Resümee könnte man sagen, dass Terrorismus eine Strategie ist, die von jedermann, jederzeit, für jeglichen Grund und in einer Vielzahl von Möglichkeiten eingesetzt werden kann.

Um sich dem Begriff Terrorismus, trotz fehlender einheitlicher Definition weiter zu nähern, besteht die Möglichkeit ihn einzugrenzen und abzustecken, wobei hier eine Vielzahl an Aspekten zum Vorschein kommt, einerseits die Grenzziehung zu anderen Formen politisch motivierter Gewalt, oder die Frage, ob die Strategie Terrorismus auch definiert werden kann, ohne ihren Inhalt näher zu analysieren. Natürlich kommen auch Themen wie Terrorismus von oben, bzw. von unten auf, das heißt vom Staat motiviert, bzw. durch Individuen und die Schwierigkeit diese Begriffe voneinander abzugrenzen.

Kai Hirschmann, einer der führenden Terrorismusforscher Deutschlands verbindet den Begriff mit der „systematischen Verbreitung von Furcht und Schrecken“⁸, wobei er unterscheidet zwischen den Begriffen Terror, als einer staatlichen Schreckensherrschaft gegen das Individuum und Terrorismus als Gewalt gegen Machthaber. Gängigerweise wird Terror zumeist als Staatsterror, oder auch Terror von oben, bezeichnet. Dieser wird von einer staatlichen Macht eingesetzt, um das System zu stabilisieren, dabei kann es zu Gewalthandlungen gegen die Bevölkerung kommen, die ihre Legitimation in der Aufrechterhaltung des Systems finden. Während als Terrorismus von unten, von einzelnen Individuen ausgehende

⁷ ebd., S.28

⁸ Hirschmann, Kai. *Terrorismus*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Sabine Groenewold Verlage, 2003 S.7

Tatbestände bezeichnet werden, die in den meisten Fällen das System von dessen Basis destabilisieren wollen.

Auch die Wahl der Opfer scheint immer wieder zu Bestimmungsschwierigkeiten zu führen, ist die Auswahl symbolisch, zufällig oder gezielt. Sind die gewählten Opfer nur Mittel zum Zweck, an deren Beispiel die Botschaft der Terroristen verdeutlicht wird? Im Gegensatz dazu stehen die Anschläge, die sich gezielt gegen eine Person oder Personengruppe, etwa Politiker oder Personen des öffentlichen Lebens richten.

Eine weitere Fragestellung, von besonderer Bedeutung für die Rechtswissenschaft, ist die Legalität des Konzeptes. Wie sind die Tatbestände zu ahnden, welche Maßstäbe und Vergleiche können und dürfen gezogen werden? Meist wird Terrorismus mit Anwendung von Gewalt assoziiert, aber ist der Akt der Gewalt eine Notwendigkeit oder kann Terrorismus auch in rein psychischer Form ausgeübt werden?⁹

Der britische Universitätsprofessor Paul Wilkinson stellt in seiner Untersuchung zu politischem Terrorismus fest, wie verschieden die Ausformungen von Terrorismus sein können:

„Political terror can also be differentiated from other forms of violence, agitation, intimidation and coercion by virtue of its extreme and ruthlessly destructive methods. These may range from genocide, massacre and political murder and torture at one end of the scale of violence, to physical beatings, harassment and defamation campaigns at the other“.¹⁰

Als wesentlichen Unterscheidungspunkt zwischen Terrorismus und anderen Formen organisierter Gewalt sieht er unmoralische und zerstörerische Handlungen, die in unterschiedlichster Form auftreten können. Wobei er auch der psychologischen Komponente Platz einräumt und Napoleon zitiert: „the moral is to the physical in war as three to one.“¹¹ Wilkinson sieht den Begriff Terrorismus auf einer weiten Ebene, die sich in vielfältige Richtungen erstrecken kann. Den Ursprung der psychologischen Kriegsführung sieht er bereits weit zurückliegend im fünften Jahrhundert vor Christus, in Sun Tzu's *The Book of War*, in dem beschrieben wird, wie man den Feind

⁹ Vgl. Schmid, Jongman. *Political Terrorism*. (1988) S.29ff.

¹⁰ Wilkinson, Paul. *Political Terrorism*. London: Macmillan, 1974 S.15

¹¹ ebd., S.20

verwirren kann, in dem man seltsame Geräusche, verschiedene Banner und Überraschungsangriffe setzt.¹²

Zerstörerischen Handlungen liegt Aggression zu Grunde, kann man hier bei der Motivation, dem Ursprung der terroristischen Tat mit einer Definition ansetzen? Bereits die Ursache aggressiven Verhaltens lässt sich nicht eindeutig bestimmen, einige Wissenschaftler gehen davon aus, dass Aggression immer eine Folge von Frustration ist, während andere meinen, es sei ein spontaner innerer Trieb. Der amerikanische Historiker und Publizist, Walter Laqueur stellt in seiner Schrift *Interpretationen des Terrorismus: Fakten, Fiktionen und politische Wissenschaft* fest, dass die Frage nach einem einheitlichen Motiv aller Terroristen nicht zu beantworten ist. Er fügt an, dass Terrorismus einer ständigen Weiterentwicklung unterworfen ist und sich daher auch Ursachen und Motivationen verändern. Laqueur versucht ebenfalls Terrorismus von staatlichem Terror und dem Aufstand der Massen abzugrenzen. Er zitiert eine Definition der *Encyclopedia of the Social Sciences*, in der Terrorismus als: „die Methode [...] mit der eine organisierte Gruppe oder Partei ihre erklärten Ziele hauptsächlich durch die systematische Anwendung von Gewalt zu verwirklichen trachte“¹³, beschrieben wird.

Auch Bruce Hoffman sieht die Schwierigkeit bei der Definitionssuche im stetigen Wandel des Begriffes und dem jeweiligen Standpunkt. Als Beispiel bringt er die Diskussion, die nach den Attentaten bei den Olympischen Spielen 1972 in München innerhalb der UNO hervorbrach. Der damalige UN – Generalsekretär Kurt Waldheim forderte, dass die Vereinten Nationen in die, überall auf der Welt statt findenden Terrorakte eingreifen sollten. Während ein Großteil der Mitgliedstaaten zustimmte, stimmte eine Minderheit mit einigen arabischen, afrikanischen und asiatischen Staaten gegen diesen Vorschlag, da sie die Ansicht vertraten, dass Minderheiten, die um ihre Rechte kämpfen, nicht als Terroristen abgetan werden dürften. Unterdrückten Völkern würde damit die einzige Möglichkeit abgesprochen sich gegen ein Regime zu wehren. Nicht die Gewalt sei das relevante an Terrorattacken, sondern die zugrunde liegenden Probleme der Bevölkerung.¹⁴ Genau diese Probleme sind die Ursache für das aggressive Verhalten, jedoch lassen sie sich global gesehen nicht auf einen Nenner bringen. Sie hängen von politischer,

¹² Vgl. ebd., S.20

¹³ International encyclopedia of the social sciences, zitiert nach: Laqueur, Walter. „Interpretationen des Terrorismus: Fakten, Fiktionen und politische Wissenschaft.“ *Terrorismus: Untersuchungen und Strategie revolutionärer Gewaltpolitik*. Manfred Funke. (Hrsg.). Düsseldorf: Athenäum Verlag, 1977, S.37-82, hier S.39f.

¹⁴ Vgl. Hoffman. *Terrorismus der unerklärte Krieg*. (2001) S.38ff.

sozialer, wirtschaftlicher Lage des Landes ab, von religiösen Überzeugungen und moralischen Werten und sind jeweils individuell zu betrachten. Versucht man die Sache noch weiter aufzurollen und nicht die Probleme der Bevölkerung zu generalisieren, sondern die Ursachen für die Probleme, lassen sich ebenfalls nur sehr allgemeine Aussagen machen.

Den Ursachen dieser Probleme versucht Manfred Funke, Professor für Politische Wissenschaft an der Universität Bonn, auf den Grund zu gehen. Er definierte 1977 in seinem Essay *Terrorismus – Ermittlungsversuch zu einer Herausforderung*, politischen Terrorismus als: „systematische, planmäßige Androhung oder Anwendung von als Überraschungscoup organisierter Gewalt.“¹⁵ Wobei er besonders den Aspekt des systematischen Gebrauches betont, die Gewalt als Instrument zur Erreichung eines Zieles: die Abschaffung bestehender Herrschaftsverhältnisse. Terrorismus dient seiner Meinung nach dazu, die herrschende Elite abzuschaffen, die ihre Macht gegenüber dem Volk missbraucht hat und dadurch mit Terrorismus bestraft wird. Die Ursache für den Terrorakt sieht er also eindeutig beim Angegriffenen. Missbrauch von Macht könnte man wahrscheinlich sehr verallgemeinernd als eine mögliche Keimzelle von Terrorismus betrachten. Die Ursachenforschung ist ein wesentlicher Punkt in der Terrorismusbekämpfung und sollte nie außer Acht gelassen werden, um die Motivation der Täter zu verstehen. Durch ein Verständnis dieser Motivation kann Terrorismus bereits in seiner Entstehung bekämpft werden.¹⁶

Wolfgang Schluchter, Professor für Soziologie an der Universität Heidelberg, definiert einen terroristischen Akt als „eine öffentliche Gewalthandlung aus dem Untergrund mit den [sic] Ziel, Angst und Schrecken zu verbreiten.“¹⁷ Als Kennzeichen nennt er den Zufallsfaktor in Bezug auf die Wahl der Opfer, aber er unterstellt den Terroristen auch, „keine klaren militärischen, mitunter nicht einmal klare politische Ziele“¹⁸ zu verfolgen. Das Ausmaß der Zerstörung bezeichnet er als nachrangig, die Ziele sieht er in der Verbreitung von Angst und Schrecken unter der Bevölkerung, im Aufzeigen der Verletzlichkeit des Gegners, im Mobilisieren von Sympathisanten und als Drohung gegen untreue Gleichgesinnte. Die Botschaft der Terroristen ist: „dass

¹⁵ Funke, Manfred. „Terrorismus – Ermittlungsversuch zu einer Herausforderung.“ *Terrorismus: Untersuchungen und Strategie revolutionärer Gewaltpolitik*. Manfred Funke. (Hrsg.). Düsseldorf: Athenäum Verlag, 1977, S.9-36, hier S.13

¹⁶ Vgl. ebd., S.13ff.

¹⁷ Schluchter, Wolfgang. „Einleitung: Fundamentalismus, Terrorismus, Krieg.“ *Fundamentalismus, Terrorismus, Krieg*. Wolfgang Schluchter. (Hrsg.). Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2003, S.9-23, hier S.11

¹⁸ ebd., S.11

irgendwann der Starke untergehen wird.“¹⁹ Diese sehr vereinfachte Sichtweise beschränkt die Beweggründe der Terroristen auf eine unklare Trotzhaltung gegenüber der Obrigkeit, mögliche Missstände und Ungerechtigkeiten werden nicht berücksichtigt, ebenso wenig die strategische Planung der Taten. Es geht vorrangig um die Vermittlung einer Botschaft, Terrorismus dient dabei als Kommunikationsmittel. Eine Botschaft, die eine große Zahl an Menschen erreichen soll und sich durch die Art ihrer Vermittlung in ihre Köpfe einbrennt. Die Deutung der Botschaft liegt hierbei oftmals in den Augen des Betrachters, wer fühlt sich angesprochen, wer nicht, welche Konsequenzen werden gezogen?

Ähnlich nähert sich Peter Waldmann, Professor für Soziologie und Sozialkunde an der Universität Augsburg, dem Thema Terrorismus, als: „planmäßig vorbereitet, schockierende Gewaltanschläge gegen eine politische Ordnung aus dem Untergrund.“²⁰ Die Terroristen sehen dabei die Gewalt nur als Mittel zum Zweck, ihr primäres Ziel liegt laut Waldmann in der Verbreitung von Angst und Schrecken, aber auch in der Gewinnung von Sympathien und Unterstützungsbereitschaft. Er nennt Terrorismus auch eine „Provokation“²¹. Provokation definiert als: „Einen absichtlich herbeigeführten, überraschenden Normbruch, der den anderen in einen offenen Konflikt hineinziehen und zu einer Reaktion veranlassen soll, die ihn, zumal in den Augen Dritter, moralisch diskreditiert und entlarvt.“²² Terrorismus als ein Bruch der herrschenden moralischen, gesellschaftlichen Regeln, der die Gegenseite herausfordert, und damit die Situation für alle Beteiligten, einschließlich der Zuschauer emotional auflädt, um eine Reaktion zu erzwingen, die den Angegriffenen bloßstellt. Waldmann legt hier großes Gewicht auf die Reaktion als Entlarvung, sicherlich in vielen Fällen ein intendiertes Ziel terroristischer Anschläge, durch das Aufzeigen der Schwächen des Gegners, selbst an Macht und Bedeutung zu gewinnen. Genau hier sieht er auch die Schwachstelle des Terrorismus, in seiner Reaktionsabhängigkeit. Der moderne Terrorismus arbeitet mit einer internationalen Öffentlichkeit und ist damit in der Lage den Druck auf den eigentlichen Feind erheblich zu erhöhen, da seine Reaktion unter weltweiter Beobachtung steht.

Diese Abhängigkeit stellt auch David Fromkin in den Mittelpunkt seiner Analyse: „Was noch nicht alle erkannt haben, ist die Einzigartigkeit der Strategie: „sie

¹⁹ ebd., S.12

²⁰ Waldmann, Peter. „Das terroristische Kalkül und seine Erfolgssausichten.“ *Fundamentalismus, Terrorismus, Krieg*. Wolfgang Schluchter. (Hrsg.). Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2003, S.87-109, hier S.88

²¹ ebd., S.89

²² ebd., S.90

erreicht ihr Ziel nicht durch ihre Handlungen, sondern durch die Reaktion auf ihre Handlungen.“²³ Die Gewalt ist im Terrorismus nur ein Schritt auf dem Weg, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, die Taten streben kein physisches Ergebnis an, sondern ein psychologisches, nicht die unmittelbaren Auswirkungen, sondern die Reaktionen darauf. In dieser Abhängigkeit sieht Fromkin auch die große Schwachstelle in der Strategie Terrorismus. Hier zeigt sich die Möglichkeit einer Gegenmaßnahme, durch ein bewusstes Umgehen der intendierten Ziele der Terroristen. Den Angegriffenen bleibt die Wahl, verhalten sie sich, wie es die Terroristen erwarten oder weigern sie sich und vereiteln damit die Pläne, machen die Taten nutzlos. Die Frage die offen bleibt ist, welchen Preis man für eine unnachgiebige Haltung zahlen muss.

Waldmann bezeichnet Terrorismus zudem als Kommunikationsstrategie, eine brutale Form der Mitteilung von Botschaften, die mit der Verbreitung von Angst und Schrecken arbeitet. Um die Eindringlichkeit der Nachricht zu betonen, wird eine Tat geplant, die durch ihre grenzüberschreitenden Ausmaße große Aufmerksamkeit auf sich zieht. Ähnlich beschreibt Franz Wördemann das Phänomen Terrorismus, er spricht von einer „Besetzung des Denkens“²⁴, die das Alltagsleben der Betroffenen aus den Fugen geraten lässt. Auch Kai Hirschmann hat neben immer unterschiedlichen Methoden der Anschläge, immer verschiedenen Beweggründungen und internationaler Zusammenarbeit vor allem auch die Bedeutung von Terrorismus als Kommunikationsstrategie betont: „Je massiver und sensationeller ein Anschlag ist, umso größer ist die Wahrscheinlichkeit einer intensiven Berichterstattung.“²⁵ Terrorismus ist nicht Gewalt um der Gewalt willen, diese dient nur als Mittel zum Zweck. Durch die Sprengung jeglicher moralischer Werte und Grenzen wird das Unvorstellbare real, es reicht über unsere Vorstellungskraft und dadurch weckt es unser Interesse. Hirschmann sieht den Faktor Kommunikation auch als wichtigen Unterscheidungspunkt zwischen Guerillakämpfern und Terroristen. Guerillakämpfer zielen auf Vernichtung ihres Gegners ab, während Terroristen eine Kommunikationsstrategie verfolgen:

²³ Fromkin, David. „Die Strategie des Terrorismus.“ *Terrorismus: Untersuchungen und Strategie revolutionärer Gewaltpolitik*. Manfred Funke. (Hrsg.). Düsseldorf: Athenäum Verlag, 1977, S.83-99, hier S.93

²⁴ Wördemann, Franz. „Mobilität, Technik und Kommunikation als Strukturelemente des Terrorismus.“ *Terrorismus: Untersuchungen und Strategie revolutionärer Gewaltpolitik*. Manfred Funke. (Hrsg.). Düsseldorf: Athenäum Verlag, 1977, S.140-157, hier S.152

²⁵ Hirschmann. *Terrorismus*. (2003) S.17

„Guerilleros wollen den Raum, Terroristen das Denken besetzen.“²⁶ Terroristen sind daran interessiert eine breite Öffentlichkeit zu erreichen und dazu benötigen sie heutzutage vor allem die Medien. Die weltweiten Auswirkungen terroristischer Attacken wären ohne deren Mithilfe nicht möglich. Somit machen sich Fernseh- und Radiostationen, Zeitungen, das Internet und letztlich deren Konsumenten indirekt zu Helfern der Terroristen. Durch die weltweite Berichterstattung werden die Bilder und Fakten direkt ins Wohnzimmer geliefert, die Medienindustrie wird zu einem unfreiwilligen Verbündeten. Sie wird oftmals bereits als funktionierendes Glied in der Planung eines Anschlages berücksichtigt und sorgt für eine weit reichende Präsenz. Um diese Aufmerksamkeit der Medien zu erhalten, muss ein Attentat etwas Besonderes, Neues an sich haben, sei es nun die Opferzahl oder die Art des Anschlages. Es muss medienwirksam verwertbar sein, Bilder und Geschichten liefern und Grenzen sprengen und dabei noch einer großen Anzahl von Menschen eine potentielle Bedrohung suggerieren. Nicht maximaler Schaden, sondern maximale Öffentlichkeit heißt das Ziel von Terrorismus.²⁷

Als sehr allgemein gehaltene Definition nennt Hirschmann jene, die von der Terrorismusforschung mittlerweile oftmals verwendet wird: „eine besondere Form der Gewalt mit im weitesten Sinne politischer Zielsetzung.“²⁸ Auch er sieht die Beeinflussung des Gegners als wesentlichen Punkt. Gewalt als Mittel zum Zweck, mit dem Ziel der emotionalen Verunsicherung und Verbreitung von Angst und Schrecken in weiten Teilen der Bevölkerung. Ein wichtiger Punkt ist die negative Wahrnehmung der Tat, durch den Bruch sozialer Normen. Dieser Punkt ist eng mit der emotionalen Auswirkung verbunden, denn nur eine Attacke, die nicht den sozialen Normen entspricht, ermöglicht eine emotionale Wirkung. Wichtig dabei erscheint auch die Unberechenbarkeit der Attacken, denn gerade durch diesen Faktor wächst die Betroffenheit der Bevölkerung. Menschen neigen dazu Dinge, die sie nicht selbst unmittelbar betreffen, zu verdrängen. Ist man aber selbst in Gefahr Opfer eines Terroranschlages zu werden, steigt die emotionale Betroffenheit. Jederzeit an jedem Ort könnte man Opfer eines Anschlages werden, die Gefährdung beschränkt sich nicht auf eingrenzbar Zielgebiete oder Zielgruppen. Die psychologische Auswirkung des Anschlages und nicht die getöteten oder zu

²⁶ ebd., S.11

²⁷ Vgl. Wördemann. „Mobilität, Technik und Kommunikation als Strukturelemente des Terrorismus“ (1977) S.140ff.

²⁸ Hirschmann, Kai. *Die weltweite Gefahr: Terrorismus als internationale Herausforderung*. Berlin: Verlag Arno Spitz, 2002 S.31

Schaden gekommenen Menschen stehen im Vordergrund. Als Beispiel dienen hier die Terroranschläge vom 11. September, die nicht nur in der US-amerikanischen Bevölkerung, sondern auch in zahlreichen Teilen der Weltbevölkerung emotionale Resonanz fanden.²⁹

Als wichtiges Kriterium sieht Hirschmann auch die Auswahl des Zielobjektes. Er umschreibt Terrorziele als „willkürlich gewählte symbolische Ziele und Personen.“³⁰ In diesem Punkt ist wohl zu beachten, dass ein Ziel, das eine gewisse Symbolik präsentiert, nicht willkürlich gewählt wurde, sondern bewusst wegen seiner Symbolik auserwählt wurde. Somit widerspricht sich die Aussage willkürlich und symbolisch, der bedeutende Faktor ist hier jedoch sicherlich die Symbolik des Zieles. Brian M. Jenkins, der einen großen Teil seines Lebens der Erforschung des internationalen Terrorismus gewidmet und zahlreiche Schriften zum Thema veröffentlicht hat, beschreibt in *International Terrorism: the other world war*, nicht nur den Terrorismus als dritten Weltkrieg, sondern zeigt auch die Gründe, warum es derart schwierig ist, Terrorismus zu bekämpfen. Dem Terroristen bieten sich zahlreiche Möglichkeiten ein für sein Anliegen geeignetes Ziel auszuwählen, er kann aus einer großen Masse an symbolischen oder strategisch günstigen Zielen wählen. Der Staat der versucht terroristische Anschläge zu verhindern, kann im Gegenzug nicht alle diese Ziele entsprechend schützen, das heißt nicht die Anzahl der Terroristen, sondern die schier unendliche Anzahl der potenziellen Ziele macht die Bekämpfung von Terrorismus ein aufwendiges und zugleich unmöglich scheinendes Unterfangen.³¹

Die US-amerikanische Terrorismusexpertin Jessica Stern hat für ihr Buch *Terror in the name of god* weltweit Interviews mit religiös motivierten Terroristen geführt. Sie wollte mehr über deren Motivation herausfinden und befragte christliche, islamische und jüdische Attentäter. Sie sieht die Zielsetzungen terroristischer Organisationen breit gestreuter, sie reichen von Angstmache, bis zur Zerstörung eines Wirtschaftssystems, den Feind zu Überreaktionen verleiten oder zur Implementierung religiöser Regeln. Die Botschaft kann sich an unterschiedliche Personen richten, an die Opfer selbst, aber auch an die Sympathisanten der

²⁹ Vgl. Hirschmann. *Terrorismus*. (2003) S.15ff.

³⁰ ebd., S.9

³¹ Vgl. Jenkins, Brian M. *International Terrorism: The other World War*. Santa Monica: Rand, 1985.
<http://www.rand.org/pubs/reports/2005/R3302.pdf> Zugriff: 21.02.2007 S.24

Gruppe.³² Stern stellt sich dem Thema der Definition in dem sie eine vereinfachte Form annimmt, die viel Raum für Interpretation frei lässt: „as an act or threat of violence against noncombatants with the objective of exacting revenge, intimidating, or otherwise influencing an audience.“³³ Sie sieht den Akt der Gewalt gegen Zivilisten als bedeutende Unterscheidung zu anderen Formen der Gewaltanwendung. Wobei sie gleichzeitig die Frage aufwirft, wie Zivilisten von Soldaten zu unterscheiden sind. Was, wenn ein Soldat in humanitärer Mission in ein Land geschickt wird, wenn sich sein Land nicht im Krieg befindet und er im Verteidigungsministerium arbeitet oder er einfach nur in einem Bus gemeinsam mit Zivilisten fährt? Um Terrorismus von anderen Formen der Kriegsführung zu unterscheiden, nennt Stern den Angstfaktor: Terroristen benutzen Gewalt, um einen dramatischen Effekt zu erzielen, die ausgelöste Angst ist wichtiger als der tatsächliche Schaden.³⁴ Auch sie sieht Schwierigkeiten bei der Definitionssuche: „The same variables (political, religious, social, or all of the above) that seem to have caused one person to become a terrorist might cause another to become a saint.“³⁵

Herfried Münkler betont ebenso die Beteiligung von Zivilisten an Terrorattentaten, er definiert Terrorismus folgendermaßen:

„eine Strategie, die unter Bereitstellung nur geringfügiger eigener Ressourcen in der Lage ist, einen Konflikt auch gegen unendlich überlegene Mächte mit gewaltsamen Mitteln auszutragen, und sie vermag dies durch zwei Besonderheiten, die sie von anderen Formen bewaffneter Konfliktaustragung unterscheidet:

„erstens durch die völlige Missachtung aller Regularien der Kriegsführung, beginnend bei der Erkennbarmachung der eigenen Kombattanten im Unterschied zu den Nonkombattanten bis hin zur Nutzung der Zivilbevölkerung des Gegners als Schutzschild und Geisel der eigenen Kommandos, und zweitens durch die rücksichtslose Nutzung der zivilen Ressourcen des angegriffenen Gegners für die eigenen militärischen Zielsetzungen.“³⁶

³² Vgl. Stern, Jessica. *Terror in the Name of God: Why religious militants kill*. New York: HarperCollins, 2003 S.6ff.

³³ ebd., S.20

³⁴ Vgl. ebd., S.20

³⁵ ebd., S.283

³⁶ Münkler, Herfried. „Terrorismus als Kommunikationsstrategie. Die Botschaft des 11. September.“ *Internationale Politik. Terrorismus*. Werner Weidenfeld. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutsche Gesellschaft für Auswärtige Politik e.V., 2001, S.11-18, hier S.11f.

Die Nutzung ziviler Ressourcen besonders der Gegenseite dient hier als Unterscheidung zu anderen Formen der Kriegsführung. Regeln, die in der antiken Kriegsführung gegolten haben, als die Gegner vorab über einen Angriff informiert wurden und Kämpfe auf dem Schlachtfeld ausgetragen wurden, sind wohl spätestens seit dem Dreißigjährigen Krieg nicht mehr aufrecht. Getötete Zivilisten und zerstörte zivile Einrichtungen werden heute unter dem Begriff Kollateralschaden zusammengefasst. Der Einsatz chemischer Waffen, der die Zivilbevölkerung noch Jahre und Jahrzehnte nach dem Krieg in Mitleidenschaft zieht, siehe Vietnam, hat bereits seit dem Ersten Weltkrieg Eingang in die Kriegsführung gefunden. Flächendeckende Bombardements ganzer Städte und Landstriche, wie sie vor allem im zweiten Weltkrieg stattfanden, brachten große Verluste ziviler Personen.

Am 16. November 1937 legte ein Expertenausschuss dem Völkerbund die *Genfer Konvention zur Verhütung und Bekämpfung des Terrorismus* zur Unterzeichnung vor. Der Vertragsentwurf umschrieb Terrorismus als "kriminelle Taten, die gegen einen Staat gerichtet sind und das Ziel verfolgen, bestimmte Personen, eine Gruppe von Menschen oder die Allgemeinheit in einen Zustand der Angst zu versetzen."³⁷ Dieses internationale Abkommen scheiterte, weil kein Land außer Indien die Konvention ratifizierte.

Im IV. Genfer Abkommen vom 12.8.1949 zum *Schutze von Zivilpersonen in Kriegszeiten*, wird allerdings eindeutig festgehalten: „Jede Gewalttat gegen die Zivilbevölkerung ist verboten. Privates und öffentliches Eigentum darf nicht geplündert oder zerstört werden. Zerstörungen sind nur dann nicht völkerrechtswidrig, wenn die Kampfhandlungen sie unbedingt erforderlich machen.“³⁸ bzw. „Vergeltungsmaßnahmen und Kollektivstrafen gegenüber der Zivilbevölkerung im besetzten Gebiet und Geiselnahme sind verboten. Niemand darf wegen einer Tat bestraft werden, die er nicht persönlich begangen hat.“³⁹

Walter Laqueur bringt die Sache schließlich auf den Punkt, er misst der Suche nach einer Definition keine große Bedeutung zu und meint, die Erforschung von Terrorismus könne auch mit einem Minimum an Theorie geschehen:

³⁷ Piper, Gerhard. *Was ist Internationaler Terrorismus? Begriffsdiskussion, Geschichte, Organisationen und Finanzen eines Gespenstes*. <http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/themen/Terrorismus/piper2.html> Zugriff: 03.11.2006

³⁸ *Genfer Abkommen in Bild und Wort*. Bundesministerium für Verteidigung, Unterabteilung Recht. (Hrsg.). Oldenburg/Hamburg: Gerhard Stalling Verlag, 1958 S.53

³⁹ ebd., S.52

„Eine allgemeine Theorie des Terrorismus zu entwickeln ist unerreichbares Ziel. Ich habe schon früh davor gewarnt, zu viel Zeit mit der Suche nach einer magischen Definition zu verschwenden, die niemals gefunden werden wird. Terrorismus war und ist keine Ideologie, sondern eine Strategie, die man unabhängig von einer Positionierung im politischen Spektrum verfolgen kann.“⁴⁰

Laqueur sieht Terrorismus an sich auch als neues Phänomen, dessen Vorläufer er als wenig interessant bezeichnet für eine Studie. Trotzdem gesteht er der Bedrohung Terrorismus große Bedeutung zu, nicht motiviert durch die Methode, sondern das, die Attentäter verbindende Glied: alle Beteiligten haben eine gemeinsame Grundvorstellung. Terrorismus kann von Menschen unterschiedlichster Glaubens- und Denkrichtung verwendet werden, seine Philosophie durchdringt die Trennlinie, die normalerweise zwischen ihnen herrschen würde.

Man kann sich bis zu einem gewissen Grad dem Relativismus des Wortes Terrorismus nicht entziehen, es kann in keiner allgemeingültigen Definition festgelegt werden, es kann nur Beschreibungen sowie Abgrenzungen zu anderen Formen politisch motivierter Gewalt geben.

⁴⁰ Walter Laqueur, zitiert nach: Hirschmann. *Terrorismus*. (2003) S.6

1. 2 Geschichtlicher Abriss

Das Phänomen Terrorismus ist nicht plötzlich und neu entstanden, terroristische Taten im weitesten Sinn gab es seit jeher. Lange bevor der Ausdruck Terrorismus existierte, gab es die Taktik der gezielten politischen Einflussnahme auf Nationen und Machthaber. Ein kurzer historischer Abriss soll verschiedene Vorläufer bis zur heutigen Zeit aufzeigen. Alle verschiedenen Stufen und Entwicklungsformen aufzuzählen, wäre aber ein ebenso aussichtsloses Unterfangen, wie Terrorismus definieren zu wollen, die Phänomene sind zu unterschiedlich und zu breit gefächert. Zudem herrschen im wissenschaftlichen Diskurs unterschiedliche Auffassungen darüber, was als Wegbereiter der heutigen Formen von Terrorismus angesehen werden kann. In dieser Arbeit sollen besonders jene Vorfälle Beachtung finden, die in relevantem Zusammenhang mit der Form des Selbstmordattentates stehen.

Sucht man nach der Herkunft des Wortes *Terror*, findet man im *Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache* von Friedrich Kluge: „terrorisieren [...] erschrecken, in Schrecken versetzen.“⁴¹ Das Wort Terrorismus selbst ist noch relativ jung. Der Beginn unserer heutigen Bedeutung von Terrorismus wird von zahlreichen Wissenschaftlern zur Zeit der Französischen Revolution gesehen. Walter Laqueur ortet das erstmalige Auftauchen des Wortes in einer Definition, aus dem 1798 erschienenen Wörterbuch der Académie Française. Mit *La Terreur* wurde ein Zeitabschnitt der Französischen Revolution bezeichnet, der von Juni 1793 bis Juli 1794 währte. In dieser Zeit wurden Terrormaßnahmen vom Konvent der Jakobiner beschlossen, um alle kontrarevolutionären Aktivitäten zu unterdrücken. Die Jakobiner nannten sich selbst Terroristen, konnotierten diese Bezeichnung allerdings mit einer positiven Bedeutung. Sie hegten ein systematisches, organisiertes Unterfangen mit dem Ziel eine neue Gesellschaft zu erschaffen. Nach dem Sturz Robespierres und seiner Hinrichtung erhielt das Wort Terrorismus seine negative Bedeutung und war unweigerlich mit Amtsmissbrauch und kriminellen Handlungen verknüpft. Es verbreitete sich alsbald auch im englischen Sprachraum, bereits 1795 schrieb der englische Schriftsteller Edmund Burke: „thousands of those hell hounds called terrorists.“⁴² Die Bedeutung des

⁴¹ Kluge, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin/ New York: de Gruyter, 2002 S.914

⁴² Laqueur Walter. *A history of terrorism*. New Jersey: Transaction Publishers, 2001 S.6

Begriffes erweiterte sich bald und bezeichnete ein System der Angst, jeder der seinen Willen mit Einschüchterung und Angstmache vertrat, galt als Terrorist.⁴³

Albert Parry sieht die Vorläufer des modernen Terrorismus ausgehend von Frankreich, vor allem in Westeuropa und Russland. Den Ideen der Französischen Revolution liegt erstmals in der Geschichte eine politische Philosophie zu Grunde, die Mord und Gesetzlosigkeit in Gesetzmäßigkeiten lenken wollte. Wobei diese Neuerungen Karl Marx, Friedrich Engels und Wladimir Lenin als Grundlage für ihre Studien und Theorien dienten. Marx, Lenin und Engels sieht Parry wiederum als Quellen heutiger Terroristen.⁴⁴

1. 2. 1 Frühe Vorläufer

Das Wort *Terreur* trat zwar erstmals während der Französischen Revolution auf, politische Morde gab es aber schon lange Zeit davor. Bereits im Alten Testament findet sich die Geschichte von der Witwe Judith, die dem unterdrückenden Oberbefehlshaber Holofernes den Kopf abschlägt, als er mit seinem Heer vor den Toren Palästinas steht. Seither gab es in allen Epochen und in allen Staatsgebilden politisch motivierte Morde, aber nicht nur Einzeltäter auch organisierte Gruppen bildeten sich, um gemeinsame Ziele zu verfolgen. Wolfgang Schmidbauer sieht in der Geschichte von Kain und Abel das Urmodell des Terrorismus. Wenn ein Mensch den Eindruck hat, dass ihm Unrecht geschieht und andere ihm vorgezogen werden, entstehen Wut und Rachegefühl. Kain hat seinen Bruder Abel erschlagen, weil Gott Abel vorzog. Da die Person des Terroristen nicht einzugrenzen ist, es gibt Gruppierungen aber auch Einzeltäter, es finden sich Personen jeden Alters und beider Geschlechter, kann allerdings keine psychische Disposition vorgenommen werden.⁴⁵

Bei den Römern und Griechen wurden Tyrannenmorde idealisiert und fanden ihren Ausdruck in berühmten Morden wie etwa von Tiberius Gracchus und Julius Caesar. Auch im Islam stand der Königsmord von Anbeginn der Geschichte. Von den vier Kalifen, die dem Propheten Mohammed folgten, wurden drei ermordet. Die Mörder sahen sich als Tyrannenmörder, die die Gemeinde von einem illegitimen

⁴³ Vgl. ebd., S.4ff.

⁴⁴ Vgl. Parry, Albert. *Terrorism. From Robespierre to Arafat*. New York: The Vanguard Press, 1976 S.39

⁴⁵ Vgl. Schmidbauer, Wolfgang. *Der Mensch als Bombe: Eine Psychologie des neuen Terrorismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003 S.35f.

Herrscher befreit hatten. Die Sikarier oder Zeloten, im 1. Jahrhundert nach Christus, waren eine Gruppe von patriotischen Juden, die sich gegen die Besatzung der Römer zur Wehr setzten. Sie überfielen ihre Feinde am helllichten Tag und töteten sie mit einem kurzen Dolch - lateinisch „sica“⁴⁶, daher auch ihr Name - oder Schwertern, später gingen sie in offene Kampfführung über.⁴⁷ Sie wählten ihre Opfer zwar nicht beliebig, doch war die Liste ihrer Feinde so lang, dass die Zielgruppe nicht einzugrenzen war, und sie daher große Angst und Schrecken verbreiten konnten. Eine ihrer gängigen Taktiken war es sich bei großen Menschenansammlungen unter die Menge zu mischen, und ihren Feind mit einem Dolch niederzustechen, um anschließend wieder in der Menge zu verschwinden. Durch die große Zahl der Zeugen konnten sie sicher sein, dass sich die Kunde über den Mord rasch verbreiten würde.⁴⁸ Ihr Ziel war ein Massenaufstand gegen die Römer, die die Griechen und Juden in Palästina unterdrückten. Ihre Revolte hatte zerstörerische Konsequenzen, die zum Massenselbstmord von Masada führte.⁴⁹ Einige Forscher sehen hierin den Ursprung der Judenverfolgungen. Auch Wolfgang Schmidbauer, der sich eingehend mit der Psychologie von Selbstmordattentätern befasste, nennt Masada als einen erweiterten Selbstmord. Nach dem blutigen Aufstand der Juden im Jahr 66 bei dem die Römer niedergemetzelt wurden, obwohl sie sich schon ergeben hatten, reagierte Titus mit äußerster Härte, zerstörte den Tempel in Jerusalem und verbot den Juden den Zutritt zur Stadt. Die letzten Freiheitskämpfer flohen auf die Felsenburg Masada. Flavius Josephus beschreibt die letzten Reden der Anführer der Freiheitskämpfer, die den Tod als unausweichlich sahen und es als Feigheit betrachteten, sich der Gewalt der Feinde zu überlassen. Unberührt von den Feinden wollten sie sterben, gemeinsam mit ihren Frauen und Kindern, um nicht Schmach und Qual ausgesetzt zu sein. Die Massentötung folgte einem strikten Prinzip: Männer töteten ihre Frauen und Kinder, dann wurden alle Wertsachen in Brand gesteckt, zehn Männer wurden ausgelost, die alle übrigen erdolchen sollten, aus diesen zehn wiederum wurde ein letzter gewählt, der die Restlichen tötete, die Festung in Brand und sich schließlich selbst richtete. Zwei Frauen und fünf Kinder verbargen sich vor dem Gemetzel und berichteten später darüber. Schmidbauer sieht hier eine ins Negativ gewendete

⁴⁶ Richardson, Louise. *Was Terroristen wollen: Die Ursachen der Gewalt und wie wir sie bekämpfen können*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2007 S.51

⁴⁷ Vgl. Laqueur, Walter. *Die globale Bedrohung: Neue Gefahren des Terrorismus*. München: Econ Taschenbuchverlag, 2001 S.16

⁴⁸ Vgl. Richardson. *Was Terroristen wollen*. (2007) S.51f.

⁴⁹ Vgl. Stern. *Terror in the Name of God*. (2003) S.21

Größen- und Allmachtsphantasie. Die Täter ermächtigen sich zu Herrschern über Leben und Tod, begründet durch eine narzisstische Wut, wenn ich meine Feinde nicht bezwingen kann, dann sollen auch sie keinen Triumph erleben.⁵⁰

1. 2. 2 Mittelalter

Auch aus dem Mittelalter sind Massenselbstmorde bekannt, zur Zeit des ersten Kreuzzuges 1096 in Mainz kam es bei Heranrücken des Feindes zu einem kollektiven Selbstmord von Juden: „Die Frauen gürteten ihre Lenden mit Stärke und schlachteten ihre Söhne und Töchter und dann sich selbst. Viele Männer nahmen alle ihre Kraft zusammen und schlachteten ihre Frauen und Kinder und Säuglinge.“⁵¹

Ein weiteres Beispiel einer ideologisch motivierten Gruppierung, die vor Mord nicht zurückschreckte, waren die Assassinen. Sie benutzten als erste den systematischen, langfristigen Einsatz des Terrors als politische Waffe. Ihr Orden bildete sich Ende des 11. Jahrhunderts in Nordpersien, Ziel war die islamische Grundordnung wiederherzustellen, wie sie der Prophet Mohammed hinterlassen hatte. Sie verübten zahlreiche Morde an politischen Führern, ihre Tatwaffe dabei war, wie bei den Sikarien, der Dolch.⁵² Sie waren straff organisiert, an ihrer Spitze stand der Alte vom Berge, darunter drei Großmeister, welche jeweils die drei Ordensprovinzen zwischen Syrien und Persien regierten. Unter ihnen standen Priore, die in alle Geheimnisse eingeweiht waren, predigten, Anhänger warben und ausbildeten. Den Angeworbenen wurde vermutlich Haschisch verabreicht, sie wurden in prachtvollen Gärten mit allen Befriedigungen des Jenseits, die im Koran beschrieben sind und die sie erhalten sollten, wenn sie den Mordauftrag erfüllten, verführt. Aus dem Drogenrausch erwacht, glaubten die Männer im Paradies gewesen zu sein und setzten sich künftig mit all ihren Kräften für die Aufgaben des Ordens ein. Die Legende fand starke Verbreitung durch die Reiseberichte Marco Polos.⁵³ Besonders die unerbittliche Treue mit der die Assassinen ihrem Anführer folgten und dessen Befehle ausführten, hinterließ einen starken Eindruck bei den Beobachtern. Der deutsche Chronist Arnold von Lübeck schreibt:

⁵⁰ Vgl. Schmidbauer. *Der Mensch als Bombe*. (2003) S.93ff.

⁵¹ Meier, Frank. *Religiöser Fanatismus: Menschen zwischen Glaube und Besessenheit*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2008 S.125

⁵² Vgl. Laqueur. *Die globale Bedrohung*. (2001) S.16

⁵³ Vgl. Schmidbauer. *Der Mensch als Bombe*. (2003) S.100f.

„Der Alte hat die Menschen in seinem Land derart verwirrt, dass sie weder beten noch an irgendeinen Gott außer ihn selbst glauben. Überdies verlockt er sie auf seltsame Weise mit Hoffnungen und Versprechungen ewiger Freuden, so dass sie lieber sterben als leben wollen. Viele von ihnen würden, stünden sie auf einer hohen Mauer, auf sein Kopfnicken oder seinen Befehl hinunterspringen und mit zerschmettertem Schädel einen elenden Tod sterben.“⁵⁴

Die Assassinen verdeutlichen die Struktur, die sich bis heute bei Selbstmordaufträgen gehalten hat. Es gibt einen, meist charismatischen Anführer, den Alten vom Berge, der bedenkenlos junge Untergebene in den Tod schickt. Der erste Mord wurde der Überlieferung nach 1092 von einem jungen Mann in einem kleinen persischen Ort ausgeführt. Der Attentäter stürzte sich mit den Worten: „Im Namen allahs, nimm den Gruß von Hasan-e Sabah!“⁵⁵ auf sein Opfer, einen achtzigjährigen Wesir. Der Mord machte den Anführer der Assassinen Hasan-e Sabah mit einem Schlag berühmt, etwa fünfzig weitere Anschläge sind belegt. Nach den Anschlägen unternahmen die Täter keine Fluchtversuche, sie durften ihre Opfer nicht überleben.⁵⁶

Auch im Katholizismus gibt es das schwarze Kapitel der Inquisition, die unter Papst Innozenz III. eingeführt wurde, Folter und Martyrium gegen Häretiker und Teufelsanbeter. Der Feuertod galt als reinigend und ermöglichte es einer Seele in den Himmel zu gelangen, das Martyrium galt im christlichen Glauben als ehrenwert.⁵⁷

Bereits Augustinus (354-430) legte in seiner Schrift *Der Gottesstaat* fest, unter welchen Bedingungen ein Christ töten dürfe, er unterschied dabei zwischen gerechtem und ungerechtem Krieg:

„Wenn ein Soldat im Gehorsam gegen die Obrigkeit, der er rechtmäßig untergeben ist, einen Menschen tötet, so ist er nach keinem Gesetz des Mordes schuldig; im Gegenteil, wenn er anders handelt, macht er sich der Befehlsverweigerung und -

⁵⁴ Lewis, Bernard. *Die Assassinen: Zur Tradition des religiösen Mordes im radikalen Islam*. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1989 S.18f.

⁵⁵ Meier. *Religiöser Fanatismus*. (2008) S.157

⁵⁶ Vgl. ebd., S.157

⁵⁷ Vgl. ebd., S.42

missachtung schuldig. Handelt er aber ohne Befehl aus eigener Vollmacht, so läge das Verbrechen vor, Menschenblut vergossen zu haben.“⁵⁸

Für Augustinus waren gerechte Kriege solche, bei denen es um die Verteidigung des Christentums ging, sowohl nach außen als auch nach innen. Der heilige Krieg im Mittelalter wurde so religiös begründet und diente zur Verbreitung des Christentums, Ziel war die Unterwerfung oder Vernichtung des Feindes. Die Beteiligung am heiligen Krieg galt als Pflicht aller Gläubigen und stand unter göttlicher Führung.

„Das Papsttum führte im 11. Jahrhundert Heilige Kriege in Unteritalien gegen die Normannen und auf der iberischen Halbinsel gegen die Muslime (Reconquista). Papst Leo IX. (1049-1054) rief 1053 einen Kreuzzug gegen die christlichen (!) Normannen in Unteritalien aus, wobei er den deutschen Teilnehmern Straflosigkeit ihrer Verbrechen und Erlass ihrer Bußstrafen in Aussicht stellte. Alexander II. (1061-1073) gewährte 1063/64 den Teilnehmern am Heidenkrieg in Spanien einen Sündenablass.“⁵⁹

Die Kreuzzugbewegung war ein Massenphänomen, religiöse Fanatiker wiegelten die Menschen auf, für die Beteiligung an einem Kreuzzug gab es umfangreiche Privilegien. Der Ablass, die Vergebung der Sünden, konnte allerdings nur von einem Priester oder vom Papst selbst ausgesprochen werden.⁶⁰

1. 2. 3 China und Indien

In China und Indien gab es seit jeher Geheimbünde, die religiös motiviert waren. Die Thags in Indien bestanden vom 13. bis zum 19. Jahrhundert, sie strangulierten Reisende um sie der Göttin Kali zu opfern. Der Männerbund war als Raubmördersekte bekannt, sie verehrten die kosmische Manifestation einer femininen Kraft. Ihr Töten sahen sie als sakrales Opfer für die Göttin Kali. Frauen und Mädchen wurden nur getötet, wenn es unvermeidlich war, und sie die Täter hätten

⁵⁸ Juergensmeyer, Mark. *Terror im Namen Gottes: Ein Blick hinter die Kulissen des gewalttätigen Fundamentalismus*. Freiburg: Herder, 2004 S.132

⁵⁹ Meier. *Religiöser Fanatismus*. (2008) S.134

⁶⁰ Vgl. ebd., S.136

identifizieren können, sonst blieben sie verschont. Thags wurden von Tempelpriestern beeinflusst. Nach der Darbringung eines Tieropfers wurde dem Ausführenden vom Priester eine heilige Spitzhacke übergeben, die dem Aufhacken der Gräber dienen sollte. In Gruppen begaben sich die Männer auf Expedition, um nach Opfern zu suchen, erbeutete Wertsachen wurden den Priestern als Geschenke gebracht.⁶¹

Ebenso kann der Boxeraufstand in China als ein Vorläufer des modernen Terrorismus gesehen werden. Chinas gespanntes Verhältnis zum Westen kulminierte im Sommer 1900 in einem verheerenden Ereignis, das Zehntausende von Opfern forderte. Die Boxer waren eine Art Sekte, deren Mitglieder hauptsächlich aus armen Teilen der Bevölkerung stammten und die von sich behaupteten übernatürliche Kräfte zu besitzen. Sie pflegten eine ritualisierte Kampfkunst, die ihnen auch den Namen Boxer eintrug. Die zunehmende Anzahl an Ausländern hatte zu einer, durch Überschwemmungen und Dürren vorangetriebenen Verelendung der Bevölkerung beigetragen. Neue westliche Technologien beleidigten den Glauben vieler Chinesen und machten sie zudem arbeitslos. Christliche Missionare, die kamen um die Bevölkerung zu bekehren, wussten oft nichts von der einheimischen Kultur und begegneten dieser geringschätzig, sie bedrohten durch ihre Lehre die Strukturen des chinesischen Dorf- und Familienlebens. Die Boxer verachteten konvertierte Landsleute. Im Sommer 1900 kam es schließlich zu einem Überkochen des Hasses. Missionsstationen wurden umzingelt und ihre Bewohner ermordet oder zu Tode gefoltert. In Peking wurden Ausländer und konvertierte Chinesen im Diplomatenviertel belagert, sie lebten wochenlang unter grausamen Bedingungen, ohne ausreichend Nahrung, bis sie von ausländischen Truppen befreit wurden.⁶²

1. 2. 4 Aufklärung und beginnender Anarchismus

Im Geist der Aufklärung kam es zu einem neuen Regelwerk in der Beilegung internationaler Konflikte, nicht ganze Volksgruppen und Nationen bekämpften sich, sondern eine aus Berufssoldaten bestehende Streitmacht. Diese Einrichtung lässt sich auf Friedrich II. von Preußen zurückführen, er führte ein Berufsheer, das einer

⁶¹ Vgl. Pfirrmann, Gustav. *Religiöser Charakter und Organisation der Thag- Bruderschaften*. Tübingen: Diss., 1970 S.6ff.

⁶² Vgl. Preston, Diana. *Rebellion in Peking: Die Geschichte des Boxeraufstandes*. Stuttgart/München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001 S.7ff.

strengen Disziplin unterlag. Das Wohl seiner Soldaten war ihm sehr wichtig, da er sie als teures Gut ansah, er gewährte großzügigen Sold und medizinische Versorgung. Seine Kriegsführung zielte darauf ab, durch sorgfältig geplante und ihrem Wesen nach präventive Offensivmanöver den Feind zu überraschen und in eine hoffnungslose Situation zu bringen, ohne ihn tatsächlich angreifen zu müssen.

Carl von Clausewitz veröffentlichte 1832 sein Werk *Vom Kriege*, in dem er sich umfassend mit der Natur des Krieges befasste. Er sieht ihn als erweiterten Zweikampf, dessen Ziel darin liegt, die Macht des Gegners zu beugen, sowie den Gegner zu weiterem Widerstand unfähig zu machen. Konkret definiert Clausewitz: „Der Krieg ist also ein Akt der Gewalt, um den Gegner zur Erfüllung unseres Willens zu zwingen.“⁶³ Clausewitz sieht den Grund eines Krieges in zwei verschiedenen Ursachen, einerseits dem „feindseligen Gefühl“, andererseits der „feindseligen Absicht“⁶⁴.

Als historischer Ausgangspunkt des heutigen Terrorismus kann vor allem der Ausbruch der internationalen politischen Gewalt im 19. Jahrhundert in unterschiedlichen Teilen der Welt gesehen werden. Urheber dieser Gewalt waren Anarchisten, die durch gezielte Attentate auf die steigende ökonomische Kluft zwischen den verschiedenen Gesellschaftsschichten aufmerksam machen wollten. Sie verfolgten das gleiche Ziel wie zahlreiche heutige Terroristen: eine Atmosphäre der Bedrohung und Instabilität zu schaffen, um die Bevölkerung gegen die Regierung aufzubringen. Bruce Hoffman sieht die Französische Revolution als eine Initialzündung für ein neu erwachtes Bewusstsein, die Macht der Herrschenden wurde europaweit in Frage gestellt. Der italienische Extremist Carlo Pisacane formulierte die Idee der „Propaganda der Tat“⁶⁵, für ihn zählten Taten zur Umsetzung von Ideen, Gewalt war für ihn notwendig um Aufmerksamkeit zu erregen, aber auch um die Massen zu informieren: Gewalt könne niemals durch Propaganda ersetzt werden. Eine der ersten Organisationen, die sich bildete, um Pisacanes Ideen in die Tat umzusetzen, war die „Narodnaya Wolya“⁶⁶, eine Gruppe von russischen Konstitutionalisten, die die Zarenherrschaft stürzen wollte. Tatsächlich ermordete die Gruppe 1881 Zar Alexander II. Kurz danach traf sich in London eine Gruppe von Anarchisten zu einem Kongress, sie beschlossen die Gründung einer

⁶³ Clausewitz, Carl von. *Vom Kriege: Hinterlassenes Werk des Generals Carl von Clausewitz*. Bonn: Ferd. Dummlers Verlag, 1952 S.89f.

⁶⁴ ebd., S.91

⁶⁵ Hoffman. *Terrorismus der unerklärte Krieg*. (2001) S.18

⁶⁶ ebd., S.19

„Anarchistischen Internationale“⁶⁷. Hoffman meint, dass diese Gründung zu nichts führte, es gelang zwar tatsächlich eine beachtliche Anzahl von Staatsoberhäuptern umzubringen, doch hatte das Unternehmen keine weitgehenden Auswirkungen.⁶⁸

1. 2. 5 Technische Errungenschaften

Johann Most, 1846 in Deutschland geboren, war eine der führenden Figuren der deutschen Sozialdemokraten. Nachdem er Deutschland verlassen musste, als Bismarck seine Sozialistengesetze verabschiedete, gründete er die Zeitschrift *Freiheit* in London. Most wurde Marxist und kam zu dem Entschluss, dass anarchistische Prinzipien in seiner Zeitung Verbreitung finden sollten. *Freiheit* wurde zu einem anarchistischen Sprachrohr, das die Propaganda der Tat vertrat. Er lehnte den Zugang der sozialistischen Parteien Europas ab, die in geduldiger Propagandaarbeit ihre Thesen vertraten. Der Weg zur Humanität führte für ihn nur über eine Revolution. Most erkannte bereits die zentrale Rolle der Medien, die terroristische Aktionen weit verbreiten konnten.⁶⁹ Bereits 1885 veröffentlichte Most ein Buch mit genauer Anleitung zur Herstellung von Sprengstoffen, Bomben und Giften, es beginnt mit den Worten:

„Ueber die Bedeutung, welche die modernen Sprengstoffe für die soziale Revolution in Gegenwart und Zukunft haben, braucht heutzutage nichts mehr gesagt zu werden. Es liegt auf der Hand, dass dieselben im nächsten Abschnitt der Weltgeschichte den ausschlaggebenden Faktor bilden.“⁷⁰

Most erläutert einfach und für den Laien verständlich, wie man Sprengstoff herstellen kann. Die Anwendung eines Sprengsatzes in seinem Sinn gibt er deutlich zu erkennen:

„Nun denke man sich, diese Bombe wäre unter der Tafel einer schlemmenden Bankettgesellschaft plaziert [sic] gewesen, oder man hätte dieselbe durch's Fenster

⁶⁷ ebd., S.21

⁶⁸ Vgl. ebd., S.18ff.

⁶⁹ Vgl. Laqueur, Walter. *The Age of Terrorism*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1987 S.53ff.

⁷⁰ Most, Johann. *Revolutionäre Kriegswissenschaft: Ein Handbüchlein zur Anleitung betreffend Gebrauches und Herstellung von Nitroglycerin, Dynamit, Schießbaumwolle, Knallquecksilber, Bomben, Brandsätzen, Giften u.s.w., u.s.w.* (Nachdruck der Ausgabe New York, 1885). Wien: Verlag Monte Verita, 1989 S.3

einer solchen Bande auf den Tisch geworfen – Welch' eine herrliche Wirkung würde das gehabt haben!“⁷¹

Most bezeichnet die Zielpersonen als: „höheres Lumpengesindel“⁷². Er schreibt über die Ermordung von Menschen, als wäre dies die alltäglichste Sache der Welt, aber auch der Tod des Angreifers wird nicht ausgeschlossen und als mögliches Mittel zur Erreichung des Zieles in Erwägung gezogen. Most gibt genaue Anleitungen wie man sich mit Verbündeten austauschen kann, aber auch welche Vorsichtsmaßnahmen zu treffen sind, bei der Planung von revolutionären Taten.⁷³

Zwei Phänomene des späten 19. Jahrhunderts verbanden sich bald zu einer Wechselwirkung: die Rotationspresse und das Dynamit. Die Entwicklung der Massenpresse bedeutete eine dramatische Veränderung der Kommunikationsmöglichkeiten. Wolfgang Schmidbauer sieht die Entwicklung der Presse eng mit der Entwicklung des Nationalismus verbunden: „Die Massenmedien erzeugen Spracheinheiten; die latente Gewalt der Spracheinheiten wird zu einem zentralen Thema des Massenmediums.“⁷⁴

In den 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts wandelte sich die Bedeutung des Begriffes Terrorismus erneut. Er wurde nicht mehr so sehr für Gewalttaten gegen Regierungen benutzt, sondern für die Gewalt und den Druck, den einzelne Staaten auf ihre Bevölkerung ausübten. Nach dem Zweiten Weltkrieg gewann das Wort Terrorismus wieder einen revolutionären Anklang, in dieser Zeit entwickelte sich auch der Unterschied zwischen dem Freiheitskämpfer und dem Terroristen heraus.⁷⁵

1969 schrieb William Powell aus Protest gegen den Vietnamkrieg, das *Anarchist Cookbook*, das Anleitungen für die Herstellung von Drogen, Sprengstoff und zur Ausnutzung von Telekommunikationsschwachstellen enthält. Das Buch soll eine Reflexion des amerikanischen Anarchismus der Zeit spiegeln, gleichzeitig wird Johann Most als ein wesentlicher Vorläufer genannt.⁷⁶ Im Internet gibt es heute zahlreiche Seiten auf denen sich genaue Anleitungen zum Bau von Bomben, zu

⁷¹ ebd., S.17

⁷² ebd., S.18

⁷³ Vgl. ebd., S.3ff.

⁷⁴ Schmidbauer. *Der Mensch als Bombe*. (2003) S.29

⁷⁵ Vgl. Hoffman. *Terrorismus der unerklärte Krieg*. (2001) S.13ff.

⁷⁶ Vgl. Powell, William. *The Anarchist Cookbook*. New York: Barricade Books, 1989

Kreditkartenbetrug oder zur Sprengung eines Autos finden. Auf einer dem *Anarchist Cookbook* nachempfundenen Seite finden sich beispielsweise Anleitungen zum Kreditkartenbetrug, zur Herstellung von Plastiksprengstoff und Napalm, oder eine Anleitung auf welchem Weg man einen Menschen mit bloßen Händen umbringen kann und dergleichen mehr.⁷⁷

Joseph Croitoru sieht die Wurzeln des systematisierten Selbstmordangriffs bei den japanischen Kamikaze Fliegern des Zweiten Weltkrieges. Selbstmordangriffe gab es hier sowohl zu Land, im Wasser als auch in der Luft. Es galt als Ehrenkodex der japanischen Soldaten sich nicht gefangen nehmen zu lassen, viele begingen Selbstmord um diesem Schicksal zu entgehen. Von da war es kein weiter Weg mehr zu gezielten Selbstmordattentaten, mit denen sie ihre technische Unterlegenheit gegenüber den Amerikanern wettmachen konnten: „Wir sind mit unserer geistigen Stärke den amerikanischen und britischen Teufeln weit überlegen.“⁷⁸ Aber nicht nur die Verluste auf amerikanischer Seite, auch die psychologischen Auswirkungen verschafften den Japanern Vorteile: „Die amerikanischen Matrosen hatten ihr Selbstvertrauen verloren, die Art und Weise der Angriffe flößte ihnen Furcht ein, hatte sie mürbe gemacht.“⁷⁹ Die japanische Militärführung erhob den Selbstmordangriff zur nationalen Verteidigungstaktik. Die unglaubliche Schreckenbilanz der Kamikaze Einsätze waren 4615 Flugzeuge mit Selbstmordpiloten.⁸⁰

1. 2. 6 Internationaler Terrorismus

Für Hirschmann ist die Internationalisierung des Terrorismus mit Schlüsselereignissen verbunden: die Entführung eines *El-Al* Flugzeuges im Jahr 1968 durch die *Volksfront für die Befreiung Palästinas* auf dem Weg von Rom nach Tel Aviv. Bei diesem Ereignis gelang es Terroristen zum ersten Mal das unbeteiligte Ausland in einen regionalen Konflikt mit einzubeziehen. Die Aktion verlieh palästinensischen Flüchtlingen, die in arabischen Lagern ihr Dasein fristeten, eine Stimme. Ein weiteres Schlüsselereignis war die Entführung und Ermordung von israelischen Sportlern während der Olympischen Sommerspiele 1972 in München durch die palästinensische Organisation *Schwarzer September*. Zwei israelische

⁷⁷ Vgl. *Anarchy Cookbook Version 2006* <http://www.beyondweird.com/cookbook.html> Zugriff: 21.02.2007

⁷⁸ Croitoru, Joseph. *Der Märtyrer als Waffe: Die historischen Wurzeln des Selbstmordattentats*. München/Wien: Carl Hanser, 2003 S.16f.

⁷⁹ ebd., S.19

⁸⁰ Vgl. ebd., S.16ff.

Athleten wurden getötet und neun weitere als Geiseln genommen. Ziel war es gefangene Terroristen freizupressen, bei der Befreiungsaktion der bayrischen Polizei kamen alle weiteren Geiseln und fünf der acht Terroristen ums Leben. Diese Aktion gilt vielfach als Geburtsstunde des internationalen Terrorismus. Die Terroristen erreichten zwar keines ihrer Ziele, doch bei diesem Ereignis kam es erstmals zu einer weltweiten Medienpräsenz eines terroristischen Anschlages.⁸¹ Den Friedensschluss zwischen Israel und Ägypten, der in der islamischen Welt zu Kritik und zu Revolutionen führte, sieht Hirschmann als weiteren markanten Einschnitt.⁸²

Caleb Carr sieht den endgültigen Schritt vom Guerillakrieg zum Terrorismus in der irischen IRA vollzogen: die Weigerung zwischen Soldaten und Zivilisten zu unterscheiden und die Bereitschaft Zivilisten gezielt anzugreifen.⁸³ Die stärkste Wirkung der IRA liegt laut Carr in der Legendenbildung. Die Organisation trieb großen Aufwand sich jeden Fortschritt in der irischen Sache selbst an zu rechnen, wodurch der Glaube entstand Terrorismus könne funktionieren.⁸⁴

Die japanische Aum Sekte, die im März 1995 einen Giftgasanschlag in der Tokyoter U-Bahn verübte, rechtfertigte ihr Töten durch Heilen. Der Sektenführer Shoko Asahara bezog seine Ideen aus tibetischen, buddhistischen Parabeln. Durch das Töten einer Person soll verhindert werden, dass diese noch mehr schlechtes Karma auf sich lädt. Asahara sah im Mord eine Erlösung der Opferseele, der ihr spirituellen Gewinn zu Teil werden lässt, sowohl Täter als auch Opfer wurden dem Ziel der Unsterblichkeit näher gebracht. Asahara schürte unter seinen Anhängern die These, dass alle Menschen außerhalb der Sekte Träger schlechten Karmas seien und es daher notwendig sei, diese in Massenmorden zu befreien. Der Mord wird als altruistische Tat dargestellt, er als Sektenführer leitete für sich die Funktion ab, das Morden anordnen zu können, während seine Jünger den Auftrag ausführen mussten. Er setzte sie unter Druck in dem er behauptete, sie seien selbst ständig Anschlägen von Feinden ausgesetzt, auch er selbst sei schon mehrmals Ziel eines Anschlages gewesen.⁸⁵

Als Geburt des islamischen Terrorismus sieht Kai Hirschmann den Einmarsch der *Roten Armee* in Afghanistan 1979. Die islamische Welt fasste dies als Angriff auf

⁸¹ Vgl. Schmidbauer. *Der Mensch als Bombe*. (2003) S.39

⁸² Vgl. Hirschmann. *Terrorismus*. (2003) S.18ff.

⁸³ Vgl. Carr, Caleb. *Terrorismus – die sinnlose Gewalt: Historische Wurzeln und Möglichkeiten der Bekämpfung*. München: Wilhelm Heyne, 2002 S.184

⁸⁴ Vgl. ebd., S.76ff.

⁸⁵ Vgl. Lifton, Robert Jay. *Terror für die Unsterblichkeit: Erlösungssekten proben den Weltuntergang*. München/Wien: Hanser Verlag, 2000 S.75ff.

und zahllose Freiwillige aus islamischen Staaten verbanden sich zu einem gemeinsamen Dschihad, um an der Seite der Afghanen zu kämpfen. Osama bin Laden gründete und finanzierte damals zur besseren Koordinierung die Rekrutierungsorganisation *Al Qaida*. 1998 formierte er die *Internationale Kampffront gegen Juden und Kreuzfahrer* und bündelte damit die verschiedenen Ideologien zu einem gemeinsamen gegen den Westen gerichteten Hass.⁸⁶ Er verstand es junge Menschen zu rekrutieren, die sich als Erfüller seiner Vorstellungen einsetzen ließen, ähnlich der Struktur der Assassinen wurde er als charismatischer Anführer eine Symbolfigur für die ständige Bedrohung. Die Jungen wurden sorgsam ausgewählt, sie mussten über die nötige Disziplin, sowie Intelligenz und Fitness verfügen, um die Aufträge ausführen zu können. Osama bin Laden nannte seine Krieger: „Pferde Allahs“⁸⁷. Sie trugen eine Last, die ihnen ihr Anführer im Namen Gottes aufgetragen hatte.⁸⁸

Einer der wesentlichsten Einschnitte in der jüngsten Geschichte des Terrorismus ist der 11. September 2001. Die Anschläge auf das New Yorker *World Trade Center* haben terroristischen Attentaten eine neue Dimension zugewiesen und die unmittelbare Bedrohung größer denn je scheinen lassen. Am Morgen des 11. September verloren über 3000 Menschen ihr Leben. Um 8:45 Uhr Ortszeit raste eine Boeing 767 der *American Airlines* mit 92 Menschen an Bord, mit einer Geschwindigkeit von über 600 km/h auf Höhe des 96. Stockwerkes in den Nordturm des *World Trade Centers* in New York City. Beim Aufprall explodierte der Treibstoff, Wrackteile des Flugzeuges und Trümmer des Gebäudes stürzten zu Boden. Kurz danach wurde allgemein davon ausgegangen, dass es sich um einen Unfall handelte. Um 9:03 Uhr Ortszeit fliegt eine weitere Boeing 767 der *United Airlines* zwischen dem 78. und dem 84. Stockwerk in den Südturm des *WTC*. Eine Schockwelle zieht durch das Gebäude und schleudert Menschen und Dinge umher. Die Schäden an der Konstruktion des Gebäudes sind hier noch verheerender. Allerdings bleibt eines der Treppenhäuser intakt, so dass die Menschen in den Stockwerken oberhalb der Einschlagstelle eine Chance haben, sich zu retten. Langsam wird klar, dass es sich um keinen Zufall handeln kann. Der Südturm stürzt um 10:05 Uhr vor laufenden Kameras in sich zusammen, der Nordturm um 10:28 Uhr. Beide Türme waren zum Zeitpunkt ihres Einsturzes noch nicht evakuiert,

⁸⁶ Vgl. Hirschmann. *Die weltweite Gefahr*. (2002) S.36ff.

⁸⁷ Schmidbauer. *Der Mensch als Bombe*. (2003) S.102

⁸⁸ Vgl. ebd., S.102

zahlreiche Rettungskräfte befanden sich noch in den Gebäuden. Eine Maschine der *American Airlines* stürzt um 9:43 Uhr in das Pentagon in Washington D.C., eine Boeing 757 der *United Airlines* stürzt um 10:10 Uhr bei Shanksville, Pennsylvania über unbewohntem Gebiet ab. Soweit die Fakten zum 11. September 2001.⁸⁹

Die weltweiten Auswirkungen dieser Anschläge sind derart umfassend, dass alleine eine simple Auflistung unmöglich ist. Aber auch die Hintergründe der Tat, die wahren Drahtzieher hinter den Anschlägen, die Verknüpfungen in die Finanzwelt und in politische Ebenen scheinen undurchdringbar. Einige Journalisten haben es sich zur Aufgabe gemacht diese Hintergründe zu erforschen, sie stoßen immer wieder auf eine Mauer des Schweigens, die nicht zu durchbrechen ist. Der französische Reporter Eric Laurent deckt in seinem Buch *9/11/01* zahlreiche Ungereimtheiten auf, an deren Klärung scheinbar niemand interessiert ist. Darunter riesige Aktienspekulationen, die kurz vor dem 11. September getätigt wurden und ein Wissen um die bevorstehenden Anschläge vorausgesetzt haben, da sie den Spekulanten zu Riesengewinnen verhalfen. Schätzungen zufolge liegt die Ausbeute dieser Börsengeschäfte zwischen 100 Millionen und 15 Milliarden Dollar. Diese Diskrepanz der Schätzungen allein gibt die Unwissenheit und Ohnmacht gegenüber diesem Insiderbetrug wieder.⁹⁰ Auch den Abschlußbericht des Ausschusses zur Untersuchung der Ereignisse vom 11. September, der im Juli 2004 veröffentlicht wurde, bezeichnet Laurent als:

„Musterbeispiel einer vorsätzlichen Verschleierung der Wahrheit. In diesem großangelegten Fresko zu Al-Qaida, Osama bin Laden und dem mannigfachen Versagen der Geheimdienste blieben sämtliche Ungereimtheiten und Dunkelzonen um die Tragödie sorgfältig ausgeklammert.“⁹¹

Auch stößt er auf Unstimmigkeiten bei den Fakten, die den Anschlag direkt betreffen, zum Beispiel die Angabe der Passagierzahlen: die Anzahl der Passagiere wird auf der offiziellen Passagierliste und im Abschlussbericht des Ausschusses unterschiedlich angegeben, zudem finden sich die Namen der Verdächtigen auf keiner der Passagierlisten der vier Flugzeuge, die am 11. September entführt

⁸⁹ Vgl. Aust, Stefan. Schnibben, Cordt. (Hrsg.) *11. September: Geschichte eines Terrorangriffs*. Stuttgart/München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2002 S.13ff.

⁹⁰ Vgl. Laurent, Eric. *9/11/01: Die Wahrheit*. München/Zürich: Piper, 2007 S.45ff.

⁹¹ ebd., S.69

wurden. Im Zuge seiner Nachforschungen erfährt Laurent immer wieder, dass die Geheimdienste der USA über bevorstehende Anschläge informiert waren. Geheimdienste rund um den Globus, die mit der CIA kooperieren, haben Warnungen über einen unmittelbar bevorstehenden Terroranschlag auf amerikanischem Boden an die Bush Regierung weitergeleitet, doch dort schien sich niemand dafür zu interessieren.⁹²

Hirschmann sieht den internationalen Terrorismus zur Zeit in Richtung einer religiösen Motivation tendieren, wobei er das größte Gefahrenpotenzial im Islamismus sieht, hier sind die Strukturen einer international operierenden Terrororganisation bereits geschaffen, die Ausschaltung einzelner Terroristen ist hier für eine Bekämpfung nutzlos, da die Ideologien auf breiter Ebene weitergegeben werden. Krisenzeiten fördern den Fundamentalismus, der seine Rechtfertigung aus Prophezeiungen bezieht, die vermeintlich im Besitz der absoluten Wahrheit sind.⁹³

Formen von Terrorismus hat es schon immer gegeben, und Terrorismus ist wie alles andere auch einer ständigen Entwicklung unterworfen. Heutiger Terrorismus hat durch die Massenmedien, insbesondere das Internet und die Verwendung moderner Technologien eine völlig neue Dimension erreicht. Diese Entwicklung hat mit den Terroranschlägen vom 11. September auch ein Datum gefunden, das als Beginn einer neuen Epoche des Terrorismus festgelegt werden kann.

⁹² Vgl. ebd., S.92

⁹³ Vgl. Hirschmann. *Die weltweite Gefahr*. (2002) S.62f.

1. 3 Ausgewählte Kennzeichen

Da keine allgemeingültig anerkannte Definition von Terrorismus gefunden werden kann, sollen ausgewählte Merkmale ausgemacht werden, die im Hinblick auf die Reflexion von Terrorismus in zeitgemäßen Theaterkonzepten relevant sind. Wobei als Ziel nicht eine Begriffsbestimmung steht, sondern Eigenschaften und Kennzeichen auszumachen, die heutigen Terrorismus charakterisieren. Besonderes Augenmerk soll dabei auf die Strategie gelegt werden, die nicht auf Grund der Täter, der Opfer oder des Tatbestandes selbst abgelesen werden kann, also nicht nach greifbaren Eckdaten, sondern ihre Verwurzelung in Abstraktion und Emotionalität hat. Terrorismus als Strategie ist abhängig von der subjektiven Erfahrung des Rezipienten, die Intensität des Stimulus kann hierbei wesentlich variieren.

1. 3. 1 Panik, Angst, Schrecken

Ein wesentliches Ziel zahlreicher Terroristen ist die Destabilisierung einer bestehenden Ordnung. Um eine Ordnung zu Fall zu bringen, muss die Basis ins Wanken gebracht werden, dies lässt sich zum Beispiel durch breite Verunsicherung in der Bevölkerung auslösen. Schrecken und Entsetzen über grenzüberschreitende, nicht vorstellbare Ereignisse lösen Angst und Furcht aus, da sie eine potentielle Bedrohung des eigenen Lebens implizieren. Wir haben unser Zusammenleben nach Regeln geordnet, die auf einer juristischen Basis und auf religiösen und moralischen Vorstellungen beruhen. Werden diese Grenzen nun überschritten, bewirkt dies Angst und Furcht vor dem Unbekannten, eine Konfrontation mit der Realität des Todes. Durch diesen Impuls kann die gebündelte Resonanz der Masse eine starke politische Druckwelle erzeugen. Dies ist wohl einerseits Ziel der Terroristen, andererseits aber auch Ursache für die breite Wirkung und das Interesse der Medien. Die Behauptung lautet also, terroristische Akte werden mit dem Ziel ausgeführt, Angst und Schrecken in weiten Teilen der Bevölkerung zu verbreiten. Als ein Mittel dazu, werden die Massenmedien missbraucht, die sich ihrer Lage zwar unumstößlich bewusst sind, jedoch dem Druck, dem sie ausgesetzt sind, nicht standhalten können. Dieser Druck führt zu einer ausgiebigen Berichterstattung weltweiter Terroranschläge, mit Bildmaterialien, Fakten und Daten, die die Bedrohung umso größer scheinen lassen. Diese These lässt sich durch die Berichterstattung nach den Terroranschlägen vom

11. September verifizieren, keine Zeitung, keine Nachrichtensendung, kein Informationsmedium weltweit, das sich nicht in ausführlichen Berichten über das Ereignis ergoss. Wie aber kann man dieses Interesse erklären, mit der Zahl der Todesopfer? Zählt man die Menschen die tagtäglich an Unterernährung sterben, so ist die Zahl der Opfer die der Hunger fordert in Relation gesehen ungleich viel größer, warum wird hier also nicht täglich und ausführlich berichtet? Ist es die Tatsache, dass dieses Ereignis unvorstellbar und noch nie da gewesen war? Vielleicht in seiner Form, sicherlich aber nicht seinem Wesen nach, Terroranschläge stehen seit Jahrzehnten an der Tagesordnung zahlreicher Länder. Womit ist also dieses enorme Interesse zu rechtfertigen – mit der Bedrohung, die für die westliche Welt davon ausgeht! Die Industrieländer haben hier ihren Hunger erhalten! Die tödliche Bedrohung, die plötzlich für Menschen der westlichen Welt entsteht – völlig unvorhergesehen Opfer eines terroristischen Anschlages zu werden.

Schrecken entsteht durch die Unvorhersehbarkeit und Plötzlichkeit mit der Terroristen zuschlagen, prinzipiell kann zu jeder Zeit, an jedem Ort vielleicht gerade hier und heute ein Terroranschlag stattfinden. Dieses plötzliche Herausreißen aus dem Alltag, dem gewohnten Geschehen, erzeugt Schrecken. Als Folge des Erschreckens und der Angst entsteht Panik und die Frage worauf ist noch Verlass, welche Grenzen werden noch eingehalten?

Was erzeugt Angst? Angst ist ein normaler Bestandteil unserer emotionalen Gefühlswelt, und gehört in gesundem Maß zu unserem Leben. Die Regeln und Normen nach denen wir unser Zusammenleben geordnet haben geben uns Sicherheit. Diese Grenzen ermöglichen Freiheit, da sie einen Raum schaffen in dem Bewegung möglich ist. Ein Übertritt dieser Grenzen schafft Unsicherheit und Angst. Unsere Erwartungshaltung an das Leben wird schlagartig enttäuscht und wir erleben eine gefährliche Bedrohung.

Der entscheidende Gedanke beim Terrorismus ist nicht auf den Körper des Feindes zu zielen, sondern auf dessen Umwelt. Terrorismus zielt in seiner Inszenierung auf Panik und Schrecken ab. Die Zerstörung ist nur Mittel zum Zweck, ein Signal um einer großen Anzahl von Menschen etwas mitzuteilen. Terrorismus konfrontiert uns mit vielleicht oftmals verborgenen Gefühlen, mit deren Verarbeitung zahlreiche Menschen schwer umgehen können. Verdrängte Ängste kommen ans Licht, der elementare Selbsterhaltungstrieb, die nackte Angst ums Überleben wird angesprochen. Terroranschlägen können zu einer Auseinandersetzung mit dem Tod,

mit Grenzen und dem Verlass auf Regeln und tradierten Normen führen. Sie besetzen das Denken der Menschen und schaffen sich somit Zutritt zu ihren Emotionen.

1. 3. 2 Überraschungseffekt und Reaktionsabhängigkeit

Während es eine Zeit gab, in der es üblich war, dass terroristische Gruppen ihre Anschläge ankündigten, einerseits um dadurch die Opferzahlen zu minimieren, aber auch um die Medien rechtzeitig zu informieren und eine möglichst breite Berichterstattung zu erzielen, wird nun der Überraschungsmoment des Anschlages gezielt eingesetzt, um die Unberechenbarkeit zu erhöhen. Die ständige Angst wird damit zu einem unsichtbaren Begleiter, jederzeit und überall könnte etwas passieren. Ein Merkmal heutiger terroristischer Aktivitäten ist die genaue Planung des Anschlages, der eine Kommandozentrale zu Grunde liegt. Das Ziel wird ausgeforscht und observiert, der Anschlag bis ins kleinste Detail geplant und trainiert. Wobei für die Planung nicht nur größere Geldsummen von Nöten sind, sondern auch das entsprechende Wissen und die militärischen Kenntnisse. Vermeintliche Trainingslager für Terroristen im Kaukasus suchen gezielt nach Witwen oder allein stehenden Frauen die Familienangehörige im Krieg verloren haben und bilden sie zu Selbstmordattentäterinnen aus. Die Frauen werden für die Aufgabe mit den nötigen Waffenkenntnissen vertraut gemacht und psychisch durch religiöse Indoktrination, sowie teilweise mit Medikamenten auf den Anschlag vorbereitet. Die Vorbereitung und Planung ermöglicht es plötzlich zuzuschlagen, durch einen durchdachten Ablauf mögliche Hindernisse zu umgehen und den größtmöglichen Effekt zu erzielen. Dieses unvermittelte Zuschlagen an unterschiedlichsten nicht vorhersehbaren Orten, vermittelt den Eindruck einer gut organisierten Gruppierung mit zahlreichen Hintermännern, nicht nur Ausführende auch Geldgeber, sowie Anführer werden vermutet.

Das terroristische Vorgehen besteht aus unterschiedlichen Stufen, einerseits dem Gewaltakt oder dessen Androhung, die dadurch ausgelösten Emotionen, Panik und Schrecken bei den Angegriffenen, Sympathie und Schadenfreude bei den Mitstreitern - und die erwarteten Reaktionen, Schutz und Vergeltungsmaßnahmen, aber auch Unterstützung seitens der Sympathisanten. Die Strategie Terrorismus zielt auf kein statisches Ergebnis ab, sondern tritt meist plötzlich und unerwartet ein, um

dann eine lange Schleife der Reaktion hinter sich herziehen. Der unerwartete Anschlag zielt auf eine hohe Aufmerksamkeit ab, die eine Welle an Reaktionen auslösen soll. Ziel ist nicht die unmittelbare Gewalttat, sondern die darauf folgenden Reaktionen. Darin liegt auch das Potential einer Gegenwehr, durch bewusste Vermeidung der gewünschten Reaktion, durch ein Nichtbeachten der Provokation. Ohne diese Reaktionsabhängigkeit wäre ein terroristischer Anschlag gleichzusetzen mit jedem anderen Gewaltverbrechen.

1. 3. 3 Theatralität des Terrors

Terroranschläge haben in ihrer Ausführung performativen Charakter. Terroristen stellen ihre Handlungen bewusst öffentlich zur Schau, zielen auf eine weite Verbreitung der Tat. Ihre Schauplätze sind die symbolbesetzten Angriffsziele, durch deren Wahl sie sich mediales Interesse sichern, ihre handelnden Personen sind die unfreiwilligen Opfer, sowie die Attentäter selbst, das zuschauende Publikum ist die Weltbevölkerung. Der Begriff Theatralität geht über das institutionalistische Theater hinaus, er wird in der Wissenschaft unterschiedlich definiert, relevant ist die bewusste Zurschaustellung eines Zeichensystems. Eine Definition von H.T. Lehmann fasst den Begriff Theatralität zusammen als:

„Die *kombinierte* Vielfalt unterschiedlicher *Zeichensysteme* wie Licht, Klang, Körperlichkeit, Raum [...], die dem Theater allein wesentliche *zeiträumliche Einheit* von Emission und Rezeption der Zeichen im Hier und Jetzt der Aufführung [...] (und) die spezifisch organisierte *Interaktion* zwischen Theatervorgang und Publikum.“⁹⁴

Wesentliches Element der Definition des Begriffes Theatralität, ist die Gleichzeitigkeit der Aufführung und der Rezeption, die ein räumlich-zeitliches Aufeinandertreffen von Darstellern und Publikum bedingt. Dadurch ist einerseits die einmalige Gegenwärtigkeit gewährleistet, aber auch gleichzeitig ein transitorischer Charakter determiniert. Eine kollektive Rezeption verstärkt die Intensität der Wahrnehmung, sozialpsychologische und gruppendynamische Prozesse führen dabei zu einer homogenen Gruppenreaktion. Die Definition bezieht sich hier auf die

⁹⁴ H.T. Lehmann, zitiert nach: Weintz, Jürgen. *Theaterpädagogik und Schauspielkunst: Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit*. Butzbach-Griedel: Afra Verlag, 1998 S.134

spezifischen Merkmale des Theaters, doch viele davon lassen sich bei terroristischen Anschlägen ebenfalls wieder finden.

Nicht nur die Medien inszenieren die Berichte der Terroranschläge, auch die Terroristen selbst inszenieren ihre Taten. Symbolbesetzte Anschlagziele etwa verkörpern das Feindbild. Die Zeichen der Inszenierung selbst werden nicht in einer gewohnten Norm gewählt: laute Töne, wie Explosionen, symbolische Farben, wie bedrohliches schwarz oder kämpferisches grün, bestimmen das Bild. Die unfreiwilligen Opfer werden gezwungenermaßen in das Hier und Jetzt des Anschlages einbezogen, die Interaktion wird von den Terroristen vorgegeben. Entführungen etwa, wie sie im Irak aktuell häufig vorkommen, werden oftmals von einer Forderung per Videobotschaft begleitet. Diese Videobotschaften sind genau inszenierte Nachrichten. Die Geiseln werden vor Spruchbänder mit religiösen Aufschriften gesetzt, ihre Kleidung und ihr Aussehen wird der Erwartung an eine Geisel gerecht, der Text den sie sprechen, wird ihnen wortgenau vorgegeben.⁹⁵ Aber terroristische Führer inszenieren auch ihre eigenen Videobotschaften, wie dies etwa Osama bin Laden nach 9/11 tat. Als jüngstes Beispiel dient das Bekennervideo des tschetschenischen Rebellenführers Doku Umarow, der sich zu dem Bombenanschlag auf die Moskauer U-Bahn vom 29. März 2010 äußert. Er trägt militärische Tarnkleidung als Zeichen des Kriegers, einen langen Bart wie ihn islamische Fundamentalisten tragen, sowie eine schwarze Kopfbedeckung. Das Video wurde in freier Natur, in einem Wald aufgenommen, die Bereitschaft zum Kampf wird signalisiert, die Terroristen befinden sich bereits im Versteck, im Hinterhalt. Umarow spricht ruhig und langsam, fast sachlich, und erklärt als Motivation für die Terroranschläge ein Massaker an friedlichen, tschetschenischen Zivilisten durch den Inlandsgeheimdienst der russischen Föderation, kurz FSB, im Dorf Arshty am 11. Februar 2010. Ziel der Vergeltungsanschläge in Moskau war es, Ungläubige zu zerstören und eine Nachricht an den FSB zu übermitteln. Umarow bezeichnet sich selbst nicht als Terrorist:

„And today any politician or journalist or any other person who condemns me for those operations, or who accuses me of terrorism, I am laughing at those people. I can

⁹⁵ Vgl. Svensson, Birgit. „Das Geschäft mit den Geiseln.“ *FAZ. Net.* 4.12.2005
<http://www.faz.net/s/RubDDBDABB9457A437BAA85A49C26FB23A0/Doc~EE97CEFA8674B409F8D9B698148807F0F~ATpl~Ecommon~Scontent.html> Zugriff: 6.4.2010

only grin, because I haven't heard Putin being accused of terrorism for the murder of civilians who were killed at his order on the 11th of February.”⁹⁶

Meist folgen Terroranschläge einer genauen Inszenierung, sie sind geplant und durchstrukturiert und verwenden dabei theatrale Mittel, wie etwa Kostüme und Requisiten, Mimik und Gestik. Die weiblichen Attentäterinnen bei der Geiselnahme im Moskauer Dubrowka Theater 2002 veranschaulichen diese These. Sie trugen einen Tschador, die für Tschetschenien unüblichen schwarzen Gewänder der islamischen Frauen. Dieses Kostüm diente dazu eine bestimmte Botschaft zu vermitteln, das Naheverhältnis zum Islam sollte gezeigt werden, der Anschlag als Dschihad legitimiert werden. Aber auch Requisiten kamen zum Einsatz: die Bombengürtel der Schahidinnen sollten sich jedoch als Attrappen erweisen, die nicht zur Explosion gebracht hätten werden können. In der Inszenierung einer solchen Geiselnahme kommt es zu einer genauen Verteilung der Rollen, es gibt die Figur des Anführers und der Untergebenen, die wiederum ihre genau zugeteilten Aufgaben haben. Den tschetschenischen Frauen in Moskau war die Aufgabe zugedacht, die Geiseln zu bewachen. Alle Geiselnahmer spielten während des Attentates ihre eintrainierten, vereinbarten Rollen.

Der terroristische Akt ist als symbolhafte Botschaft zu verstehen, die sich an die Öffentlichkeit wendet. Moderner Terrorismus wie auch immer er geartet und wo auch immer er stattfindet, ist stets inszeniert. Gestik und Mimik der Angreifer entsprechen dem Bild des unerbittlichen Kämpfers, Zeitpunkt und Ort des Anschlages werden nach symbolischen Gesichtspunkten gewählt. Elemente wie Kleidung, Sprache, Rollenverteilung und Requisiten haben einen elementaren Stellenwert. Die Terroristen, die das Moskauer Dubrowka Theater erstürmten, ließen eine Videocollage aus dem Material der Überwachungskameras vom Regisseur des Musicals erstellen. Sie bedienten sich der neuesten Technologie und verwendeten die Ästhetik der Videomontage, die zur Zeit en vogue ist.⁹⁷

⁹⁶ *Amir of the Caucasus Dokka Abu Uthman - Moscow Operations: Retribution for Russian Crimes.*
http://www.youtube.com/watch?v=2YalN2YF-jl&feature=player_embedded# Zugriff: 6.4.2010

⁹⁷ Vgl. Marschall, Brigitte. „Terrorismus, künstlerischer Aktivismus und die Ästhetik der Destruktion.“
Terrorismus. Eine Herausforderung unserer Zeit. Erwin Bader. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2007, S.117-130, hier S.130

1. 3. 4 Terrorismus als Kommunikationsstrategie

Als Intention hinter einem terroristischen Anschlag kann zumeist die Verbreitung einer Nachricht gesehen werden, bildhaft symbolisch steht der Anschlag als Zeichen für die Nachricht. In der Verbreitung durch Bildmedien findet diese symbolische Nachricht eine bildhafte Übertragung, um auf direktem Weg weltweite Aufmerksamkeit zu erzielen. Die Nachricht mag sich nun einerseits an Staaten oder Führungsmächte richten, aber auch an die Unterstützer der Ausführenden als Beweis der Stärke, der Willenskraft und Entschlossenheit mit der eine Sache verfolgt wird. Wird der Terrorakt von einer Forderung der Bekennenden unterstützt, ist das Verständnis sehr deutlich und bedarf keiner Interpretation. Wenn solch ein Bekenntum mit eindeutigen Forderungen fehlt, ist die Gefahr einer Fehlinterpretation hoch. Der Terrorakt kann leicht als Propaganda für die Hetze einer politischen Partei gegen unliebsame Gegner missbraucht werden. Die Auslegung ist offen und kann je nach Interesse für eine Vielzahl an Informationsvermittlungen benützt werden. Warum die Terroristen nur die Sprache der Gewalt sprechen lassen und auf Bekennterschreiben verzichten, kann unterschiedliche Gründe haben. Sie demonstrieren damit, dass sie es nicht Wert finden mit dem Feind zu kommunizieren, andererseits vergrößern sie aber auch die Angst und Ungewissheit, die mit einem Terroranschlag einhergehen, da der Feind eine unbekannte Parabel bleibt.

Die Idee hinter dem Terroranschlag ist nicht das Töten selbst, nicht die Lust am Leid anderer, sondern die eigene Verzweiflung, der Wunsch Emotionen und Ungerechtigkeiten mitzuteilen. Terroristen wollen mit ihren Anschlägen auf ein politisches oder moralisches Unrecht aufmerksam machen und dessen Beachtung mit Gewalt erzwingen. Sie sehen sich selbst oftmals in der Opferrolle, aus der sie keinen Ausweg finden, außer sich durch eine Gewalttat Ausdruck zu verschaffen. Ein Terroranschlag kann ähnlich einem Selbstmordversuch als Schrei nach Hilfe interpretiert werden. Gelenkt durch Fundamentalismus, meist fußend auf einer religiösen Überzeugung, die Hoffnung verheißt, Trost und Gerechtigkeit bietet und den Anschlag legitimiert.

1. 3. 4. 1 Die Funktion der Massenmedien

Margaret Thatcher bezeichnete die Medien als den Sauerstoff des Terrorismus. Der US-amerikanische Schriftsteller Don DeLillo bezeichnet Terrorismus als Sprache, die einem Gehör verschafft, Terrorismus ohne schockierte Zeugen gliche für ihn, einem Theater ohne Zuschauer.⁹⁸ Eine gewagte These besagt, würde Terrorismus nicht wahrgenommen werden, gäbe es ihn nicht. Terrorismus besteht in der heutigen Zeit im Besonderen durch eine enge Verknüpfung mit den Massenmedien, die für eine weltweite Verbreitung der Schreckenstaten sorgen und eine damit einhergehende Maximierung der Auswirkungen fördern. Wie kommt es zu diesem Interesse? Jeder berichtenswerte Skandal ist einzigartig, doch geht es immer um einen Missstand, einen Verstoß gegen die herrschende Moral oder das geltende Recht, der einen Schaden hervorruft. Es gibt immer einen Täter oder Schuldigen, dabei kann es sich um eine einzelne Person, oder um eine Gruppierung handeln. Es folgt immer eine Welle von Medienberichten, die den Missstand zu einem bedeutenden Problem erheben und die den Verursacher einhellig anprangern. Diese Medienberichte rufen in der Bevölkerung ein dementsprechendes Echo hervor.⁹⁹

Shlomo Shapiro beschreibt die angewendete Gewalt als zweitrangig gegenüber den Schlagzeilen in den Medien. Dies untermauert er durch die Vorgehensweise der nordirischen IRA und der baskischen ETA, die mit gezielten Vorwarnungen versuchten, einerseits die Opferzahlen zu minimieren, andererseits durch die gleichzeitige Information der Presse, die Präsenz der Medien sicherzustellen. Bei islamischen Terroristen sieht er eine solche Vorgehensweise nicht, sie haben eine eindeutige Strategie entworfen, um einerseits maximale Opferzahlen zu erzielen und andererseits eine größtmögliche Medienberichterstattung.¹⁰⁰ Es stellt sich die Frage inwieweit die Terroristen von 9/11 planten, dass die Medien die Anschläge live auf Bildern festhalten konnten. Inwiefern haben sie den Prozess der Wahrnehmung gesteuert? Der Zeitpunkt morgens um 9 Uhr Ortszeit, war ideal, um die ganze Welt zum Zeugen der Geschehnisse zu

⁹⁸ Vgl. DeLillo, Don. *Mao II*. New York: Penguin, 1991 S.157

⁹⁹ Vgl. Kepplinger, Hans Mathias. *Die Mechanismen der Skandalisierung: Die Macht der Medien und die Möglichkeit der Betroffenen*. München: Olzog Verlag, 2005 S.7

¹⁰⁰ Vgl. Shapiro, Shlomo. „Medien und Terrorismus. Eine klare Strategie wird benötigt“ *Internationale Politik. Terrorismus*. Werner Weidenfeld. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutsche Gesellschaft für Auswärtige Politik e.V., 2001, S.19-24

machen. Es war klar, dass nach dem ersten Flugzeugtreffer, die allzeit bereiten Katastrophenkameras sofort zur Stelle sein würden. Der zeitliche Abstand von einer Viertelstunde bis zum Einschlag des zweiten Flugzeuges garantierte somit Live Bilder. Die Terroristen demonstrierten somit also auch eine Macht über die Wahrnehmung ihrer Taten. Sie schafften es Bilder zu produzieren, die sich im Gedächtnis einer ganzen Generation von Menschen eingebrannt haben. Es bedarf keiner zusätzlichen Erklärungen oder Erläuterungen mehr, die Aussagekraft der Bilder, die Symbolkraft der Anschlagziele reicht aus, um die Botschaft zu vermitteln. Die Ziele der Anschläge vom 11. September waren symbolisch ausdrucksstarke Gebäude. Die Türme des *World Trade Centers* verkörpern die weltumspannende Vorherrschaft des amerikanischen Kapitalmarktes und das *Pentagon* war ein Symbol der amerikanischen Unverletzlichkeit, beide platziert in Zentren der Macht: New York City und Washington D.C. Die Botschaft hat sich allein durch die Bilder übertragen, es wurde dabei auf jeden unterstützenden Text verzichtet.¹⁰¹

Die Verknüpfung von Medien und Terrorismus ist jedoch fatal. Die Medien unterliegen einem enormen Konkurrenzdruck, entscheidend sind Quote und Gewinne, gleichzeitig liefern sie den Terroristen aber eine weltweite Bühne für ihre Anliegen. Terrorismus macht die Medien selbst zu einem Schauplatz des Terrors: „Daß der Erfolg einer Selbstmordmission vor allem an ihrer medialen Durchschlagkraft gemessen wird, hat dazu beigetragen, dass die Medien, deren Sensationsgier beständig zunahm, zum Spielball der Terroristen geworden sind.“¹⁰²

Brian M. Jenkins sieht den Grund für das Interesse der Massenmedien an Terrorakten, in der Einzigartigkeit der Attacken: „Terrorist incidents attract the media because they are genuine human dramas, different from ordinary murder and therefore newsworthy.“¹⁰³

Die Massenmedien spielen für heutige Terroristen eine nicht wegzudenkende Rolle. David Fromkin schreibt in seinem Artikel *Die Strategie des Terrorismus* über die Verknüpfung von Medien und Terrorismus:

„Sie haben Terrorismus zu einer Form der Massenkommunikation gemacht, aber zu einer Kommunikation, die sich an die ganze Welt [...] wendet. Ihre Kampagne braucht Publicity, um Erfolg zu haben, und deshalb machten sie sich die Erfahrungen der

¹⁰¹ Vgl. Münkler. „Terrorismus als Kommunikationsstrategie. Die Botschaft des 11. September.“ (2001) S.11-18

¹⁰² Croitoru. *Der Märtyrer als Waffe*. (2003) S.13

¹⁰³ Jenkins. *International Terrorism*. (1985) S.31

Werbung und der Massenmedien zunutze: sie bewegen sich in der Welt der Kinos, der Extravaganzen und der Pop Art, in der Superlative das Bild bestimmen und der Nervenkitzel den höchsten Verkaufswert hat.“¹⁰⁴

Kai Hirschmann filtert vier wesentliche Punkte in der Nutzung der Medien als Kommunikationsstrategie: „den Faktor Zeit, die Konkurrenzsituation auf dem Medienmarkt, die Ausweitung des Informationsangebots und die Aufbereitung von Ereignissen.“¹⁰⁵ Die Errungenschaften der Technik machen es heutzutage möglich Daten durch Satellitenübertragung zu jedem Punkt der Erde innerhalb kürzester Zeit zu übermitteln. Informationen können dadurch in sekundenschnelle um den ganzen Erdball verbreitet werden. Die Konkurrenzsituation auf dem Medienmarkt ist immens gestiegen. Der Informationsdrang der Menschen wird immer größer, Information ist ein Muss, um im beruflichen, wie im sozialen Leben bestehen zu können, eigene Nachrichtenkanäle, Printmedien, aber auch das Internet tragen zu einer flächendeckenden Informationsversorgung bei. Medienunternehmen sind zugleich Wirtschaftsunternehmen, die an hohen Gewinnen interessiert sind. Terror wird von den Medien vermarktet, es genügt nicht mehr die reine Berichterstattung über das Ereignis, sondern es werden die „Geschichten hinter der Geschichte“¹⁰⁶ gesucht. Berichte sowohl über die Täter, als auch über die Opfer, ihr Leben, ihre letzten Stunden, alles was sich nur irgendwie verwerten lässt, wird zu einem Report verarbeitet. Auch jetzt noch, Jahre nach den Anschlägen vom 11. September finden sich immer wieder Sendungen über die Einsatzkräfte, die ihr Leben aufs Spiel setzten, über die Hinterbliebenen, die mit ihrem Verlust zu Leben gelernt haben und über die Täter wieder. Die Medien sorgen für eine „Personalisierung des Terrors“¹⁰⁷, der somit sein intendiertes Ziel erreicht, nämlich eine Emotionalisierung der Menschen. Terroranschläge müssen „medienkompatibel“¹⁰⁸ inszeniert werden, um eine möglichst breite und lange anhaltende Berichterstattung zu gewährleisten.

Brigitte Nacos sieht in ihrer Untersuchung, die Medien als Bindeglied, um die Meinungsmacher zu erreichen. Terroristen begehen gezielt Anschläge auf Personen eines bestimmten Staates, um die Medien dieses Landes aufhorchen zu lassen.

¹⁰⁴ Fromkin. „Die Strategie des Terrorismus.“ (1977) S.93

¹⁰⁵ Hirschmann. *Terrorismus*. (2003) S.48

¹⁰⁶ ebd., S.50

¹⁰⁷ ebd., S.50

¹⁰⁸ ebd., S.51

Diese transportieren ihre Nachrichten bis in die Wohnzimmer der Menschen. Die Medien stehen als Mittler zwischen Terroristen, Politikern und Bevölkerung.¹⁰⁹

Brian M. Jenkins geht sogar soweit, Terrorismus als eine Form von Theater zu sehen:

„Terrorist attacks are often carefully choreographed to attract the attention of electronic media and the international press. The victims themselves often mean nothing to the terrorists. Terrorism is aimed at the people watching, not at the actual victims. Terrorism is theatre.“¹¹⁰

Walter Laqueur widmet sich ebenfalls der Wechselwirkung zwischen Medien und Terrorismus: „Die Terroristen brauchen die Medien, und die Medien finden im Terrorismus alle Zutaten für eine spannende Story.“¹¹¹ Er sieht die Gefahr der Medienberichterstattung darin, terroristische Attentate aufzubauschen und damit der politischen Bedeutung eine wesentlich größere Dimension einzuräumen, als diese tatsächlich hat. Die Relevanz die einem Terroranschlag zugemessen wird, variiert sehr stark. Als Beispiel nennt er den Tod von zwölf Menschen in Israel, oder von zwei britischen Soldaten in Nordirland, beides im Jahr 1985, über diese Vorfälle wurde ausgiebig berichtet, während im Vergleich dazu zeitgleich zehntausende Opfer im Irak, im Iran, im Bürgerkrieg von Uganda kaum Beachtung fanden. Einerseits liegt die Ursache simpel im Zugang der Medien zu diesen Gebieten, andererseits aber einfach auch im Desinteresse. Historisch sieht er die Verbindung zwischen Terrorismus und Medien bereits 1922 bei der irischen *Sinn fein* begründet, die über eine geschickte und energische Propagandaabteilung verfügte.¹¹²

Auch wenn terroristische Angriffe ihr scheinbares, vordergründiges Ziel nicht erreichen, so hängt doch der Erfolg einer Terrorattacke vor allem von dem erreichten öffentlichen Aufsehen ab. Daher greifen Terroristen zu immer spektakuläreren Anschlägen an einem den Medien leicht zugänglichen Ort. Ein friedlicher Zustand wird von den Medien nicht als berichtenswert angesehen, sieht man sich die heutigen Massenmedien an, scheint es nichts außer Kriege und Gewalttaten zu geben, die unserer Aufmerksamkeit wert sind. So liegt der Schluss nahe, dass

¹⁰⁹ Vgl. Nacos, Brigitte L. *Terrorism and the media: from the Iran hostage crisis to the world trade center bombing*. New York: Columbia Univ. Press, 1994 S.10

¹¹⁰ Jenkins. *International Terrorism*. (1985) S.19

¹¹¹ Laqueur. *Die globale Bedrohung*. (2001) S.54

¹¹² Vgl. ebd., S.55

Gewalt und Terrorismus Erfolg versprechendere Mittel sind, um ein Ziel zu erreichen als friedliche Maßnahmen.

1. 4 Philosophie in Zeiten des Terrors

Der amerikanische Journalist Bill Buford beschreibt in seinem Buch *Geil auf Gewalt* seine Erlebnisse mit englischen Hooligans, Fußball hat für sie eine Ventilfunktion. Er beschreibt, wie scheinbar harmlose Fußballfans zu gefährlichen Hooligans werden, die durch die Masse mitgerissen, jegliche Scheu vor Gewalt verlieren: „aber gehen solche Jungs vielleicht ins Theater? Nein, solche Jungs gehen samstags zum Fußball.“¹¹³ Er untersuchte die Erfahrungen von Gewalt als tiefgreifende, ekstatische Erlebnisse. Peter Wiechens nimmt diese Untersuchungen auf, er sieht den Sinn dieser Gewalt in sich selbst begründet, ihre Attraktivität und Faszination liegt in ihrer „quasi-mystischen“¹¹⁴ Funktion. Die Beteiligten erleben rauschhafte, ekstatische Erlebnisse, „in denen es den Individuen gelingt, sich selbst zu überschreiten und mit der Masse, ja mit der gesamten „Welt“ zu verschmelzen.“¹¹⁵

Georges Bataille, französischer Philosoph und Schriftsteller, beschäftigte sich ebenfalls mit der ambivalenten Erfahrung der Grenzüberschreitung, wobei Angst und Lust die polarisierenden Pole darstellen. In Batailles *Allgemeiner Ökonomie*, lässt sich das seit Freud bekannte Triebpaar Lebens- und Todestrieb ausmachen. Freud sieht im Todestrieb das Bestreben des Organismus zu einem früheren Zustand zurückzukehren: „Das Ziel alles Lebens ist der Tod.“¹¹⁶ Im Gegensatz dazu steht der Lebenstrieb, dessen wesentlicher Motor der Selbsterhaltungstrieb ist. Bataille geht von einer stetigen Erweiterung des Lebens einerseits und einer entgegen gesetzten Zerstörungskraft andererseits aus. Freud war immer überzeugt, dass der Mensch einerseits in die tiefsten Niederungen absinken kann, während er auf der anderen Seite die höchsten Leistungen vollbringt. Einen deutlichen Ausdruck findet dies bei Soldaten, aber auch Terroristen. Während ein und derselbe Mensch jemand töten kann, bringt er wenig später Opfer der Nächstenliebe. Der tschetschenische Terrorist Arbi Barajew scheint ein solches Beispiel gewesen zu sein, er verstand es liebevoll mit den Frauen, die ihn umgaben umzugehen, sie aber gleichzeitig in den Tod zu schicken.¹¹⁷

¹¹³ Buford, Bill. *Geil auf Gewalt. Unter Hooligans*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1992 S.17

¹¹⁴ Wiechens, Peter. *Bataille zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1995 S.7

¹¹⁵ ebd., S.7

¹¹⁶ Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke: Jenseits des Lustprinzips/ Massenpsychologie und Ich- Analyse/ Das Ich und das Es*. Band 13. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1940 S.40

¹¹⁷ Vgl. Jusik. *Die Bräute Allahs*. (2005) S.17

Der französische Philosoph Jean Baudrillard hat in seinem Buch *Der Geist des Terrorismus*¹¹⁸ die übliche Interpretation von Terrorismus ins Gegenteil verkehrt: im speziellen islamischer Terrorismus nicht als Mittel zum Zweck, sondern der öffentlich inszenierte Selbstmord als Ziel eines Terroranschlages. Nicht der Mord an unschuldigen Zivilisten steht im Mittelpunkt, sondern der Opfertod der Terroristen selbst. Ziel des Selbstmordes ist die mediale Maschine in Gang zu bringen. Die Aufgabe die sich den Angegriffenen stellt, liegt darin, diesem Opfertod etwas symbolisch Gleichwertiges entgegenzusetzen. In der westlichen Welt wird dem Tod aber nicht die gleiche Bedeutung verliehen wie im Islam, der Tod wird tabuisiert. Der Westen kann also keine ebenbürtige symbolische Handlung erbringen. Hier sieht Baudrillard den Zusammenbruch der westlichen Welt, die es nicht fertig bringt sich der symbolischen Herausforderung des Terrorismus zu stellen.

Ein wesentliches Charakteristikum islamischer Terroristen sieht Boris Groys in der Wahrung ihrer eigenen Würde. Sie beziehen die Rechtfertigung ihrer Taten aus einem allgemeinen Bezug zu Allah, es gibt keine persönlichen Beweggründe. In den Videobotschaften von Osama bin Laden sieht man einen Mann, der würdevoll, selbst beherrscht in die Kamera blickt, ohne sich zu Hasstiraden hinreißen zu lassen. Im Gegensatz dazu verhält es sich in der westlichen Welt, hier sind die Menschen bereit ihre Würde zu opfern, nicht aber ihr Leben.¹¹⁹

Der Philosoph Jürgen Habermas sieht einen gestörten Kommunikationsakt als Auslöser von Gewalt:

„Die Spirale der Gewalt beginnt mit einer Spirale der gestörten Kommunikation, die über die Spirale des unbeherrschten reziproken Misstrauens zum Abbruch der Kommunikation führt. Wenn aber Gewalt mit Kommunikationsstörungen anfängt, kann man wissen, was schiefgegangen ist und was repariert werden muß, nachdem sie ausgebrochen ist.“¹²⁰

Er sieht in den Anschlägen vom 11. September eine neue Qualität des Terrorismus aufsteigen:

¹¹⁸ Baudrillard, Jean. *Der Geist des Terrorismus*. Wien: Passagen Verlag, 2002

¹¹⁹ Vgl. Groys, Boris. „Die Körper von Abu Ghraib.“ *Philosophie und Kunst: Jean Baudrillard*. Peter Gente. Barbara Könches. Peter Weibel. (Hrsg.). Berlin: Merve Verlag, 2005, S.36-49, hier S.36ff.

¹²⁰ Habermas, Jürgen. Derrida, Jacques. *Philosophie in Zeiten des Terrors*. Berlin/Wien: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004 S.61

„Neu war die Symbolkraft der getroffenen Ziele. Die Attentäter haben nicht nur physikalisch die höchsten Türme von Manhattan in den Abgrund gerissen, sondern eine Ikone im Bilderhaushalt der amerikanischen Nation zerstört. [...]. Neu war allerdings auch die Präsenz der Kameras und der Medien, die das lokale Ereignis zeitgleich zu einem globalen Ereignis – und die Weltbevölkerung insgesamt zum erstarrenden Augenzeugen – gemacht hat.“¹²¹

Auch Baudrillard spricht in diesem Zusammenhang von einem symbolischen Weltereignis von globaler Bedeutung. Es sei ein „reines Ereignis, das alle nie stattgefundenen Ereignisse in sich vereint.“¹²² Ein Ereignis, das viel Zeit braucht, um darüber nachzudenken und es zu besprechen, von dem „alle Welt geträumt hat, weil niemand umhin kann, von der Zerstörung einer derart hegemonial gewordenen Macht zu träumen, das ist es was für das westliche Gewissen unannehmbar ist.“¹²³ Baudrillard unterstellt unserem westlichen Kollektivgewissen von dieser terroristischen Tat insgeheim geträumt zu haben, die Destabilisierung einer Supermacht durch einen unglaublichen Gewaltakt. Waren also die Anschläge ein Ventil unseres gemeinschaftlichen unterbewussten Verlangens? Hier sieht Baudrillard auch die Symbolik der Terroranschläge:

„Im äußersten Fall kann man sagen, dass sie es sind, die es getan haben, aber wir es sind, die es gewollt haben. Wenn man dies außer acht lässt, verliert das Ereignis seine ganze symbolische Dimension, ist es ein reiner Unfall.“¹²⁴

Dieses Begehren der Zerstörung einer Weltordnung geht weit über fanatische Motive hinaus, auch alle jene, die mit dieser Weltordnung in Einklang leben, spüren diese Begierde der Zerstörung in sich. Macht ruft, laut Baudrillard, den Wunsch nach ihrer Zerstörung hervor, wie Yin und Yang ergänzen sich die beiden gegenseitig. In der Kunst sieht er den Beweis für diesen unterdrückten Wunsch nach Zerstörung. Baudrillard sieht das Implosionspotential bereits in unserem System vorhanden, das von einer Gruppe Terroristen lediglich herauskristallisiert wurde. Er sieht in jedem System den Moment der Saturiertheit, in dem es nur zwei Möglichkeiten geben kann,

¹²¹ ebd., S.52

¹²² ebd., S.11

¹²³ ebd., S.12

¹²⁴ ebd., S.12

entweder das System implodiert, oder es saturiert, d.h. es steckt zurück. Ebenso wie Terrorismus kann auch die Kunst eine Ventilfunktion übernehmen. Der Zusammenbruch der Türme ist für ihn ein symbolisches Ereignis höherer Ordnung, die Wirkung der Anschläge hat sich durch den Einsturz beider Türme maximiert:

„Die Türme als Wahrzeichen dieser Macht inkarnierten sie noch in ihrem dramatischen Ende, das einem Selbstmord glich. Indem sie scheinbar aus sich heraus, wie durch Implosion, einstürzten, gewann man den Eindruck, dass sie sich umbrachten, als Antwort auf den Selbstmord der Flugzeuge.“¹²⁵

Das Ereignis an sich nennt Baudrillard unser aller „Theater der Grausamkeit“.¹²⁶ Slavoj Žižek schreibt in *Willkommen in der Wüste des Realen*:

„Vor dem Einsturz der WTC-Türme lebten wir in unserer Realität, zu der es gehörte, das Grauen der Katastrophen in der dritten Welt weit von uns zu wissen, als etwas zu sehen, das (für uns) gespenstisch über die Bildschirme flimmerte – mit dem 11. September aber drangen diese phantasmatischen Bildschirmerscheinungen in unsere Realität ein.“¹²⁷

Die Bilder der Zerstörung drangen in unsere Realität, da sie nicht mehr in der Ferne und in uns nicht betreffenden, anderen Welten stattfanden. Die Armen der Welt träumen davon Amerikaner zu sein, aber wovon träumen die Amerikaner? Betrachtet man die Phantasieszenarien in Hollywoodfilmen sind es Katastrophen, die ihr Leben zerstören, man könnte dies als Symbol für selbstverletzendes Verhalten sehen. Für Žižek kann die Dimension der Ereignisse vom 11. September nur begriffen werden, wenn man sich die Grenze, die zwischen unserer industrialisierten und digitalisierten Welt und der Wüste des Realen, der dritten Welt besteht, vor Augen führt. Die Bombardierungen in Afghanistan sieht er als typischen Fall einer hilflosen Macht, die einen Platz zum Austoben braucht, um sich abzureagieren und einen Schuldigen zu finden. „Das wahre Ziel des „Krieges gegen den Terrorismus“ ist offenbar, uns in der falschen Sicherheit zu wiegen, dass sich eigentlich gar nichts

¹²⁵ ebd., S.41

¹²⁶ ebd., S.32

¹²⁷ Žižek, Slavoj. *Willkommen in der Wüste des Realen*. Wien: Passagen Verlag, 2004 S.24

geändert hat.“¹²⁸ Žižek sieht die Gefahren des Terrorismus in Angriffen, die den Schrecken des 11. September noch weit übertreffen werden, bakteriologische Kriegsführung etwa oder der Einsatz von tödlichen Gasen.¹²⁹

Der bekannte Friedensforscher Johan Galtung hat mit seiner Idee der strukturellen Gewalt prägenden Einfluss auf die Ansichten über den Frieden genommen. Wolfgang Dietrich greift seine Ideen auf und erweitert sie in einer anschaulichen Darstellung, eines Eisberges der Gewalt. Nur ein kleiner sichtbarer Teil des Eisberges ragt aus dem Wasser und wird oberflächlich betrachtet wahrgenommen. Ebenso verhält es sich mit Gewalt, die besonders dann Aufmerksamkeit erhält, wenn sie sichtbar zum Ausbruch kommt. Der unspektakuläre, jedoch weitaus größere und auch gefährlichere Teil liegt unter der Oberfläche. Ein Eisberg besteht oberhalb und unterhalb des Wasserspiegels aus demselben Stoff, ebenso wie Gewalt, die aus einem komplexen Wechselwirkungsverhältnis zusammengesetzt ist. Der Eisberg besteht aus dem Stoff, der ihn umgibt, nämlich Wasser, es befindet sich lediglich in einem anderen Aggregatzustand. Auch Gewalt besteht aus menschlichen Emotionen, die durch verschiedene Umstände in diese spezielle Form gebracht wurden. Würde man bei einem Eisberg versuchen die Spitze abzutragen, würde man lediglich einen weiteren Teil des Eisberges ans Tageslicht bringen. Ebenso lässt sich Gewalt nicht in ihrem Erscheinen bekämpfen, dies würde nur zum Aufkommen neuer Gewalt führen, sondern muss ihrer Zusammensetzung nach betrachtet werden.¹³⁰

Wie kann die künstlerische Gemeinde ihren Beitrag zu einem friedlichen Miteinander zollen? Horst Eberhard Richter, Psychiater und Psychoanalytiker, stellt in seinem Buch *Zur Psychologie des Friedens* zehn Thesen auf, die zur Förderung des friedlichen Miteinanders beitragen sollen. Darin konstatiert er, dass Frieden in erster Linie von unserem Willen abhängig sei, Rüstung sieht er als psychologische Reaktion, gegen die Angst der Bedrohung, die das Bestreben sich selbst weiter zu stärken auslöst. Als Waffe gegen die „psychische Krankheit Friedlosigkeit“¹³¹ sieht er eine Umstrukturierung von unten. Durch eine bewusste Entscheidung für eine alternative, lebensbejahende Haltung, die die herrschende Politik entlarvt. Hier sieht

¹²⁸ ebd., S.43

¹²⁹ Vgl. ebd., S.41ff.

¹³⁰ Vgl. Dietrich, Wolfgang. „Ein Bild wollen wir uns machen – Überlegungen zur kritischen Friedensforschung im 21. Jahrhundert.“ *Kultur und Konflikt: Dialog mit Johan Galtung*. Hajo Schmidt. Uwe Trittmann. (Hrsg.). Münster: agenda Verlag, 2002, S.43-68, hier S.46ff.

¹³¹ Richter, Horst-Eberhard. *Zur Psychologie des Friedens*. Gießen: Psychosozial Verlag, 1996 S.301

er speziell die Aufgabe, der Einmischung von „sozialen Gruppen, die ihre humanitären Ideale und Aufgaben bislang in „Kulturgettos“ oder in abgesonderten sozialkaritativen Feldern verfolgt haben.“¹³² Gleichzeitig betont er aber auch, dass diese Einmischung erhöhte Konfliktbereitschaft und das Aufgeben von Privilegien bedeuten kann. Hieraus kann man die Aufgabe von Künstlern in politischen Belangen ableiten. Sie haben die Möglichkeit aktiv durch ihre Kunst in klaren Stellungnahmen Position zu beziehen.¹³³

¹³² ebd., S.301

¹³³ Vgl. ebd., S.301ff.

1. 5 Friedensvisionen

Eine angemessene Reaktion auf Terrorakte ist wohl nur sehr schwer zu finden. Wenn man Terrorismus als strategische Bedrohung sieht, ist die Gefahr Opfer eines Verkehrsunfalles zu werden wesentlich höher. Terroranschläge sind durch präventive Maßnahmen auch viel schwieriger zu vermeiden, dass Terrorismus eine Gefahr für die Sicherheit eines Staates bedeutet, ist eher unwahrscheinlich, doch er ist sehr effizient darin, das Sicherheitsgefüge herauszufordern. Eine angemessene Reaktion könnte daher lauten Terrorismus zu ignorieren, wobei Gegenmaßnahmen trotzdem getroffen werden sollten, die jedoch in einem angemessenen Verhältnis zum begangenen Unrecht stehen und dieses nicht noch vergrößern. Das Problem besteht darin, dass ein Terroranschlag nicht seiner wahren Dimension, sondern auch seinem Symbolcharakter nach, beurteilt wird. Er wird als Angriff auf die Ehre und den Stolz einer Nation oder einer Ethnie gesehen und lässt die Grenzen zwischen Nationalstolz und nationaler Sicherheit leicht verschwimmen. Militärische Reaktionen sind die Folge, die wiederum die Spirale der Gewalt weiter voran treiben. Als der ehemalige US-Präsident George Bush den Kampf gegen den Terrorismus ausrief, bemerkten Kritiker, wie es denn möglich sei, gegen einen abstrakten Begriff Krieg zu führen. Zudem haben sich Strafingriffe auch im Lauf der Geschichte nie als sinnvoll erwiesen.¹³⁴

Um sich der Frage zu stellen wie man Terrorismus vermeiden kann, scheint zunächst eine Annäherung an das erwünschte Ziel sinnvoll, nämlich Frieden. Der Friedensforscher Johan Galtung zählt zu den Gründungsvätern der modernen Friedensforschung, er hat durch seine zahlreichen Publikationen den internationalen friedenswissenschaftlichen Diskurs maßgeblich geprägt.¹³⁵ Galtung sieht die Schaffung von Frieden gleichzusetzen mit der Reduzierung von Gewalt, sowie mit der Vermeidung von Gewalt. Gewalt heißt jemandem Schaden oder Verletzungen zuzufügen. Diese Erfahrung kann nun physische oder geistige Gewalt sein, im Gegensatz dazu können Glück und Freude erfahren werden, was man als positiven Frieden bezeichnen könnte. Er unterscheidet zwischen direkter und struktureller Gewalt. Wenn es einen Akteur gibt, der die Folgen der Gewalt beabsichtigt, spricht er von direkter Gewalt, wenn die Gewalt durch eine Struktur übermittelt wird, spricht er

¹³⁴ Vgl. Townshend, Charles. *Terrorismus: eine kurze Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2005 S.157ff.

¹³⁵ Vgl. Galtung, Johan. *Frieden mit friedlichen Mitteln: Friede und Konflikt, Entwicklung und Kultur*. Opladen: Leske+Budrich, 1998 S.7

von struktureller Gewalt. Dahinter steckt aber immer kulturelle Gewalt, die symbolisch „in Religion und Ideologie, in Sprache und Kunst, Wissenschaft und Recht, Medien und Erziehung“¹³⁶ wirkt. Um den Begriff Gewalt allgemeiner zu fassen bedient sich Galtung des Begriffes Macht, wobei er wieder unterscheidet zwischen kultureller, ökonomischer, militärischer und politischer Macht. Für diese Arbeit von besonderer Bedeutung ist die kulturelle Dimension, die Galtung herauslöst. Die zentrale Frage, die er sich stellt lautet: „Warum töten Menschen?“¹³⁷ Einerseits sieht er einen Auslöser bereits in der Erziehung, Töten wird unter bestimmten Voraussetzungen als legitim erachtet. Die eigene Kultur dient damit der Rechtfertigung von Gewalt, wobei die Hauptträger dieser Vermittlung oftmals in Religion und Ideologie verankert liegen. Um einer Verallgemeinerung zu entgehen, löst er den Konflikt, in dem er zwischen harten und weichen Varianten von Religion und Ideologie unterscheidet. Harte Varianten stützen sich seiner Meinung nach auf ein abstraktes, transzendentes Ziel, während die weichen auf Einfühlungsvermögen und Mitgefühl setzen. Galtung sieht in diesen harten und weichen Aspekten eine Gefahr, wenn sie singularistisch eingesetzt werden, d.h. den Anspruch erheben einziger, wirklicher Träger der Wahrheit zu sein, bzw. universalistisch, d.h. Anspruch erheben auf weltweite Gültigkeit. Besondere Gefahr sieht er, wenn ein so genanntes auserwähltes Volk, Geschlecht, Rasse oder Nation, das Recht und die Pflicht beansprucht, diesen Glauben zu verbreiten und zu verteidigen. Die besondere Gefahr der kulturellen Gewalt sieht Galtung darin, dass verschiedene Elemente in Religion, Ideologie, Sprache und Kunst dazu benützt werden können, um direkte oder strukturelle Gewalt zu rechtfertigen oder zu legitimieren. Andererseits können Aspekte einer Kultur natürlich auch dazu dienen, direkten oder strukturellen Frieden zu rechtfertigen oder zu legitimieren. Die Friedensforschung hat es sich zur Aufgabe gemacht, diese Aspekte einer Kultur zu suchen. Galtung sieht das Individuum als Träger möglicher Friedensstrategien. Die Schwierigkeit Terrorismus mit friedlichen Mitteln entgegen zu treten liegt darin, dass mit Terroristen nicht verhandelt wird, daher kommt auch der Dialog, das einzige Mittel einer Lösung auf friedlichem Weg, nicht in Betracht. Terrorismus kann als eine Ausformung der Nichtkommunikation zwischen Menschen betrachtet werden. Die Mittel, die eingesetzt werden, um Terrorismus zu bekämpfen gleichen denen die von Terroristen angewandt werden, doch Gewalt kann nur mit Gewaltfreiheit überwunden werden. Diese Meinung

¹³⁶ ebd., S.18

¹³⁷ ebd., S.25

vertraten bereits zahlreiche Denker: von Mahatma Gandhi bis Bertha von Suttner. Gewalt führt zu keiner Lösung sondern zu neuerlicher Gewalt. Die Spirale der Gewalt kann nur durchbrochen werden, durch neue Ansätze der Konfliktlösung.¹³⁸

Persönliche Nähe lässt ein Feindbild schnell schwinden. Wolfgang Schmidbauer schildert den Fall eines amerikanischen Autors, der einen Dokumentarfilm über Kinder in Jerusalem produzierte. Dazu hat er palästinensische und israelische Kinder interviewt, um danach die Aufnahmen den jeweils anderen zu zeigen. Das Ergebnis war, dass die Kinder die zunächst Hass und Vernichtungsgedanken gegenüber den anderen hatten, diese treffen wollten. Das konkrete Bild und die Personalisierung konnten abstrakten Hass verwandeln und neutralisieren.¹³⁹ Kollektivierungen erleichtern den Prozess der Entmenschlichung, es ist ungleich schwieriger jemanden zu töten, den man kennt und gegen den man keinen persönlichen Groll hegt. Ein Volk, eine Rasse oder eine Obermacht als Kollektiv zu hassen ist wesentlich einfacher. So wird der Feind gesichtslos, Unschuldige werden zu Repräsentanten des Feindes im Allgemeinen. Fast jeder hat ein Feindbild, um aber ein Attentat auszuüben, müssen die Gegner anderen Dimensionen zugeordnet werden, sie müssen zu „kosmischen Widersachern“¹⁴⁰ werden. Dies kann dann geschehen, wenn der Feind die eigenen moralischen oder religiösen Einstellungen ablehnt und über eine scheinbar derart große Macht verfügt, dass diese zu einer potentiellen Bedrohung der eigenen Kultur wird und jede andere Möglichkeit der Gegenwehr unmöglich scheint. So kann ein Prozess der Dämonisierung erfolgen, der den Feind diskreditiert. In der Religion liegt eine scheinbare Lösung, die Welt erhält durch sie plötzlich Sinn. Die Unterdrückten sind von der Hoffnung beflügelt, Gott werde sie unterstützen im Kampf für Gerechtigkeit.¹⁴¹

¹³⁸ Vgl. ebd., S.25ff.

¹³⁹ Vgl. Schmidbauer. *Der Mensch als Bombe*. (2003) S.182

¹⁴⁰ Juergensmeyer. *Terror im Namen Gottes*. (2004) S.250

¹⁴¹ Vgl. ebd., S.250ff.

1. 6 Terrorismus – Religion – Islam

Der religiös motivierte Terrorismus hat in den letzten Jahren wesentlich an Bedeutung gewonnen. Fundamentalisten der drei großen Offenbarungsreligionen Christentum, Islam und Judentum beziehen sich auf Bibel, Koran und Thora, deren radikale Interpretation in einer Aufteilung der Welt in Gut und Böse, Nährboden für religiöse Fanatiker schafft. Die jeweiligen heiligen Schriften liefern Rechtfertigungen für eine militante Verteidigung der eigenen Glaubenssätze, gespalten zwischen Liebe und Hass, zwischen Lebens- und Todestrieb inspirieren sie einerseits zu Gerechtigkeit, aber auch zu gewalttätiger Aggression.¹⁴² Die drei Religionen verbindet der Eingottglaube, aber auch der Traum vom Heil im Jenseits, denn alle sind auf die Zukunft ausgerichtet, die ewige Glückseligkeit heißt.

Terroristische Akte die religiös gerechtfertigt werden, verleihen dem Glauben eine überdimensionale Macht. Die radikal fundamentalistische Auslegung einer Glaubenslehre geht meist von Randgruppen innerhalb der Religionsgemeinschaft aus, sie ist zumeist politisch und ideologisch motiviert, im Gegensatz zu einem spirituellen Verständnis von Religion.

Unter Fanatismus versteht man die Besessenheit von einer Idee, Vorstellung, Überzeugung oder Ideologie. Fanatismus schließt Toleranz aus, religiöse Fanatiker sehen ihre Anschauungen von Gott selbst legitimiert. Oftmals wird der Glaube an eine unmittelbar bevorstehende Wende oder Wandlung geschürt und gleichzeitig die Möglichkeit geboten, tätig zu werden, ohne dabei Kompromisse eingehen zu müssen. Durch die Aufopferung des eigenen Lebens für den Glauben, erfährt das Leben eine Aufwertung, der Tod für eine heilige Sache wird als ein angemessenes Ende des Lebens gepredigt.¹⁴³

Die amerikanische Terrorismusexpertin Jessica Stern ist auf vielfältige Weise mit dem Feld Terrorismus in Berührung gekommen, als Regierungsbeamtin, Wissenschaftlerin und Universitätslektorin. In ihrem Buch *Terror in the name of god* wertet sie Interviews aus, die sie mit Angehörigen terroristischer Organisationen geführt hat. Sie analysiert die Gemeinsamkeiten militanter religiöser Gruppen und sieht die Vereinfachung des Lebens nach Gut und Böse als oftmaligen gemeinsamen Grundzug. Das Märtyrertum bringt einen Ausweg aus dem Chaos des Lebens,

¹⁴² Vgl. Robins S. Robert, Post M. Jerrold. *Die Psychologie des Terrors: Vom Verschwörungsdenken zum politischen Wahn*. München: Droemer, 2002 S.194ff.

¹⁴³ Vgl. Townshend. *Terrorismus*. (2005) S.143f.

besonders anfällig dafür sind Menschen, die sich entfremdet und verstört fühlen und erniedrigt wurden oder sehr verzweifelt sind. Sie konstatiert, dass die meisten Gruppierungen und Fanatiker überzeugt sind, eine bessere Welt zu schaffen, sie handeln im Glauben die Welt von Ungerechtigkeit und Grausamkeit zu reinigen. Die Menschen sehen durch ihre Zugehörigkeit zu einer terroristischen Organisation einen Weg, ihr Leben zu vereinfachen, sie nehmen als Märtyrer neue Identitäten an. Ihrer Ansicht nach gibt es keinen Platz für die Standpunkte anderer, da sie sich moralisch und politisch absolut im Recht fühlen und ihr Handeln durch Gott legitimiert sehen. Jessica Stern schreibt zur Rolle der Religion im Terrorismus:

„Religion has two sides – one that is spiritual and universalist, and the other particularist and sectarian. We should not turn away from this dangerous aspect of religion in an attempt to remain uncontaminated. We must recognize the seductiveness of sectarianism to understand the extent of the danger.“¹⁴⁴

In jüngerer Zeit hat der Islam als Terrorismus schürende Religion besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Ein großer Teil des Negativbildes geht dabei davon aus, dass der Islam seine Anhänger scheinbar zum Selbstmord ermutigen kann. Die Akzeptanz des eigenen Todes fördert den Kulturschock und die Angst die von der Macht Islam ausgeht.¹⁴⁵ Um den Hass und die Motivation islamischer Terroristen zu verstehen, ist eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Islam und seinen Lehren unumgänglich. Mark A. Gabriel hat sich in mehreren Büchern diesem Thema gewidmet:

„Ich kann Ihnen versichern, dass diese Leute keine Wahnsinnigen sind. Sie sind auch keine Psychopathen, die ein perverses Vergnügen daran finden, anderen wehzutun. Nein, sie folgen einer Philosophie, und wenn sie diese Philosophie verstehen, wird keine ihrer Taten Sie mehr überraschen können.“¹⁴⁶

Die Grundlagen des Islam bilden der Koran und die Hadithe. Der Koran enthält das gültige Wort Gottes, das dem Propheten Mohammed übermittelt wurde, um die Menschen zum Glauben zu führen und um ihr Leben als Individuen und in der

¹⁴⁴ Stern. *Terror in the Name of God*. (2003) S.27

¹⁴⁵ Vgl. Townshend. *Terrorismus*. (2005) S.133

¹⁴⁶ Gabriel, Mark A. *Islam und Terrorismus*. Gräfelfing: Resch Verlag, 2004 S.44

Gemeinschaft zu leiten und zu regeln. Der Text des Koran besteht aus 114 Suren, die jeweils einen Namen tragen und aus einer unterschiedlichen Anzahl von Versen bestehen. Die meisten Suren behandeln mehrere unterschiedliche Themen, nicht immer gibt es Übergänge. Die Autorität des Korans hängt mit seinem göttlichen Ursprung zusammen, seine Schriften gelten als unfehlbar und können Anspruch auf uneingeschränkten Gehorsam erheben. Für jede Lebenssituation findet sich eine passende Stelle, die als Wegweiser Gottes dienen soll. Die göttliche Botschaft wurde Mohammed durch Allah ins Herz geschrieben und durch den Erzengel Gabriel offenbart. Das Recht Allahs ist im Koran festgelegt und hat im Lebensvollzug des Propheten, der sogenannten Sunna, seine Interpretation gefunden. Das Leben des Propheten Mohammed ist in den Hadithen festgehalten, Erzählungen und Berichte die nach seinem Tod gesammelt und seither überliefert werden. Sie geben vor allem Auskunft über moralische und ethische Belange, da das Leben Mohammeds als vorbildlich und fehlerlos angesehen wird und somit sein Verhalten als beispielhaft zählen kann. Diese Rolle fällt ihm allerdings nicht wegen der Verehrung seiner Person als Gott zu, sondern wegen seiner Rolle als Botschafter Allahs.

Die erste Krise im Islam gab es bereits nach dem Tod des Propheten Mohammed 632. Er hinterließ keine klaren Instruktionen hinsichtlich seiner Nachfolge und so wurde einer der ersten Bekehrten Abu Bakr zum Kalifen, also zum Stellvertreter des Propheten erwählt. Einige waren jedoch der Überzeugung Ali, der Vetter des verstorbenen Propheten sei der legitime Nachfolger, dieser Strömung folgend, spaltete sich die Gruppe der Schiiten ab.¹⁴⁷

Der Journalist Christoph Reuter schreibt über den Islam: „Der Islam ist wie ein Vexierbild. Je nach Lage und Blickwinkel zeigt sich ein anderes Bild. Begriffe wie Dschihad oder *Schahid*, Märtyrer, können aufgeladen werden mit aktuell politischer Bedeutung.“¹⁴⁸ Das Tabu des Selbstmordes bricht die Vorgaben der monotheistischen Religion, denn über Tod und Leben zu entscheiden, ist allein Aufgabe Gottes. Märtyrer werden jedoch wertgeschätzt in dem Sinne, die Sache über ihr Leben gestellt zu haben, sie erlangen den Status eines Idols. Reuter sieht die Wurzeln des im Islam verankerten Machtanspruches bereits zu Zeiten Mohammeds. Anders als das Christentum, war der Islam von Anbeginn eine Religion die nicht im Verborgenen bekehrte. Auch gab es seit jeher nur eine Autorität und

¹⁴⁷ Vgl. Khoury, Adel Theodor. *Der Koran*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2005 S.14ff.

¹⁴⁸ Reuter, Christoph. *Mein Leben ist eine Waffe: Selbstmordattentäter – Psychogramm eines Phänomens*. München: Bertelsmann, 2002 S.27

keine Trennung von Staat und Kirche, von Glaubensgemeinschaft und politischer Gesellschaft. Der Staat steht im Islam unter dem Gesetz Gottes, die Rechtssprechung ist an den Koran und die Sunna gebunden, an das von Gott festgelegte und im Leben Mohammeds interpretierte Gesetz. Muslime sind davon überzeugt „die beste Gemeinschaft unter den Menschen“¹⁴⁹ zu sein, ihr Leben ist in festgelegten Bahnen gelenkt, ihre Lebensordnung gilt als universal gültig und verbindlich, daher auch der Überlegenheitsgedanke gegenüber anderen Staaten und Gemeinschaften. Strenggläubige Moslems sehen im Koran alles Notwendige festgelegt, so wurde eine Tradition geboren, die vom beständigen Unveränderlichen ausgeht, und sich durch Neuerungen und Veränderungen bedroht fühlt. Die Aufgabe der Menschen besteht darin den göttlichen Regeln zu folgen. Der Mensch wird zum Zeugen des göttlichen Aktes, als Lebensaufgabe gilt, die Offenbarung zu erfüllen. Dieser Dogmatismus, der Wahrheit und Erkenntnis für sich beansprucht, bildet die Grundlage der Machtansprüche.¹⁵⁰

Dies hat bereits im Mittelalter zur Theorie des heiligen Krieges geführt. Die Welt wird in zwei Gebiete aufgeteilt: das Reich des Islam und das Gebiet des Krieges, das sich überall dort befindet, wo Nicht-Muslime leben. Dieser Krieg, der so genannte Dschihad, gilt zunächst dem Schutz der islamischen Gebiete gegen Übergriffe und Gefahren von außen. Darüber hinaus geht es darum, den Islam positiv zu stärken und seinen Machtbereich auszudehnen, diese Pflicht obliegt der Gemeinschaft und endet erst, wenn alle Menschen dem islamischen Staat unterworfen sind. Die Muslime haben nicht nur die Pflicht ihr eigenes Gebiet zu verteidigen, sondern auch in Gebieten der Nicht-Muslime das Gesetz Gottes zur Anwendung zu bringen. Das endgültige Ziel ist die umfassende Herrschaft des Islam, so lange bleibt der heilige Krieg Aufgabe und muss durch militärische Pflicht oder politische Maßnahmen erfüllt werden: „9,33: Er (=Gott) ist es, der seinen Gesandten mit der Rechtleitung und der Religion der Wahrheit gesandt hat, um ihr die Oberhand zu verleihen über alle Religion.“¹⁵¹ Heute spaltet sich die Meinung der Gelehrten in Bezug auf den Dschihad in zwei Lager, die einen wollen den kämpferischen Charakter nach dem Vorbild des Mittelalters wieder lebendig machen, die anderen

¹⁴⁹ Khoury, Adel Theodor. *Was sagt der Koran zum heiligen Krieg?* Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2007 S.19

¹⁵⁰ Vgl. Reuter. *Mein Leben ist eine Waffe.* (2002) S.38ff.

¹⁵¹ Khoury. *Der Koran.* (2005) S.58

legen Wert auf den friedlichen Charakter und auf eine Umsetzung im Einzelnen und innerhalb der Gemeinschaft.

Einige Verse des Korans lassen sich zu einer Legitimierung des Dschihad heranziehen:

„ 48,29: Muhammed ist der Gesandte Gottes. Und diejenigen, die mit ihm sind, sind den Ungläubigen gegenüber heftig, gegeneinander aber barmherzig.

9,123: O ihr, die ihr glaubt, kämpft gegen diejenigen von den Ungläubigen, die in eurer Nähe sind. Sie sollen von eurer Seite Härte spüren. Und wisst, dass Gott mit den Gottesfürchtigen ist.

66,9: O Prophet, setze dich gegen die Ungläubigen und die Heuchler ein und fasse sie hart an. Ihre Heimstätte ist die Hölle – welch schlimmes Ende!

61,4: Gott liebt die, die auf seinem Weg kämpfen in einer Reihe, als wären sie ein fest gefügter Bau.“¹⁵²

Der Aufruf zum Kampf gegen die Ungläubigen geht auf die tödliche Bedrohung zurück, der die islamische Gemeinschaft zu Lebzeiten Mohammeds seitens ihrer Gegner ausgesetzt war:

„ 61,8-9: Sie wollen das Licht Gottes mit ihrem Mund auslöschen. Aber Gott wird sein Licht vollenden, auch wenn es den Ungläubigen zuwider ist. Er ist es, der seinen Gesandten mit der Rechtleitung und der Religion der Wahrheit gesandt hat, um ihr die Oberhand zu verleihen über alle Religion, auch wenn es den Polytheisten zuwider ist.“¹⁵³

Muslimen werden aufgerufen gegen ihre Feinde zu kämpfen bis zum Tod, denn Unglaube ist schlimmer als der Tod. Wenn Ungläubige Angriffe gegen Muslimen unternehmen, so gilt es als Pflicht der islamischen Gemeinschaft diese Angriffe zurückzuschlagen. Gegen Ungläubige gilt im Krieg folgender Grundsatz:

„2,217: [...] Verführen wiegt schwerer als Töten. Sie hören nicht auf, gegen euch zu kämpfen, bis sie euch von eurer Religion abbringen, wenn sie es können. Diejenigen

¹⁵² Khoury. *Was sagt der Koran zum heiligen Krieg?* (2007) S.72

¹⁵³ ebd., S.72

von euch, die sich nun von ihrer Religion abwenden und als Ungläubige sterben, deren Werke sind im Diesseits und im Jenseits wertlos.“¹⁵⁴

„2,216: Vorgeschieden ist euch der Kampf, obwohl er euch zuwider ist. Aber vielleicht ist euch etwas zuwider, während es gut für euch ist.“¹⁵⁵

„8,39: Und kämpft gegen sie, bis es keine Verführung mehr gibt und bis die Religion gänzlich nur noch Gott gehört.“¹⁵⁶

„47,4: Wenn ihr auf die, die ungläubig sind, trifft, dann schlägt (ihnen) auf die Nacken. Wenn ihr sie schließlich schwer niedergekämpft habt, dann schnürt (ihnen) die Fesseln fest. Danach gilt es, sie aus Gnade oder gegen Lösegeld zu entlassen. (Handelt so), bis der Krieg seine Waffenlasten ablegt.“¹⁵⁷

Wenn sich die Gegner ergeben, kann ein Waffenstillstand erfolgen, die bessere Lösung wäre jedoch, sie würden zum Islam konvertieren. Radikale islamische Gruppierungen verwenden diese Grundsätze, um daraus Konflikte politischer oder ökonomischer Natur zu rechtfertigen. Da der Islam eine politische Religion ist, liegt die Tendenz nahe, Konflikte mit anderen Ländern oder Gruppierungen auf dieser Ebene auszutragen. Allerdings zählt selbst inmitten kriegerischer Auseinandersetzungen der Friedensschluss als oberstes Ziel:

„2,193: Kämpft gegen sie, bis es keine Verführung mehr gibt und bis die Religion nur noch Gott gehört. Wenn sie aufhören, dann darf es keine Übertretung geben, es sei denn gegen die, die Unrecht tun.“¹⁵⁸

„4,90: Wen sie sich von euch fernhalten und nicht gegen euch kämpfen und euch Frieden anbieten, dann erlaubt euch Gott nicht, gegen sie vorzugehen.“¹⁵⁹

Als Lohn für den Kampf erwartet die Gläubigen das Paradies:

„47,4-6: Denen, die auf dem Weg Gottes getötet werden, lässt Er ihre Werke niemals fehlgehen. Er wird sie rechtleiten und ihre Angelegenheiten in Ordnung bringen, sie ins Paradies eingehen lassen, dass Er ihnen zu erkennen gegeben hat.“¹⁶⁰

¹⁵⁴ ebd., S.98f.

¹⁵⁵ ebd., S.99

¹⁵⁶ ebd., S.99

¹⁵⁷ ebd., S.106

¹⁵⁸ ebd., S.138

¹⁵⁹ ebd., S.139

Der Umgang mit Ungläubigen wird im Koran also festgelegt. Juden und Christen haben dabei eine Sonderstellung, sie gelten als Leute des Buches, die einer Offenbarungsschrift folgen, trotzdem wird ihnen keine Gemeinschaft mit den Muslimen gewährt. Sie sollen nicht völlig ausgeschlossen, aber auch nicht völlig integriert werden.

In zeitgenössischen Interpretation werden immer wieder Stimmen laut, die eine Weltherrschaft des Islam fordern, es gibt aber auch zahlreiche Denker, die dem Frieden mehr Raum geben wollen, und den Krieg nur als Mittel, um Frieden herzustellen, definiert sehen wollen. Sie sehen die ursprüngliche Bedeutung des Dschihad nicht als Krieg, sondern im Einsatz für den Glauben und die Religion. Frieden ist dabei das endgültig zu erreichende Endziel, denn:

„Der Heilige Krieg wird geführt, damit die Menschen allesamt als Muslime oder wenigstens als tolerierte Enklaven von Schutzbefohlenen (*Dhimmi*) in den Grenzen und unter der Vorherrschaft des islamischen Staates in Frieden und Gottesfurcht leben können.“¹⁶¹

Abdelwahab Meddeb geht in seinem Buch *Die Krankheit des Islam* davon aus, dass der Islam den Verlust seiner Macht nicht verkraftet hat. Er zeichnet den Weg einer Hochkultur nach, die von Bagdad im 9. und 10. Jahrhundert nach Kairo und danach nach Genua und Venedig wanderte und diesen Gegenden eine Blütezeit bescherte, danach wird im 17. Jahrhundert Amsterdam Schauplatz, London im 19. Jahrhundert und schließlich New York im 20. Jahrhundert. Die Entfernung der Hochblüte von der Ursprungsgegend des Islam schritt seit dem 15. Jahrhundert immer weiter voran. Als Grund für diesen Prozess sieht er das Entgleiten des internationalen Handels in Richtung Mittelmeergebiet, was wiederum vor allem eine Auswirkung der Kreuzzüge ist. Dieser Rückschritt für den arabischen Raum hat zahlreichen Ländern eine Kolonialisierung beschert, Meddeb führt nun weiter aus, dass dieses Gefühl der Unterlegenheit im Islam nicht verkraftbar war, das Ressentiment gegenüber dem Westen wuchs, aus bejahenden, ausstrahlenden und dominanten Subjekten wurden nach und nach verneinende Menschen, die

¹⁶⁰ ebd., S.100

¹⁶¹ ebd., S.22

zurückweisen, nicht agieren sondern reagieren, Hass anhäufen und auf die Stunde der Vergeltung warten.¹⁶²

Der Islamtheoretiker Sayyid Qutb (1929 – 1966), zählt mit seinen Schriften zu einem radikalen Vertreter des Dschihad:

„Alles soll verschwinden, außer dem Gotteswort, wie es im Koran überliefert ist. Durch das im Buch niedergekommene Wort wird die Welt „die Befreiung des Menschen“ erfahren, oder vielmehr „seine wahre Geburt“. Nachdem er sich in die Dienstfertigkeit begeben hat, die Gottes Souveränität verlangt, nachdem er sich in den Dienst seiner Herrschaft gestellt hat, wird der Mensch von allen Formen der Versklavung unserer Zeit, etwa durch die Maschine oder durch den Menschen, befreit sein.“¹⁶³

So fasst Meddeb ein Schlusskapitel aus den Schriften Qutbs zusammen. Er sieht in der Verbindung dieser Theorien mit dem Wahabismus den Ursprung des islamischen Fundamentalismus, der seit Anfang der 80er Jahre als Rechtfertigung für zahlreiche terroristische Attentate herangezogen wird.

Der wahabitische Islamismus wird seit den Terroranschlägen vom 11. September als gefährliche und radikale Richtung des Islam angeprangert, mit dem Vorurteil faschistische Traditionen zu verfolgen und religiösen Extremismus zu fördern: „Wahabism has been identified by governments, political analysts, and the media as the major „Islamic threat“ facing Western civilization [...]. It has become infamous for its negative influence on Islam, mosques, and madrasas globally.“¹⁶⁴ Die Ursprünge des Wahabismus haben jedoch mit der heutigen Instrumentalisierung wenig gemeinsam. Der ursprünglichen Lehre liegt eine friedliche und gemäßigte Auslegung des Islam zugrunde, die Gerechtigkeit und Gleichbehandlung als Grundsätze forderte. Doch der Begriff des Wahabismus wurde als solcher nicht definiert und wird nun für eine Vielzahl an Auslegungen verwendet.¹⁶⁵

Die Wahabiten haben sich vor allem im postsowjetischen Raum, als eine aus Saudi Arabien stammende Variante des Islam, etabliert. Dagestan gilt als das religiöse Zentrum der Wahabiten des Nordkaukasus. Der Wahabismus in seiner

¹⁶² Vgl. Meddeb, Abdelwahab. *Die Krankheit des Islam*. Heidelberg: Das Wunderhorn, 2002 S.18ff.

¹⁶³ ebd., S.137

¹⁶⁴ DeLong-Bas, Natana J. *Wahhabi Islam: From Revival and Reform to Global Jihad*. New York: Oxford University Press, 2004 S.7

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S.123f.

modernen Form ist eine strenge Auslegung des Islam, mit einer ausgeprägten Betonung des Monotheismus. Jedwede Zwischeninstanz in der Verbindung zu Allah, sowie Heilige, Heiligtümer pseudoreligiöse Feste und Rituale werden abgelehnt, die Scharia als einzige Gesetzgebung streng gefordert. Der Sufismus der Tschetschenen wird von den Wahabiten abgelehnt. Die Etablierung eines islamischen Fundamentalismus wird durch viele Geldgeber aus dem Nahen Osten unterstützt.¹⁶⁶

Der Wahabismus wurde im 18. Jahrhundert in Zentralarabien geboren, als Gründer wird Ibn Abd al-Wahab angesehen. Über sein Leben gibt es vier unterschiedliche Quellen: Chroniken, die von seinen Unterstützern geschrieben wurden, Werke, die von seinen Gegnern verfasst wurden, Schriften von westlichen Reisenden und schließlich Ibn Abd al-Wahabs eigene Schriften. Er wurde um 1702 in der Stadt al-Uyaynah in der arabischen Provinz Najd geboren und stammte aus einer angesehenen Familie von Juristen und Theologen. Geprägt durch seine frühe und genaue Kenntnis des Koran und der Hadithe legte er großen Wert auf Einhaltung und Verteidigung des Monotheismus.¹⁶⁷

Die heutigen Auslegungen der Wahabiten unterscheiden sich in vielen Punkten von den ursprünglichen Lehren al-Wahabs. Zum Beispiel wird Wahabismus oftmals mit Frauenfeindlichkeit gleichgesetzt. Ibn Abd al-Wahab räumte jedoch Frauen die Rechte ein, die im Koran verankert sind. Die Überlieferungen seiner Lebensweise zeugen davon, dass er Frauen respektierte und ihnen ihren Platz im privaten, als auch öffentlichen Leben zugestand. Auch in Bezug auf den Dschihad, gibt es unterschiedliche Interpretationen, er wurde von Ibn Abd-al Wahab nicht eingefordert, er sah Erziehung und Dialog als die wichtigeren Mittel um Gerechtigkeit zu erlangen. Er beschrieb drei Szenarien in denen der Dschihad notwendig sei: wenn zwei gegnerische Gruppierungen aufeinander treffen, wenn Feinde ihr Gebiet verlassen und wenn der Imam dazu aufruft. Die Notwendigkeit eines Dschihad sah er im Schutz und Aufstieg der muslimischen Gemeinde begründet, keinesfalls in persönlichem Gewinn oder Ruhm. Er sah den Dschihad nicht als individuelle Unternehmung, für persönliche Auseinandersetzungen, sondern als Pflicht, die laut Koran alle männlichen Muslime betrifft. Da nur erwachsene, männliche Moslems zum Dschihad aufgerufen wurden, sollten auch nur diese daran beteiligt sein, das Töten

¹⁶⁶ Vgl. Rau, Johannes. *Politik und Islam in Nordkaukasien: Skizzen über Tschetschenien, Dagestan und Adygea*. Wien: Braumüller, 2002 S.90ff.

¹⁶⁷ Vgl. Delong-Bas. *Wahhabi Islam*. (2004) S.14

von Frauen und Kindern war streng untersagt. Frömmigkeit und Hingabe sollten als Antrieb gesehen werden, diese Qualitäten sollten zu Mut auf dem Kampfplatz führen. Ziel war nicht das Töten, sondern den Feind zum Rückzug oder zur Aufgabe zu zwingen. Auch sollte der Krieger nicht freiwillig den Tod im Kampf suchen, Märtyrertum existiert nicht in den Schriften von Ibn Abd al-Wahab, die Erhaltung des menschlichen Lebens ist immer Grundprinzip. In seinen Augen war das Ziel: „not the elimination of the enemy via the sword but elimination of the enemy via persuasion to submit to Islam.“¹⁶⁸ Bevor Andersgläubige angegriffen wurden, musste ihnen die Möglichkeit gegeben werden, zum Islam zu konvertieren. Friede sollte denen gewährt werden, die nicht länger kämpfen wollten. Kein Gefangener durfte getötet werden, bevor er nicht ein Gespräch mit dem Imam geführt hatte. Der Dschihad sollte also vielmehr die Aufgabe übernehmen die Lehre des Islam zu verbreiten und die moslemische Gemeinschaft zu vergrößern.¹⁶⁹

In Ibn Abd-al-Wahabs Schriften zählt der Dschihad zu einer spezifischen Kriegsvariante, die nur vom religiösen Führer ausgerufen werden kann, die Begründung liegt in der Verteidigung der moslemischen Gemeinde gegen Aggression von außen. Er gilt als ein Statement der Beziehung zwischen der moslemischen und der nichtmoslemischen Welt. Die heutige Auslegung des radikalen Islam unterscheidet sich in vielfacher Weise von den Grundideen al-Wahabs. Es gab keine Verherrlichung und Versprechungen auf das Paradies für die Märtyrer des Krieges, ebenso wenig sprach al-Wahab von einer gottgewollten Aufgabe. In seiner heutigen Interpretation hingegen wird der Dschihad als Rechtfertigung des Krieges gegen die westliche Welt instrumentalisiert. Das Märtyrertum wird glorifiziert, ein Platz im Paradies verheißen, für Allah zu sterben wird als große Ehre gesehen, die nur von einer Elite erreicht werden kann. Osama bin Laden beispielsweise, hat den Islam stets zu seinem Nutzen instrumentalisiert, er spricht von einem großen Frieden, den er selbst während Kämpfen erlebt hat: „Once I was only 30 meters from the Russians and they were trying to capture me. I was under bombardment but I was so peaceful in my heart that I fell asleep.“¹⁷⁰ Die Botschaft lautet, wer Krieg führt, ist mit sich und mit Allah im Frieden, und befindet sich auf dem richtigen Weg. In der Fatwa die Osama bin Ladens Netzwerk als Erklärung für 9/11 aufgesetzt hat, gibt es drei Schwerpunkte, die den internationalen

¹⁶⁸ ebd., S.206

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S.190ff.

¹⁷⁰ ebd., S.274

Dschihad erklären sollen: die durchgehende militärische Präsenz der USA in Saudi Arabien, die als Besetzung bezeichnet wird, die Zerstörung des irakischen Volkes und die amerikanische Dienstbarkeit gegenüber Israel.¹⁷¹ Die USA werden als zerstörerische, blutrünstige Großmacht dargestellt. Der Grund der Zerstörungswut läge darin, vom Palästinenserkonflikt abzulenken, um die jüdische Belagerung von Jerusalem zu unterstützen. Osama bin Laden hat also die von Ibn Abd-al-Wahab festgelegten Gründe und Richtlinien für den Dschihad uminterpretiert, ausgeweitet und auf eine breitere, globalere Ebene gestellt. Seiner Meinung nach ist der Krieg gegen die USA die heiligste Pflicht, nach dem Glauben an Allah. Die Fatwa enthält den Aufruf zum Kampf, bis der Feind tot oder besiegt ist. Osama bin Laden sieht den Kampf als globalen Dschihad, bei dem auch Zivilisten nicht ausgespart werden sollen, weder Frauen noch Kinder, alle werden zum Feind erklärt, da alle am kosmischen Konflikt zwischen Gut und Böse beteiligt sind. Er sieht die Notwendigkeit die Macht der USA sowohl auf militärischer, als auch auf finanzieller Ebene zu zerstören. Der Tod der Menschen bei dem Anschlag vom 11. September, war für ihn gerechter Ausgleich zu den Opfern, die in der muslimischen Welt in den vergangenen 80 Jahren sterben mussten. Er führt die tausenden unschuldigen Kinder an, die im Irak und in Palästina sterben mussten. Diese Interpretation eines globalen Dschihad hat wenig gemeinsam mit den Lehren von Ibn Abd-al-Wahab und ist in einer heutigen Auslegung des Islam verwurzelt. Bin Ladens Lehren beziehen sich vielmehr auf den mittelalterlichen Gelehrten Ibn Taymiyya und den islamistischen Theoretiker Sayyid Qutb als auf die Lehren von Ibn Abd-al-Wahab.¹⁷²

¹⁷¹ Vgl. ebd., S.276

¹⁷² Vgl. ebd., S.281ff.

1. 7 Selbstmordattentate

Selbstmordattentate haben eine lange Geschichte, bereits in der Bibel wird überliefert, dass sich der geblendete und gedemütigte Samson bei seinem Freitod an seinen Peinigern rächte und sie mit in den Tod riss. Auch der Begriff des Martyriums hat lange zurückliegende Wurzeln. Das Wort stammt aus dem altgriechischen *martyrion*, was soviel wie Zeugnis bedeutet, im Sinne eines Zeugnisses einer Religion. Das Martyrium verbindet die fundamentalste Form der Religiosität - das Opfer - mit dem religiösen Akt der Selbstaufopferung. Der Opferritus ist in fast allen Religionen der Welt zu finden, der Zerstörung des Opfers wird dabei eine religiöse Dimension zugemessen. Das Töten wird in einen religiösen Kontext gesetzt und damit in etwas Positives verwandelt, so dass das Opfer gleichzeitig eine Aufwertung erfährt.¹⁷³

In jüngerer Geschichte waren es vor allem die japanischen Kamikaze Piloten des zweiten Weltkrieges, die diese Form des Mordes kultivierten. Im Nahen Osten begann die Hisbollah 1983 Selbstmordattentate einzusetzen. 1986 sprengte sich die erste Frau in die Luft, die 17jährige Libanesin Sana Mehajdali, sie riss israelische Soldaten mit in den Tod. Das Selbstmordattentat als Waffe terroristischer Organisationen breitete sich schnell aus, von den Liberation Tigers of Tamil Eelam in Sri Lanka, bis zur Arbeiterpartei Kurdistans, kurz PKK und palästinensischen Terrorgruppen, im Juni 2000 erreichte diese Vorgehensweise auch Tschetschenien. Die Frau als Terroristin ist ebenfalls in unterschiedlichen Ländern zu finden. Der Sohn von Indira Gandhi wurde von einer Selbstmordattentäterin umgebracht, die Mitglied einer tamilischen Separatistengruppe auf Sri Lanka war. Rajiv Gandhi hatte die Regierung Sri Lankas dabei unterstützt die Separatistenbewegung zu ersticken. Die peruanische Untergrundbewegung Tupac Amaru besetzte die japanische Botschaft in Lima und nahm Diplomaten als Geiseln, im Führungskader der Organisation befanden sich mehrere Frauen. Meist wird Frauen jedoch nur eine Funktion in Hilfsdiensten zugewiesen: die irisch - nationalistische Bewegung etwa brachte eine eigene paramilitärische Frauengruppe hervor, deren Rolle aber vorwiegend darin bestand, Waffen und Sprengstoff für Männer zu transportieren.¹⁷⁴

Die menschlichen Angriffswellen der Iraner während des ersten Golfkrieges bezeichnen eine weitere Form des Selbstmordes im Zuge kriegerischer

¹⁷³ Vgl. Juergensmeyer. *Terror im Namen Gottes*. (2004) S.230

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S.269

Auseinandersetzungen. Kinder und Jugendliche stürmten zu Tausenden gegen irakische Stellungen und wurden dabei von Maschinengewehrsalven niedergemetzelt. Der Bericht eines libanesischen Journalisten verdeutlicht diese Art des Märtyrertums:

„Und sie sind immer weiter gerannt, über die Toten geklettert, gesprungen, gefallen, und der Mann am Maschinengewehr schoss immer weiter. Von oben bombardierten auch noch Hubschrauber die Iraner. Aber die liefen, als ob sie nichts stoppen könne.“¹⁷⁵

Diese offensiven Angriffe wurden zur effektivsten Waffe der iranischen Streitkräfte in den ersten Jahren des Krieges: „Jede dieser Wellen bestand aus Zehntausenden junger Iraner, oft erst 12, 13 Jahre alt. Sie rannten gegen die irakischen Stellungen bis zum Sieg, oder bis alle tot waren.“¹⁷⁶ Die irakischen Maschinengewehrschützen rannten angesichts solcher Menschenwellen oftmals davon, nicht weil ihnen die Munition ausging, sondern weil sie schier wahnsinnig wurden angesichts der Anzahl Kinder, die sie erschossen.

Wolfgang Schmidbauer versucht in seinem Buch *Der Mensch als Bombe* Selbstmordattentäter auf Grund kindlicher, narzisstischer Prägungen zu definieren. Dazu schreibt er:

„Die Tat der menschlichen Bombe hingegen verlangt die Bereitschaft, sich zu entgrenzen, sich aufzulösen, mit der Umwelt zu verschmelzen. Die Schalt- oder Steuerbewegung, mit der die tödliche Explosion ausgelöst wird, ist ein vertrauter Beweis der eigenen Macht. Mehr noch: Sie wird zum Versprechen, diese Macht zu steigern, berühmt zu werden, unsterblich zu sein, ein Märtyrer und sicherer Anwärter auf einen Platz im Paradies. Mühelos meint das Individuum über sich selbst und seine **kleine** Geschichte zu triumphieren. Es verschmilzt mit der großen, schrecklichen Aufgabe und löst sich in dem Ruhm auf, alles für sie getan zu haben. Ein in der Realität verankertes Bewusstsein schaudert vor dem Gedanken, dass der eigene Körper in unkenntliche Fetzen zerrissen wird. Das in seinen narzisstischen Größenphantasien gereizte und von einer fanatisierten Gruppe getragene Ich wird sich an diesem Bild begeistern. Von einer Sekunde zur nächsten verwandelt sich der Täter in ein höheres

¹⁷⁵ Reuter. *Mein Leben ist eine Waffe*. (2002) S.59

¹⁷⁶ ebd., S.60

Wesen. So billig war das Märtyrertum noch nie zu haben, so lautstark gefeiert wurde es in der Geschichte noch nie.“¹⁷⁷

Er sieht technische Erfindungen des letzten Jahrhunderts, in Wechselwirkung mit unserer Psyche, als verhängnisvolle Kombination. Die moderne Technik erlaubt uns durch kleinste Bewegungen immense Wirkungen zu erzielen. Dieser Machtgewinn kann sich nur dadurch steigern, indem der Mensch selbst zur Bombe wird. Um das zu verkräften und uns selbst zu entlasten, werden ganze Gruppen von Menschen dämonisiert, etwa Anhänger einer bestimmten Religion. Dabei wäre es rationaler, zu fragen, welchen Platz die Fanatiker innerhalb dieser Religion eingenommen haben. Durch die Dämonisierung berauben wir uns der Möglichkeit der Bekämpfung: die Gruppe fühlt sich entwertet und wird keinerlei Interesse mehr aufbringen mit anderen zusammen zu arbeiten, die tatsächlichen Täter können in einer solch defensiv geschlossenen Gruppe leicht untertauchen.¹⁷⁸

Auf wissenschaftlicher Basis lassen sich Modelle erarbeiten, die Ursachen, Beweggründe und Risikofaktoren für ein Selbstmordattentat ergründen. Assaf Moghadam erwägt drei Ebenen der Betrachtung, erstens die individuellen Beweggründe, die organisatorische Struktur und die soziale Umgebung. Der individuelle Level, soll die Motivation des Bombers, aber auch der anderen Mitglieder der Gruppierung bis hin zum Anführer erforschen. Psychologische Motive ebenso wie biographische Daten ergeben dabei ein Geflecht aus unterschiedlichen Motiven. Meist ist es nicht ein singuläres Motiv, das zur Entscheidung für ein Selbstmordattentat führt, auch sind die Motive sehr unterschiedlich und können nicht von einem Fall auf den nächsten übertragen werden. Persönliche Rachezüge und Verluste geliebter Menschen, wie posthume Ehren und die Erwartung von materiellen Vorteilen für die Hinterbliebenen, religiöse Motive, der Kampf um nationale Unabhängigkeit, oder der Einfluss einer Kultur des Märtyrertums sind dabei einige Möglichkeiten. Die Kombination der einzelnen Beweggründe ist immer individuell zu sehen, es wird kaum zwei Fälle geben, bei denen sich die Gründe zu einer solchen Tat decken. Unter Psychologen und Psychiatern herrscht ein weitgehender Konsens, dass die Ursachen nicht in einer psychischen Krankheit zu suchen sind.

¹⁷⁷ Schmidbauer. *Der Mensch als Bombe*. (2003) S.113f.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S.10ff.

Auf der zweiten Ebene wird die Struktur der Organisation erforscht, da der Großteil an Selbstmordattentaten von organisierten Gruppen und nicht von Einzeltätern verübt wird. Es werden vor allem Entscheidungen innerhalb der Organisation betrachtet. Die Motive der Gruppe sollen dabei von denen der einzelnen Attentäter unterschieden werden, da sie erheblich differieren können. Dabei können taktische Gründe eine Rolle spielen, die hohe Erfolgsrate, die hohe Sterblichkeit, die Kosten und das Wegfallen der Organisation einer Flucht oder die erhöhte Aufmerksamkeit mit der nach einem Selbstmordanschlag zu rechnen ist. Auch mag der Schluss nahe liegen durch Märtyrertum Sympathisanten zu gewinnen, da man mit der Grausamkeit sich selbst zu töten, die Ausweglosigkeit der eigenen Situation unterstreicht. Die politische Macht die entsteht, sichert das Überleben der Gruppe. Zudem ist die moralische Komponente innerhalb der Gruppe relevant, sie wird durch eine Selbsttötung für die Sache zusätzlich angehoben. Die Bomber selbst sind eher aus den unteren Reihen der Gruppierung oder von außerhalb gewonnene Personen. Es gibt keinen bekannten Fall bei dem sich der Anführer einer Gruppe freiwillig als Selbstmordattentäter zur Verfügung stellte.

Die Ebene des sozialen Umfeldes als drittes Element der Analyse soll die soziokulturellen Faktoren und Bedingungen sowohl des Individuums als auch der Gruppe widerspiegeln und die politischen, geschichtlichen, sozialen, kulturellen, religiösen und wirtschaftlichen Aspekte betrachten. Studien belegen, dass es nicht notwendigerweise einen direkten Zusammenhang zwischen Armut und Terrorismus gibt, allerdings kann Armut als indirekter Faktor die Wahrscheinlichkeit von terroristischen Gruppierungen erhöhen, ebenso verhält es sich mit politischen Faktoren.¹⁷⁹

Aus Sicht einer Organisation mag Selbstmordterrorismus sinnvoll erscheinen, aus Sicht des Individuums müsste er trotzdem verrückt anmuten. Trotzdem haben die meisten Organisationen mehr Freiwillige als sie brauchen können. Sie scheinen aus einer Kombination von Motiven angetrieben zu werden: Wut, Demütigung, Rache, Verpflichtung der Sache gegenüber und Streben nach Ruhm, aus Gründen auf denen viele Entscheidungen beruhen, manche davon endgültig.¹⁸⁰

Louise Richardson hat die drei Punkte Einfachheit der Weltsicht, Identifikation mit anderen und Rache als drei Hauptmotive zahlreicher Selbstmordterroristen

¹⁷⁹ Vgl. Moghadam, Assaf. „The roots of suicide terrorism.“ *Root Causes of Suicide Terrorism: The globalization of martyrdom*. Ami Pedahzur. (Hrsg.). London/New York: Routledge, 2006, S.81-107

¹⁸⁰ Vgl. Richardson. *Was Terroristen wollen*. (2007) S.41

herausgefiltert. Der Kampf des Guten gegen das Böse und die Zuschreibung der Schuld an die Feinde sind verbreitete Merkmale, ebenso das Agieren im Namen einer Gruppe und nicht aus persönlicher Genugtuung. Terroristen sehen sich zumeist nicht als Angreifer sondern als Opfer, diese Sichtweise ermöglicht es ihnen, ihr Vorgehen leichter zu rechtfertigen. Richardson sieht Selbstmordterrorismus als Strategie der Zeit, genauso wie es in den Siebziger Jahren Entführungen waren. Terroristen können durch Selbstmordattentate ihre Ziele, die sie als Rache, Ruhm und Reaktion zusammenfasst, erreichen.¹⁸¹

Die Frage nach einer Erklärung des Unerklärlichen beschäftigt zahlreiche Autoren, die versuchen Ursachen und Beweggründe für Selbstmordattentate zu analysieren. Doch alle Ansätze scheitern in der Unvereinbarkeit der Beweggründe, die so komplex und individuell, wie menschliche Wesen selbst sind. Die Psychologie von Selbstmordattentätern setzt die Grundregeln der menschlichen Existenz außer Kraft, wenn jemand nicht mehr leben will, kann er auch durch nichts bedroht werden, oder Angst vor etwas haben. Als Bekämpfung werden konventionelle Mittel daher immer wirkungslos bleiben, da wer den Tod vor Augen hat, nichts fürchtet. Prinzipiell ist wohl jeder Mensch in der Lage zum Selbstmordattentäter zu werden, Ausbildung und Manipulation, der er sich aussetzen muss, um sein Leben zu opfern, ist allerdings unterschiedlich hoch. Wählen einige freiwillig aus Überzeugung diesen Weg, ist es bei anderen wohl so, dass sie gezielt darauf vorbereitet und in speziellen Ausbildungsstätten indoktriniert werden.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S.72ff.

1. 8 Krisenherd Tschetschenien

Terrorismus ist dermaßen vielschichtig in seinen Erscheinungsformen, dass in dieser Arbeit spezifische Vorkommnisse ausgewählt wurden, um eine Vertiefung in die Materie zu ermöglichen. Die politischen Geflechte und Hintergründe, aber auch die beteiligten Personen und das Attentat selbst sollen genau untersucht werden, um anschließend die Verarbeitung in ausgewählten Stücktexten zu analysieren. Zu diesem Zweck wurde die Geiselnahme durch tschetschenische Terroristen im Moskauer Dubrowka Theater im Oktober 2002 ausgewählt. Die vordergründige Verbindung eines terroristischen Attentates in einem Theater war nur ein Auswahlkriterium. Insbesondere die Rolle der Frau als Terroristin, die vermeintliche Legitimierung durch eine Religion, die Inszenierung des Attentates, die ungewöhnliche Verbindung eines Selbstmordanschlages mit einer Geiselnahme und der Forderung nach Frieden und nicht zuletzt die Theatertexte, die in diesem Zusammenhang entstanden, führten zu dieser Auswahl. Persönliches Interesse der Autorin hat die Entscheidung bekräftigt. Um die Motive für die Geiselnahme zu verstehen, bedarf es etwas weiter auszuholen und den Krisenherd Tschetschenien genauer zu betrachten. Die beiden Tschetschenienkriege und die ununterbrochene Feindschaft mit Russland spielen eine ebenso große Rolle, wie die Lebensumstände, Sittengesetze und Bräuche in diesem Land.

1. 8. 1 Geschichtlicher Hintergrund

Tschetschenien liegt an den Nordosthängen des Kaukasus und ist eine autonome Republik im Bestand der russischen Föderation. Die Tschetschenen leben in enger Nachbarschaft mit den Inguschen, einem Volk, das ihnen von Sprache und Kultur sehr ähnlich ist. Zusammen bilden sie die Wainachen, was soviel bedeutet wie: unser Volk. Die Menschen in Tschetschenien haben schon lange keine ruhigen Zeiten mehr erlebt. Im 18. Jahrhundert stellte Russland ein Kosakenheer in Tschetschenien auf, als Stütze für die kolonialen Ambitionen des Zaren im Kaukasus, darin liegen die Ursprünge, der bis zum heutigen Tag andauernden, russisch - tschetschenischen Kriege.¹⁸² Die Journalistin Tessa Szyszkowitz sieht zusätzlich die Massendeportationen unter Stalin, die das gesamte Volk traumatisierten, als Ursache

¹⁸² Vgl. Poltkowskaja, Anna. *Tschetschenien: Die Wahrheit über den Krieg*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008 S.304f.

für den Konflikt. 1944 beschuldigte Stalin die Tschetschenen mit den Nazis kollaboriert zu haben, er lässt nahezu alle 400 000 Tschetschenen und 100 000 mit ihnen verwandte Inguschen nach Kasachstan deportieren. Ein Viertel der Menschen stirbt beim Transport in den Viehwaggonen oder vor Ort. Erst 1957 lässt sein Nachfolger Nikita Chruschtschow die Überlebenden und ihre Nachkommen heimkehren. Der Nationalismus der Tschetschenen wurde durch dieses gemeinsame traumatische Erlebnis geweckt und förderte das Gemeinschaftsgefühl, des in Clanstrukturen lebenden Volkes. Auch die Hinwendung zu einer sunnitisch geprägten Auslegung des Islam nahm in dieser Zeit stark zu.¹⁸³

Säuberungen haben in Russland Tradition. Bereits unter Lenin wurden radikale Methoden gegen Feinde eingesetzt, allerdings nur gegen Personen, die sich nicht mehr durch ideologische Einflussnahme leiten ließen. Bereits 1911 sprach er von „Parteifeinden“ und der Notwendigkeit von „Parteisäuberungen“¹⁸⁴ Später empfahl er:

„Die kommunistischen Parteien derjenigen Länder, in denen die Kommunisten legal arbeiten, müssen periodisch Reinigungen (Umregistrierungen) des Mitgliederbestandes der Parteiorganisationen vornehmen, um die Partei systematisch von kleinbürgerlichen Elementen zu säubern, die sich unweigerlich an sie anschmieren.“¹⁸⁵

Stalin hingegen griff zu radikaleren Methoden bei Säuberungen und Massenunterdrückungen. Er sah darin einen Weg zur Festigung der Partei und zur Auslese von Opportunisten und Reformisten. Für stalinistische Säuberungsaktionen war typisch, dass sie auf Leben und Tod gingen und sich nicht nur gegen Einzelne richteten, sondern meist gegen ganze Gruppen von Menschen, die plötzlich als Feinde der Partei galten.¹⁸⁶

Eine erste unblutige Säuberung wurde bereits im Jahr 1921 veranlasst. Zwischen 1936 und 1938 erreichten die Säuberungen ihren Höhepunkt. Die Angaben der Opferzahlen gehen weit auseinander und reichen von einer bis zu 60 Millionen

¹⁸³ Vgl. Szyszkowitz, Tessa. *Trauma und Terror: zum palästinensischen und tschetschenischen Nationalismus*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2008 S.147ff.

¹⁸⁴ Fricke, Karl Wilhelm. *Warten auf Gerechtigkeit: Kommunistische Säuberungen und Rehabilitierungen*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1971 S.11

¹⁸⁵ ebd., S.11

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S.9ff.

Toten, die im Zuge des Terrors umkamen. Die Anzahl der Menschen, die im Zuge der Säuberungen in so genannte Gulags verschleppt wurde, schätzt man auf über 10 Millionen. Von Zeit zu Zeit wurden Quoten festgesetzt über die Zahl der zu Ermordenden, die dann fristgerecht erfüllt werden mussten. Menschen wurden willkürlich Opfer der Säuberungen, weil sie der falschen Klasse angehörten, der falschen Ethnie, der falschen politischen Gruppierung, oder sie behinderten den politischen Fortschritt, weil sie Bauern oder Gläubige waren, oder einfach nur Verwandte solcher Menschen. Die Verhafteten wurden entweder sofort getötet, oder so lange gefoltert bis man sie nach erzwungenen Geständnissen ermordete, sie alle wurden als Feinde des sowjetischen Volkes gesehen. Die angewandten Methoden waren bestialisch: ¹⁸⁷

„Die Opfer wurden in einer Front vor der Grube aufgestellt, jeder bekam einen Pfropfen in den Mund, der mit einem Lappen zugebunden wurde. Dann wurde aus dem Gewehr auf den Kopf der Person „an der Flanke“ so geschossen, dass die Kugel zwei Menschen zugleich durchbohrte [...]. Sie sparten Patronen.“¹⁸⁸

Anna Politkowskaja beschreibt die sechziger und siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts in Tschetschenien als positive, aufstrebende Zeit:

„Überall wurde gebaut, Tschetschenien entwickelte sich wieder zu einem Industriezentrum, Tausende erhielten eine solide Ausbildung. Grosny war die schönste Stadt des Nordkavkasus mit mehreren Theatern, einer Philharmonie, einer Universität, dem in der gesamten Sowjetunion bekannten Erdölinstitut [...].“¹⁸⁹

Die von Michail Gorbatschow eingeleitete *Perestroika*, und der Zerfall des Sowjetreiches ließen in Tschetschenien jedoch erneut politische Auseinandersetzungen aufwallen. 1990 wurde nach dem Sturz der kommunistischen Führung vom Volkskongress die Unabhängigkeit ausgerufen, mit der Überzeugung, dass eine Republik, die jährlich vier Millionen Tonnen Erdöl fördert, sehr gut ohne

¹⁸⁷ Vgl. Rummel, Rudolph J. „*Demozid*“ *der befohlene Tod. Massenmorde im 20. Jahrhundert*. Münster: Lit Verlag, 2003 S.69ff.

¹⁸⁸ Weber, Hermann. „*Weißer Flecken*“ *in der Geschichte. Die KPD-Opfer der Stalinschen Säuberungen und ihre Rehabilitierung*. Frankfurt am Main: isp Verlag, 1989 S.12

¹⁸⁹ Politkowskaja. *Tschetschenien*. (2008) S.311f.

Moskau leben kann. Dschochar Dudajew wurde zum ersten Präsidenten der Republik gewählt.¹⁹⁰

1994 erklärte Boris Jelzin Tschetschenien den Krieg, den er missbrauchte um seine Machtstellung zu stärken. In diesem sogenannten ersten Tschetschenienkrieg, kamen mehr als 100 000 Menschen ums Leben. 1996 beendete der Friedensvertrag von Chassawjurt zwar die Kämpfe, schuf aber gleichzeitig Konfliktpotential für einen zweiten Krieg, da der politische Status der Kaukasusrepublik nicht geklärt wurde. 1997 fanden zum zweiten Mal Präsidentschaftswahlen statt, bei denen Aslan Maschadow gewählt wurde. Doch gelang es der Führungsriege nicht das Land zu einen, die radikal islamischen Wahabiten gewannen immer mehr an Einfluss, die Republik wurde instabil, das Land verarmte zusehends und entwickelte sich zunehmend zu einem kriminellen Paradies. Im Sommer 1999 starteten tschetschenische Freischärler unter der Führung von Schamil Bassajew und Ibn al-Chattab einen Vorstoß nach Dagestan. Der damalige Chef des russischen Inlandsgeheimdienstes FSB Waldimir Putin gab als Folge davon den Befehl zu einer Antiterror Operation im Nordkaukasus und damit den Startschuss zum zweiten Tschetschenienkrieg. Er benutzte diesen, um das Bild seines Kampfes gegen die Feinde Russlands zu bekräftigen und wurde schließlich im Jahr 2000 zum Sieger der Präsidentschaftswahlen. 2003 wurde in einem Referendum Tschetscheniens Zugehörigkeit zu Russland festgestellt. US-Präsident George Bush und Englands Premier Tony Blair unterstützten Putins Kampf gegen den Terrorismus ausdrücklich.¹⁹¹ 2004 verlautbarte Putin der Krieg in Tschetschenien sei zu Ende und ordnete an, die Flüchtlingslager in Inguschetien zu sperren. Er lies die Menschen in Zwangsrückführungen in ihre alte Heimat zurückbringen. Zu Sowjetzeiten bildete der kleinere Nachbarstaat Inguschetien gemeinsam mit Tschetschenien die autonome Sowjetrepublik Tschetscheno-Inguschetien, deren Hauptstadt Grosny war. Die nunmehr autonome Teilrepublik Inguschetien, mit der Hauptstadt Magas, war während des Krieges das einzige Nachbarland, das die Grenzen für die Flüchtlingsströme aus Tschetschenien öffnete. Bald kamen auf 300 000 Einwohner aber fast 200 000 Flüchtlinge, was den kleinen Staat an die Grenzen seiner Kapazität brachte. Im Januar 2002 musste der bis dahin allen Erpressungsversuchen seitens Moskau trotzende Präsident Ruslan Auschew zurücktreten, ihm folgte Murat

¹⁹⁰ Vgl. Szyszkowitz. *Trauma und Terror*. (2008) S.147ff.

¹⁹¹ Vgl. „Chronik.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.239-242

Sjasikow, ein General des russischen Inlandsgeheimdienstes FSB, Protege des Kreml und Wladimir Putins. Dieser setzte auf Befehl von Moskau die zwangsweise Rückführung der Flüchtlinge nach Tschetschenien in Gang.¹⁹² Achmad Kadyrow war zu dieser Zeit Präsident Tschetscheniens, doch es heißt er wurde zu übermütig und wollte sich das tschetschenische Erdöl selbst aneignen und Moskau entziehen, er wurde nur wenige Monate nach seiner Wahl zum Präsidenten, am 9. Mai 2004 bei einer Parade von einer Bombe getötet. Sein Sohn Ramsan Kadyrow hat heute die Macht in Tschetschenien, vermutlich solange er das Erdöl Moskau überlässt, und er Tschetschenien im Sinne Moskaus verwaltet. Die Situation in Tschetschenien ist jedoch unverändert geblieben, die Lebenssituation für die Einwohner verheerend, ganze Dörfer zerbombt, die Sicherheitslage unverändert instabil.¹⁹³

1. 8. 2 Die Hintergründe der Kriege

Im Vorwort zu der von ihm herausgegebenen Publikation *Krieg im Schatten* über den russisch-tschetschenischen Konflikt, schreibt Florian Hassel, Auslandskorrespondent der Frankfurter Rundschau, über seine Einschätzung der Situation in Russland:

„Daß offizielle Erklärungen und Realität auseinanderklaffen, ist kein auf Russland beschränktes Phänomen. Doch während in Europa oder den USA diese Kluft, bildlich gesprochen, einige Handbreit ist, beträgt sie in Russland Hunderte Meter. Dies gilt für alle Bereiche der Gesellschaft.“¹⁹⁴

Auch den Krieg in Tschetschenien sieht er in dieser Form, offiziell als antiterroristische Operation deklariert, erfüllt er die Kriterien eines Völkermordes. Während offiziell der Wiederaufbau Tschetscheniens gefeiert wird, liegt die Republik immer noch in Trümmern. Die Ursachen für die beiden Kriege gegen Tschetschenien vermutet er folgendermaßen:

¹⁹² Vgl. Politkowskaja. *Tschetschenien*. (2008) S.150f.

¹⁹³ Vgl. Scholl, Susanne. *Töchter des Krieges: Überleben in Tschetschenien*. Wien: Molden Verlag, 2007 S.13f.

¹⁹⁴ Hassel, Florian. „Vorwort: Der Krieg im Schatten.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.7-13, hier S.8

„[...] um mit einem „kleinen siegreichen Krieg“ die Nachfolge von Boris Jelzin im Sinne der Regierung zu entscheiden und einem von Jelzin ausgesuchten Nachfolger in den Kreml zu verhelfen. Geschichte und Vorgeschichte des zweiten Tschetschenienkrieges sind mit Lügen gespickt: Lügen der Rebellen, vor allem aber Lügen des Kreml, des russischen Militärs und der Geheimdienste.“¹⁹⁵

Der englische Kaukasus Spezialist Thomas de Waal analysiert die Hintergründe der Kriege auf drei Ebenen: einerseits kämpft die russische Armee gegen Separatisten, die Russland aus Tschetschenien vertreiben wollen und Unabhängigkeit anstreben. Andererseits stehen die russischen Streitkräfte auch islamischen Extremisten gegenüber, die Verbindungen zu Terrororganisationen haben, dieser Teil des Krieges wird im Besonderen als Kampf gegen den Terror hervorgehoben und als Legitimierung gegenüber dem Westen hochgehalten. Auf der dritten Ebene kämpfen russische Soldaten, Polizisten und Geheimdienstmitarbeiter gegen jeden, der ihnen im Weg steht. Wobei diese dritte Ebene die beiden ersten zusätzlich nährt. Durch die brutale Behandlung der Zivilbevölkerung werden immer mehr junge Tschetschenen in den Widerstand getrieben. Ende 2002 sorgte Russland dafür, dass die OSZE aus Tschetschenien abziehen musste, da sie keine weitere internationale Beobachtung dulden konnten. Russland beharrte darauf, dass der Krieg eine innere Angelegenheit sei und weigerte sich internationale Hilfe in Anspruch zu nehmen. Die Konsequenzen der beiden Kriege sind unzählige getötete Zivilisten, sowie mehrere zehntausende gefallene russische Soldaten und tschetschenische Rebellen, die Hauptstadt Grosny, einst wichtige Industriestadt gleicht einer Ruine, die wirtschaftliche Infrastruktur des Landes ist vollständig zerstört, zusätzlich die psychischen und physischen Folgen für die Bevölkerung und die heimkehrenden Soldaten.¹⁹⁶

1. 8. 3 Religion in Tschetschenien

Die Religion spielte in Tschetschenien nie eine besonders große Rolle, vor dem 19. Jahrhundert waren die meisten Tschetschenen nicht einmal Muslime. Die

¹⁹⁵ ebd., S.10

¹⁹⁶ Vgl. de Waal, Thomas. „Zwei Jahrhunderte Konflikt: Eine Einführung.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.).Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.14-30

wissenschaftlichen Meinungen sind sich nicht einig, aber wahrscheinlich wurde der Islam erst im 18. Jahrhundert zur offiziellen Religion. Die meisten Tschetschenen gehören zwei Sufi Richtungen des Islam an, die sie an ihre traditionellen Gebräuche angepasst haben. Die Religion ist stark geprägt von örtlichen Sitten und Gebräuchen, die nicht mit der orthodoxen Interpretation im Einklang stehen, sondern vielmehr eine Mischung aus islamischen, nationalistischen und folkloristischen Elementen sind. Das Leben in Tschetschenien wird besonders durch zwei Säulen geordnet, im geistigen und sozialen Bereich durch den Islam und seine Rechtsvorstellung, der Alltag und die Lebensformen durch das *Adat*, das Gewohnheitsrecht der Stämme und Sippen. Die Tschetschenen leben zusammengeschlossen in so genannten *Wirden*, Bruderschaften der Schüler eines bestimmten Scheichs, vor allem die starken Clan Beziehungen bestimmen das Miteinander. Das Zusammenleben wird hauptsächlich durch den Ältestenrat geeint, bzw. durch die Bruderschaft des *Wird*. Die Sowjets selbst trieben den tschetschenischen Islam in den Untergrund. Nach der Rückkehr aus der von 1944 bis 1957 dauernden Deportation durften die Tschetschenen keine Moscheen errichten, was dazu führte, dass keine vom russischen Geheimdienst kontrollierte Geistlichkeit entstehen konnte, sich die freien islamischen Religionsgemeinschaften aber festigen konnten. Es gab zwar in vielen Dörfern Mullahs, diese stammten aber aus den eigenen Bruderschaften. Der Islam entwickelte somit eine sehr individuelle Ausprägung in Tschetschenien, es gab eine Vielzahl konkurrierender *Wirden* und hausgemachter Auslegungen der Lehren. Als die *Perestroika* begann, wurden hunderte Moscheen gebaut, doch im täglichen Leben blieben die Tschetschenen ihren Lehren treu. Damals erst eroberte ein radikal islamischer Fundamentalismus die Region, der vor allem im zweiten Tschetschenienkrieg instrumentalisiert wurde. Bereits im ersten Krieg jedoch begann der fundamentalistische Gedanke Fuß zu fassen. Achmad Kadyrow, der religiöse Führer des ersten Krieges ermunterte seine Landsleute dazu, sich ihrer religiösen Wurzeln bewusst zu werden.¹⁹⁷ Auch zog der Krieg islamische Veteranen des Afghanistan Krieges an, wie etwa den arabischstämmigen Rebellenführer Ibn al-Chattab. Fördergelder aus dem Nahen Osten wurden verteilt, die Gruppierung der Wahabiten gewann immer mehr an Einfluss. Der Wahabismus spricht jedoch dem traditionellen islamischen Sufismus der Tschetschenen ab, Glaubensspaltungen zogen sich bis in die engsten

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S.18ff.

Familienkreise und bildeten einen Nährboden für terroristische Organisationen. Ausbildungslager für Terroristen und Untergrundkämpfer, deren Existenz von tschetschenischer offizieller Seite stets geleugnet wurde, sind ebenso erwiesen, wie bekannt. Das größte lag 45 km östlich von Grosny in einem ehemaligen sowjetischen Kindererholungslager, das zu einem Trainingscamp umgebaut wurde. Islamisten aus Tschetschenien und den ehemaligen Sowjetrepubliken Zentralasiens, aus Afghanistan, Pakistan, Bosnien, der Türkei und arabischen Ländern wurden hier ausgebildet. Nach Angaben von Anwohnern seien immer mehrere hundert Mann im Lager gewesen, die in Monatskursen ausgebildet wurden. Führer des Lagers war Feldkommandant Ibn al-Chattab, der alsbald zum Stellvertreter des tschetschenischen Kommandeurs Schamil Bassajew wurde, er war auch für die Finanzierung zuständig, und soll vor allem Geld aus Saudi Arabien geholt haben. Die Wahabiten versuchten eine Einführung des strengen Islam durchzusetzen. Anfang 1999 gab Präsident Maschadow nach und ließ per Präsidialerlass in allen Bezirken Scharia Gerichte einrichten. Besonders in Tschetscheniens drittgrößter Stadt Urus Martan waren die Wahabiten erfolgreich, Alkohol wurde verboten, in Schulen wurde Mädchen das Kopftuch aufgezwungen. Der Krieg jedoch scheint in Wahrheit vielmehr motiviert aus einem Hass gegen die Russen als einem wirklichen Glaubenskrieg, einem Dschihad.¹⁹⁸

1. 8. 4 Die beiden Tschetschenienkriege

Der erste Tschetschenienkrieg dauerte zwei Jahre, die Russen waren besonders durch Luftangriffe überlegen, Grosny wurde teilweise zerstört. Im Mai 1996 besuchte Boris Jelzin die Hauptstadt und erklärte den Krieg für gewonnen, in den folgenden Monaten zwangen tschetschenische Banden die Russen zum Rückzug aus Grosny, im August wurde eine Feuerpause vereinbart. Die Russen mussten eine Niederlage hinnehmen, doch gleichzeitig waren die Tschetschenen nicht stark genug, um ihre Unabhängigkeit zu festigen. Im Dezember 1999 marschierten die Russen erneut in Tschetschenien ein, ohne jedoch die Macht gänzlich übernehmen zu können. Die Amtszeit des damaligen Präsidenten Boris Jelzin endete im Sommer 2000, er konnte nach zwei Amtszeiten nicht wieder gewählt

¹⁹⁸ Vgl. Hassel, Florian. „Der zweite Tschetschenienkrieg: Eine Unterwerfungskampagne in imperialer Tradition.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.31-98, hier S.39ff.

werden, zudem war er zutiefst unpopulär geworden und stand unter Korruptionsverdacht. Um einen geeigneten Nachfolger zu installieren, eignete sich der Krieg hervorragend. Am 9. August 1999 ernannte Jelzin den damaligen Chef des Inlandsgeheimdienstes FSB und nationalen Sicherheitsberater Wladimir Putin zum neuen Premier. Der Journalist Alexander Shilin erhielt im Juli 1999 ein angeblich aus dem Kreml stammendes Dokument, dessen Inhalt beschrieb, dass der Kreml ein Programm ausgearbeitet habe, um die soziale und psychologische Situation in Moskau zu destabilisieren.¹⁹⁹ In den ersten beiden Septemberwochen 1999 ereigneten sich fünf tödliche Bombenanschläge in Südrussland und Moskau, bei denen rund 300 Menschen ums Leben kamen. Kurz darauf schlug Putin vor, die Grenzen zu Tschetschenien zu sperren. Bis heute gibt es keine Beweise dafür, wer die Anschläge durchgeführt hat, doch die Indizien weisen erdrückend auf den russischen Geheimdienst, was von offizieller Seite natürlich bestritten und vertuscht wird. Aber auch der Krieg selbst, wurde von russischer Seite lange Zeit geleugnet. Tschetschenien wurde in den ersten Kriegswochen heftig bombardiert. 170 000 Menschen flohen nach Inguschetien, dies erklärte Putin mit den Worten: „Wir haben Informationen darüber, dass die friedlichen Menschen absichtlich (von den Tschetschenen selbst) vertrieben werden, um [...] den Eindruck einer humanitären Katastrophe zu erwecken.“²⁰⁰ Die Propaganda in Russland funktionierte hervorragend, die Staatssender zeigten eine planmäßig vorrückende, gut ausgerüstete Armee, die höflich mit Tschetschenen umging. Die Popularität Putins stieg bis zu den Präsidentschaftswahlen im März 2000 auf nahezu 60 Prozent. Journalisten die sich innerhalb Russlands nicht an die staatliche Propaganda hielten wurden festgenommen und mussten mit Bedrohung ihres Lebens rechnen.

Der zweite Tschetschenien Krieg begann im Sommer 1999 als tschetschenische Rebellentruppen unter der Führung von Schamil Bassajew nach Dagestan vorstießen. Bassajew forderte damals den Rückzug Russlands aus Dagestan: „Keine Kraft unter der Sonne außer Allah kann uns auf dem Weg des Dschihad aufhalten.“²⁰¹ Militärisch und strategisch war dieser Einmarsch jedoch aussichtslos, was einem erfahrenen Kommandeur wie Bassajew klar gewesen sein muss. Daher stellt sich die Frage, warum er sich mit mehreren hundert tschetschenischen und ausländischen Kämpfern zu diesem Einmarsch entschloss.

¹⁹⁹ Vgl. Hassel. „Der zweite Tschetschenienkrieg.“ (2003), S.53

²⁰⁰ ebd., S.64

²⁰¹ ebd., S.49

Der Meinung von Witalij Tretjakow, dem damaligen Chefredakteur der russischen Tageszeitung *Nesawissimaja Gaseta* schlossen sich noch andere Journalisten und Experten an:

„Es ist völlig offensichtlich, dass die Tschetschenen nach Dagestan gelockt wurden [...], um einen legalen Anlaß für die Durchsetzung föderaler Macht in der Republik und für den Beginn der aktiven Kampfphase gegen die sich in Tschetschenien sammelnden Terroristen zu schaffen. Dies war klar eine Operation der russischen Geheimdienste [...]. Und auf allerhöchster Ebene politisch sanktioniert.“²⁰²

Eine andere russische Tageszeitung *Moskowskij Komsomolez* veröffentlichte Protokolle angeblicher Telefonate des Oligarchen Boris Beresowskij mit dem Bassajew Vertrauten Mowladi Udugow, die nahe legten Beresowskij habe für den Überfall auf Dagestan bezahlt. Auch der damalige Moskauer Bürgermeister Jurij Luschkow unterstützte diese These. In der französische Tageszeitung *Le Monde* vermeldete die Moskau Korrespondentin Sophie Shihab unter Berufung auf einen anonym bleibenden Vertrauten Beresowskijs, dieser habe für den Angriff auf Dagestan 30 Millionen Dollar gezahlt. Anderen Berichten zufolge war Kreml Stabschef Alexander Woloschin Initiator des Kriegsausbruches, er habe sich heimlich mit Schamil Bassajew in Südfrankreich getroffen. Die Berichte über die tatsächlichen Verstrickungen des Kreml mit dem Überfall sind also widersprüchlich und nicht verifizierbar. Fest steht jedoch, dass der Einmarsch instrumentalisiert wurde, und Bassajews Rückzug gleichsam von den Russen eskortiert wurde. Augenzeugen berichteten folgendes:

„Bassajew und seine Leute sind am helllichten Tag mit rund einhundert Autos und Lastwagen oder auch zu Fuß gemütlich über die Hauptstraße nach Tschetschenien zurückgefahren, ohne dass sie von unseren Kampfhubschraubern beschossen wurden.“²⁰³

Stattdessen fingen die Russen einen Tag später an, die umliegenden Bergdörfer in Tschetschenien zu bombardieren. Die Ausbildungslager der Terroristen, deren Standorte den Russen bekannt waren, wurden nicht angegriffen.

²⁰² ebd., S.50

²⁰³ ebd., S.51

Die offizielle Rechtfertigung für den Tschetschenienkrieg ist der Kampf gegen den Terrorismus. Der Krieg wurde als Anti-Terror Operation deklariert und gründete sich auf das Ende Juli 1998 verabschiedete Gesetz zur Unterdrückung des Terrorismus. In diesem Gesetz werden Operationen, die Terroristen unschädlich machen und die Sicherheit der Zivilbevölkerung gewährleisten, gerechtfertigt. Die Anti-Terror Operationen werden von einem Offizier des FSB oder des Innenministeriums geleitet, die berechtigt sind, alle notwendigen föderalen Kräfte einzusetzen, um den Kampf gegen den Terrorismus zu führen. Gemeint sind damit Angehörige des Verteidigungs- und des Innenministeriums, der Sicherheitskräfte und weitere. Weiters gibt das Gesetz den Kräften weite Befugnisse und schränkt die Rechte der Europäischen Menschenrechtskonvention ein. Festnahmen unter dem Anti-Terror Gesetz können willkürlich durchgeführt werden, Personen ohne Dokumente zeitlich uneingeschränkt festgehalten werden. Das Eindringen in Häuser ist ebenso erlaubt, wie Durchsuchungen von Autos und Leibesvisitationen. Das Gesetz hat keinerlei Sicherung gegen Missbrauch, sondern schließt die juristische Haftung der Anti-Terror Einheiten für Schäden an „Leben, Gesundheit und Eigentum von Terroristen“²⁰⁴ aus.²⁰⁵

Zahlreiche Massaker an der tschetschenischen Zivilbevölkerung durch russische Truppen blieben ohne juristische Folgen. Thomas de Waal berichtet ebenso wie Anna Politkowskaja von Säuberungen, bei denen Morde, Plünderungen und willkürliche Festnahmen durchgeführt wurden. Lösegeldforderungen für Verhaftete oder die Leichen der Verschleppten stehen an der Tagesordnung, Chance auf juristische Handhabe gibt es nicht. Das Geschäft mit den Geiseln entwickelte sich für zahlreiche Rebellen, unter ihnen der bekannteste Arbi Barajew, zu einem lukrativen Geschäft.²⁰⁶

Den zahlreichen Menschenrechtsverletzungen in Tschetschenien stehen nur wenige Beweise gegenüber und auch diese führen zu nichts, da von oberster Stelle die Verfahren aus nichtigen Gründen wieder eingestellt werden. Interne Dokumente die der Menschenrechtsorganisation *Human Rights Watch* zugespielt wurden, belegen, dass russische Einheiten jeden Monat weit über 100 Zivilisten entführten und ermordeten. Florian Hassel berichtet über Wahlergebnisse die gefälscht werden,

²⁰⁴ Kosmehl, Miriam. „Tschetschenien und das internationale Recht.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.99-123, hier S.108

²⁰⁵ Vgl. ebd., S.106ff.

²⁰⁶ Vgl. de Waal. „Zwei Jahrhunderte Konflikt.“ (2003) S.29f.

um nach Belieben des Kreml auszufallen und dem unerbittlichen Kampf zwischen Rebellen und russischen Todesschwadronen, in dessen Mitleidenschaft vor allem die Zivilbevölkerung gezogen wird. Auch die Rebellen benutzen bei ihren Sprengstoffanschlägen meist Zivilisten als Selbstmordattentäter: „Sie bekommen dafür in der Regel zwanzig- bis dreißigtausend Dollar, mit denen sie ihre übrige Familie in Sicherheit bringen können und sie versorgt wissen.“²⁰⁷ Auf die Frage für wen dieser Krieg nun lukrativ sei, gibt Anna Politkowskaja folgende Antwort:

„für alle Beteiligten [...]. Jeder bekam seinen Anteil. Für die Kontraktniks an den Postenstellen waren es zehn bis zwanzig Rubel Schmiergeld bei jeder Kontrolle, und das rund um die Uhr. Für die Generäle in Moskau und Chankala war es „das Absahnen“ von Geldern aus dem „Militärbudget“. Für die Offiziere mittleren Ranges war es die Erpressung von Lösegeld für „zeitweilige Geiseln“. Und für die Leichen. Für die Offiziere niedriger Dienstgrade waren es die Plünderungen während der „Säuberungen“. Und für alle zusammen (russische Militärs plus ein Teil der Rebellen) war es die Beteiligung am illegalen Öl- und Waffengeschäft.“²⁰⁸

Warum der Krieg seitens Moskau nicht beendet wird, erfährt Politkowskaja in einem Interview mit Achmed Sakajew, dem Sonderbevollmächtigten von Aslan Maschadow. Er sieht den Krieg von den Militärs diktiert, Putin räumt er eine zu geringe Autorität ein, als dass er den Krieg beenden könne.

Die mediale Berichterstattung über Tschetschenien leidet sehr darunter, dass das Land für Journalisten faktisch Sperrgebiet ist. Offiziell gibt eine Akkreditierung des Innen- bzw. Außenministeriums Korrespondenten das Recht in ganz Russland zu arbeiten, ausgenommen in Gebieten die militärisches Sperrgebiet sind und Gebiete in denen der Kriegszustand ausgerufen ist. Dies war für Tschetschenien jedoch nie der Fall, da dort offiziell eine antiterroristische Operation stattfand. Journalisten, die nach Tschetschenien wollten, mussten jedoch unter Führung russischer Begleiter recherchieren, diese entscheiden über die Orte, die besucht werden, und die Personen mit denen man sprechen darf. Damit ist unabhängige Berichterstattung so gut wie unmöglich geworden. Die Medien innerhalb Russlands sind bis auf wenige Ausnahmen von Seiten des Kreml gesteuert und senden dementsprechend aufbereitete Propagandaberichte. Die Öffentlichkeit in Russland

²⁰⁷ Hassel. „Der zweite Tschetschenienkrieg.“ (2003) S.95

²⁰⁸ Politkowskaja. *Tschetschenien*. (2008) S.216

wird mit Berichten über Terroranschläge der tschetschenischen Rebellen versorgt, über die Aktivitäten der russischen Truppen, von den Säuberungen, Folterungen, Morden, oder der Behandlung von Zivilpersonen erfährt sie nichts.²⁰⁹

1. 8. 5 Leben in Tschetschenien

Die russische Journalistin Anna Politkowskaja hat durch ihre Berichterstattung besonders zum Verständnis des Lebens in Tschetschenien beigetragen, ihre Offenheit über die Hintergründe der Kriege und Kritik an den Zuständen musste sie mit dem Leben bezahlen, sie wurde im Oktober 2006 in Moskau ermordet. Politkowskaja arbeitete für die Moskauer *Nowaja Gaset*a und wurde von ihrem Chefredakteur losgeschickt, um über die Leiden der Menschen in Tschetschenien zu berichten. Seit Juli 1999 besuchte sie das Land monatlich. Mit ihren Berichten stieß Anna Politkowskaja doch in westlichen Ländern auf taube Ohren:²¹⁰

„Folterungen sind an der Tagesordnung, Exekutionen ohne Gerichtsverhandlung Routine, Marodeursunwesen und Plünderungen eine Banalität. Die Entführung von Zivilisten durch Angehörige der Föderationstruppen, verübt in der Absicht, mit den Geiseln Sklavenhandel zu treiben, wenn sie noch leben, oder Leichenschacher, wenn sie tot sind, ist trivialer tschetschenischer Alltag.“²¹¹

Menschen werden entführt, getötet, ihre Leichen verstümmelt am Rande der Dörfer weggeworfen, Kinder diskutieren darüber welchen Bewohner des Dorfes man diesmal gefunden hat und in welchem Zustand sein geschändeter Körper war. Armee und Polizeikräfte kämpfen gegen wahabitische Banden, die einen Dschihad führen. Politkowskaja schreibt von ungesühnten Vergewaltigungen und Morden durch russische Armeeangehörige, von durch Hunger aufgedunsenen Menschen, von unmenschlichen Lebensbedingungen und vor allem davon, dass sich niemand, weder in Russland noch in der westlichen Welt dafür interessiert. Sie erzählt von der systematischen Zerstörung ganzer Dörfer, von dem Hass der russischen Truppen auf das tschetschenische Volk, von den nicht enden wollenden Kampfhandlungen.

²⁰⁹ Vgl. Siegert, Jens. „Angriff auf die Pressefreiheit.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.153-172, hier S.156f.

²¹⁰ Vgl. Politkowskaja. *Tschetschenien*. (2008) S.7

²¹¹ ebd., S.8

Besonders die von russischen Truppen durchgeführten Säuberungen sind grausamer Alltag für die tschetschenische Zivilbevölkerung. Die Schilderungen der Opfer ähneln sich, gefoltert und erniedrigt kommen nur wenige mit dem Leben davon, andere werden gleich erschossen, die Leichen werden geschändet und verstümmelt. Bei Säuberungen wird der Zivilbevölkerung jeglicher Besitz abgenommen, von den wenigen Wertsachen, wie Schmuck oder Fernseher, bis zu Bekleidung und Essensvorräten: „[...] die alles „hinwegfegten“ was sich dabei fand: Menschen, Vieh, Kleidung, Möbel, Gold, Hausrat [...].“²¹² Die Menschen werden in verwüsteten Häusern zurückgelassen oder einfach verhaftet und mitgenommen. Immer nach dem gleichen Prinzip wird Lösegeld verlangt für das Überleben der Angehörigen oder für die Herausgabe der Leichen. In Tschetschenien zählt es zu den heiligsten Pflichten einen Verstorbenen zu beerdigen. Wenn man den Leichnam nicht der Erde übergeben kann, bedeutet das, die Seele kann keine Wohnstatt im Himmel finden und ist zu ewiger Wanderschaft verurteilt.²¹³

Die Säuberungen finden im Zuge von Maßnahmen zur Aufspürung illegaler Bandenformationen statt. Auch Moscheen werden dabei nicht verschont, alles was nicht niet- und nagelfest ist, wird mitgenommen, die heiligen Orte vor Verlassen geschändet. Über diejenigen, die diese nächtlichen Plünderungen, Säuberungen und Gewaltverbrechen verüben, schreibt Politkowskaja:

„Zu Beginn des dritten Kriegsjahres ist unübersehbar, dass die Banditengruppen, die Nacht für Nacht die Ruinen durchkämmen, eine unheilige Allianz krimineller Interessen gebildet haben. Verbrecher aus den Reihen der Tschetschenen im Verbund mit ihresgleichen aus den Reihen der Armeeingehörigen, die hier im „Kampfeinsatz“ sind.“²¹⁴

Angehörige, die Gesuche und Bitten stellen, um ihre Vermissten zu finden, werden von einer Dienststelle an die andere verwiesen, um dann bei anonymen Ranghöchsten zu enden, die nur einen Vornamen tragen, sich Bestechungsgeld zahlen lassen für das Versprechen den Verschleppten frei zu lassen, um danach wieder spurlos zu verschwinden. Oder sie erhalten Antwortschreiben, die anonym sind, auch wenn sich darunter scheinbar konkrete Signaturen scheinbar konkreter

²¹² ebd., S.116

²¹³ Vgl. Jusik. *Die Bräute Allahs*. (2005) S.91

²¹⁴ Politkowskaja. *Tschetschenien*. (2008) S.101f.

Funktionsträger finden. Die Offiziere in Tschetschenien besitzen meist zwei oder drei verschieden lautende Personalausweise.²¹⁵

In diesem Krieg liegt nach Meinung Anna Politkowskajas das Potenzial dem Terrorismus neue Kräfte zuzuführen, den Hass zu schüren und den Wunsch nach Rache zu wecken. Gerechtigkeit ist von keiner Seite zu erwarten. Die Schicksale der verzweifelten, hoffnungslosen Menschen fügen sich in einer nie enden wollenden Kette von Grausamkeiten aneinander.

Aber auch auf Seiten russischer Truppen zählen Menschenleben nicht viel. Politkowskaja berichtet von Soldaten, die durch eigene Kugeln sterben, deren wahre Todesursache aber vertuscht wird, oder von jungen Wehrpflichtigen, die ein nicht nachvollziehbares Schicksal ereilt. Ein junger Bursche namens Aljoscha Klenin etwa kam im Herbst 1999 zur russischen Armee und wurde ohne Kampferfahrung direkt nach Tschetschenien geschickt. Er wurde von seinen Offizieren mitsamt seinem Panzerfahrzeug auf einem entlegenen Gebirgsweg vergessen, seit Februar 2000 war er verschollen. Im September 2001 wurde eine Sterbeurkunde ausgestellt. Die Familie Aljoschas hatte bis zu dem damaligen Zeitpunkt, jede nur erdenklich mögliche Unternehmung angestrebt, um über seinen Aufenthalt etwas zu erfahren. Mehrere Monate nach seinem Verschwinden hatte sein Truppenteil noch Verpflegung und Ausrüstung für ihn bezogen, sein Verschwinden schien nicht bemerkt werden zu wollen. Die Leiche, die der Familie schließlich zum Begräbnis ausgefolgt wurde, war eine andere als einige Zeit davor zur Identifizierung vorgelegt wurde, damals wies der Kopf ein Einschussloch auf, später waren es zwei.²¹⁶

Nachts herrscht in Tschetschenien Ausgangssperre, und man hält sich besser daran, sonst muss man damit rechnen sofort erschossen zu werden. Von welcher Seite die Bedrohung ausgeht, ob von fundamentalistisch islamischen Rebellen, oder von tschetschenischen Sicherheitskräften ist dabei nicht sicher. Doch nachts beginnt auch der Schleichhandel zu blühen, bei dem russische Truppen Tschetschenien ausplündern, LKW Ladungen von Ziegelsteinen, Buntmetall oder Benzin werden in das benachbarte Dagestan, oder nach Russland gebracht. Der Öldiebstahl wird ebenfalls von den Russen organisiert. Das Öl wird aus den Pipelines oder direkt aus den Quellen gestohlen, in Miniraffinerien zu Benzin destilliert und unschlagbar billig in Tschetschenien und den Nachbarrepubliken verkauft. Schmiergeld sichert den reibungslosen Ablauf vom Diebstahl bis zum Verkauf. Die Russen verbreiten indes,

²¹⁵ Vgl. ebd., S.174

²¹⁶ Vgl. ebd., S.201f.

die Rebellen würden sich an dem Öl bereichern und die Diebstähle würden von ihnen durchgeführt. Diese Geldquellen, der illegale Schmuggel mit Öl, Metall oder Baumaterial, sowie der Handel mit Menschen und Leichen gehören laut Hassel zu den wichtigsten Gründen warum der Krieg kein Ende findet. Die Liste mit illegalen Geschäftemachereien, Schleichhandel, Sabotageakten, Bestechungen und Diebstählen, die er anführt, scheint endlos.²¹⁷ Anna Politkowskaja beschreibt den Öldiebstahl: In einem Randbezirk von Argun befindet sich eine ausgegrabene Pipeline, die mit illegalen Zapfstellen versehen ist, aus diesen fließt das tschetschenische Öl und wird vor Ort entgast und raffiniert. Solche illegalen Zapfstellen findet man in Tschetschenien überall wo Öl fließt. Ihren Recherchen nach, handelt es sich dabei um vergleichsweise kleine Verbrechen. Der richtig große Betrug wird auf anderen Ebenen gemacht: Im Brennstoffenergie Komplex der Republik, kurz TEK gibt es insgesamt neun Industriezweige und alle sind staatliches Eigentum. TEK steht aber praktisch still und das Ölgeschäft, das der Republik zuträglich sein sollte, findet nicht statt. Trotzdem ist alles in Betrieb, der gesamte Brennstoffenergie Komplex der Republik Tschetschenien arbeitet schwarz, die Pipelines wurden aufgeteilt unter den kriminellen Gruppierungen. Politkowskaja geht in ihren Ausführungen noch weiter, sie behauptet, tschetschenische Kriminelle würden die nicht in Betrieb stehenden Objekte des TEK plündern, um es im benachbarten Ausland zu verkaufen, die Transporte werden gegen Schmiergeld von den Russen eskortiert. Sie beschreibt das Geschäft mit dem illegalen Öl in zahlreichen Details, von der Organisation, der Gewinnung, der Vermarktung auf illegalen Basaren und den Schmiergeldern, die an alle Beteiligten und die zahlreichen Kontrollposten gezahlt werden müssen. In diesem Geschäft mit dem Öl sieht sie die Hauptursache für die Fortführung des Krieges. Damit die: „unfassbaren Gewinne aus dem Ölgeschäft in die „richtige“ Richtung fließen.“²¹⁸ Sofern es keine funktionierenden staatlichen Organe gibt, können sie den illegalen Handel auch nicht unterbrechen und die Gewinne in das tschetschenische Budget fließen lassen. „Moskau will von Tschetschenien nur eins – Chaos. Das organisierte Chaos ist am lukrativsten.“²¹⁹ Aber auch die kleinen Beamten bereichern sich und sind an einer Fortsetzung des Krieges interessiert. Anna Politkowskaja liefert zahlreiche konkrete

²¹⁷ Vgl. Hassel, Florian. „Lizenz zum Stehlen: Wie Militär und Verwaltung Tschetschenien nach russischer Tradition ausplündern.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.173-189, hier S.173ff.

²¹⁸ Politkowskaja. *Tschetschenien*. (2008) S.234

²¹⁹ ebd., S.234

Beispiele von Korruption und Kriegsgewinn, zum Beispiel berichtet sie von dem Direktor eines Waisenhauses in Kurtschaloi. Als sie selbst das Heim besuchte und die Waisenkinder sehen wollte, konnte er keine vorzeigen. Als sie die Möbel sehen wollte, die er laut offiziellen Aufzeichnungen für das Heim bekommen hatte, darunter Betten, Esstische, Nachttische, Polstersessel, Bettzeug, usw. behauptete er, all das wäre bei ihm zu Hause zwischengelagert, da es dort sicherer wäre. Auf die Frage es dort zu besichtigen konnte er frohen Mutes zur Antwort geben, in seinem Dorf sei gerade eine Säuberung im Gange.²²⁰

Der Journalist Christoph Reuter widmet ein Kapitel seines Buches *Mein Leben ist eine Waffe* dem Krisengebiet Tschetschenien und berichtet von den unvorstellbaren Zuständen:

„ Menschen werden verschleppt, willkürlich ermordet, und längst laufen die Fronten quer durch die beiden Völker. Russen, aber genauso die mit ihnen kollaborierenden Tschetschenen sind in den Augen ihrer Gegner zu Todfeinden geworden. Tschetschenen verraten Tschetschenen, aber auch Russen verraten Russen;“²²¹

Reuter berichtet, im Gegensatz zu Anna Politkowskaja, dass die Raffinerien, die einstmals 40 Prozent des sowjetischen Flugzeugbenzins lieferten, bereits seit dem ersten Bürgerkrieg in Trümmern liegen, darin sieht er keinen Grund für die Fortführung der Kämpfe. Interessant sind seiner Meinung nach, die noch bestehenden Gas- und Ölreserven rund ums Kaspische Meer. Die wahre Ursache vermutet er jedoch in einer Beispielaktion der Russen gegen Minderheiten, nicht jeder darf ungestraft die Föderation verlassen. In Russland wurde bereits seit Beginn der neunziger Jahre das Feindbild der „Tschernije“²²² geschaffen, der Menschen aus dem Kaukasus, die pauschal verdächtigt werden, mit der Mafia in Kontakt zu stehen. In Tschetschenien wurde indes gleichzeitig der Hass gegen die Russen geschürt. Die Tschetschenen nennen ihren heiligen Krieg „Gasawat“²²³ und meinen damit dasselbe wie Dschihad. Reuter sieht die Idee zum Märtyrertum von arabischen Kämpfern inspiriert, die ab Mitte der Neunzigerjahre nach Tschetschenien kamen und nach Afghanistan nun eine neue Bühne für ihren Dschihad gefunden hatten.²²⁴

²²⁰ Vgl. ebd., S.223ff.

²²¹ Reuter. *Mein Leben ist eine Waffe*. (2002) S.332

²²² ebd., S.334

²²³ ebd., S.334

²²⁴ Vgl. ebd., S.331ff.

Die amerikanische Journalistin Maura Reynolds versuchte die Ursachen der Ausschreitungen seitens der russischen Soldaten zu ergründen und ihren Wahrheitsgehalt zu verifizieren. In Interviews mit Heimkehrern von der tschetschenischen Front, erfährt sie unverblümt, dass die Anschuldigungen über die gewaltsamen Ausschreitungen Realität sind. „bespredel“²²⁵ ist der Ausdruck den die Russen dafür verwenden, was so viel bedeutet wie: ohne Grenzen, außerhalb der Regeln, Ausschreitung, Grausamkeit. Die Soldaten, die Maura Reynolds interviewte, gaben zu, selbst Kriegsverbrechen begangen zu haben, Plünderungen, Folterungen, Hinrichtungen. „*Bespredel* war das Übliche“, sagt ein 35jähriger Soldat, „Du darfst es nur nicht an dich heranlassen.“²²⁶ Die Soldaten bekennen, dass diese Grausamkeiten nicht von oben befohlen waren, sondern Teil der russischen Militärkultur sind. Sie vertreten die Meinung, dass sich ihre Feinde weit schlimmerer Verbrechen schuldig machen als sie selbst und ihre Vergehen daher gerechtfertigt sind. Menschenrechtsverfechter haben ihrer Meinung nach keine Ahnung was Krieg wirklich bedeutet. Die russischen Soldaten sind sich der Straffreiheit sicher, die Regierung übersieht zahlreiche Verbrechen bereitwillig, trotz öffentlicher, gegenteiliger Beteuerungen. Ein 21jähriger Heimkehrer berichtet über die Behandlung von Gefangenen:

„Sie verraten uns nie irgend etwas, aber wir fragen auch nicht. Wenn sie unsere Soldaten foltern, warum sollen wir sie nicht foltern? Der einfachste Weg ist dein Bajonett über Holzkohle zu erhitzen und sie damit zu verbrennen oder sie langsam zu erstechen. Du mußt sichergehen, daß sie soviel Schmerz wie möglich fühlen. Du möchtest nicht, daß sie schnell sterben. Denn ein schneller Tod ist ein leichter Tod. [...]. Einerseits sieht es wie eine Greuelthat aus, andererseits gewöhnt man sich leicht daran. Ich habe neun Menschen auf diese Weise getötet. Ich erinnere mich an alle.“²²⁷

Die Grausamkeiten in den geführten Interviews zeugen von der Brutalität und Härte, die von den Soldaten während ihres Einsatzes entwickelt wurden. Ein ehemaliger Soldat berichtet:

²²⁵ Reynolds, Maura. „Krieg ohne Regeln: Russische Soldaten in Tschetschenien.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.124-136, hier S.124

²²⁶ ebd., S.124

²²⁷ ebd., S.126f.

„Ich erinnere mich an eine Scharfschützin. Sie hatte keine Chance, es je zu unseren Vorgesetzten zu schaffen. Wir banden Stahlkabel um ihre Gelenke und rissen sie mit zwei Schützenpanzern auseinander. Es gab eine Menge Blut, aber die Jungs brauchten es. [...]. Wir warfen auch Rebellen aus den Hubschraubern. Wichtig war, die richtige Höhe zu finden. Wir wollten nicht, daß sie sofort sterben. Wir wollten, das [sic] sie leiden, bevor sie sterben. Vielleicht ist das grausam, aber in einem Krieg ist das der einzige Weg, um die Angst zu betäuben und über den Verlust deiner Freunde hinwegzukommen.“²²⁸

Die meisten Akte der *bespredel* waren Racheakte für den Verlust befreundeter Soldaten. Ebenso grausame Folterungen und Hinrichtungen fanden seitens der tschetschenischen Rebellen statt.²²⁹

Anna Politkowskaja hat sich in ihren Texten vor allem den Menschen und ihren Schicksalen gewidmet. Sie lässt jene zu Wort kommen, die mit den unvorstellbaren Zuständen leben müssen und verleiht ihnen eine Stimme. Anhand der Schilderung zahlreicher individueller Einzelschicksale verdeutlicht sie den Alltag in Tschetschenien. Zum Beispiel erzählt sie von einem Bombenangriff im September 1999, den sie gemeinsam mit hunderten von tschetschenischen Flüchtlingen miterlebte. Sie alle waren hinter der Hauptstadt Grosny auf dem Weg ins benachbarte Inguschetien. Dabei lernt sie Wacha kennen, einen Staatsdiener aus einem Dorf nahe der Grenze. Er hat, um keine Aufmerksamkeit zu erregen, das Haus in der Früh wie immer verlassen, mit Aktentasche und Anzug, aber diesmal wollte er nicht zur Arbeit, er wollte fliehen. Er erzählt ihr, dass er jedes Mal wenn die Hubschrauber kommen und ihre Maschinengewehrsalven auf die Menschen unter ihnen abfeuern, ein Blatt Papier aus seiner Aktenmappe holt und so tut also würde er etwas aufschreiben. Wacha ist der Meinung, das habe ihm geholfen zu überleben. Am nächsten Tag wird er tot sein, von einer Mine zerrissen, weil er vom Weg abging in die verwilderten Felder, die mit unzähligen Minen bestückt sind. Politkowskaja beschreibt seinen leblosen Körper:²³⁰

„[...] die Arme so weit ausgebreitet, wie es im wirklichen Leben nicht vorkommt. Der linke an die zehn Meter weit von seinem zerfetzten schwarzen Jackett, der rechte

²²⁸ ebd., S.128f.

²²⁹ Vgl. ebd., S.124ff.

²³⁰ Vgl. Politkowskaja. *Tschetschenien*. (2008) S.16f.

etwas näher, vielleicht fünf Schritte entfernt. Und mit seinen Beinen wird überhaupt etwas Furchtbares geschehen: Sie werden verschwunden sein, gewiss zu Staub verwandelt während der Detonation [...].“²³¹

Sie schildert den Fall einer älteren Frau, Rosita, die von russischen Soldaten im Morgengrauen verschleppt und in eine Grube geworfen wird, die kaum einen Meter zwanzig tief und mit Balken abgedeckt ist. Die Frau wird mitten im Winter zwölf Tage lang dort festgehalten und immer wieder zu Verhören geführt, bei denen sie nie etwas befragt, sondern sofort gefoltert wurde. Man legte ihr so genannte Kinderfäustlinge an: „Um die Finger der linken Hand wickelten sie nackte Drähte, befestigten das andere Ende an den Fingern von Rositas rechter Hand und führten die Drähte hinter ihrem Hals entlang.“²³² Danach wurde Strom durch ihren Körper gejagt. Sie kam frei, als ihre Familie das von den russischen Truppen verlangte Lösegeld zahlen konnte. Immer wieder erfährt Politkowskaja, dass die Rebellen von den russischen Truppen verschont werden, während Zivilisten mutwillig terrorisiert werden. Das Konzentrationslager am Rande des Dorfes Chottuni beschreibt sie besonders grausam. Sie sprach mit ehemaligen Insassen:

„Sie drückten ihre Zigaretten auf seinem Körper aus, rissen ihm die Nägel von den Fingern, ließen wassergefüllte Pepsi-Cola Flaschen auf seine Nieren klatschen. Stießen ihn dann in die mit Wasser gefüllte „Badegrube“ (mitten im Winter) und warfen Rauchgranaten hinterher.“²³³

Danach wurden die Insassen von den Offizieren vergewaltigt. Die Geschichten des Grauens scheinen kein Ende nehmen zu wollen. Sie schreibt über Blockaden in Grosny bei denen niemand, nicht einmal medizinisches Personal das Haus verlassen, geschweige denn zur Arbeit gehen darf. Politkowskaja berichtet über unzählige Einzelschicksale, über Menschen die alles verloren haben, die Unvorstellbares miterlebten und die trotzdem jeden Tag aus Neue ums Überleben kämpfen. Durch die Kriegsgreuel ist die Moral der Tschetschenen bereits so tief gesunken, dass sie ihre eigenen Leute verraten. Politkowskaja erfährt, dass die meisten der Menschen, die sich mit ihr unterhalten haben, kurze Zeit später

²³¹ ebd., S.19

²³² ebd., S.39

²³³ ebd., S.43

erschossen werden oder spurlos verschwinden.²³⁴ In einem Bericht gibt sie das Foltermartyrium eines 16jährigen wieder, der bei einer der zahlreichen Säuberungen festgenommen wurde. Am 1. Februar 2002 wurde er mit Männern des Dorfes in einen operativen Filtrationspunkt am Rande des Dorfes gebracht und dort gefoltert:

„Wir mussten mehrere Stunden mit dem Gesicht zur Wand stehen, die Arme über dem Kopf, die Beine gespreizt. Sie haben mir die Jacke aufgeknöpft, den Pullover hochgeschoben, dann auch noch die Sachen von hinten mit einem Messer aufgeschlitzt. Bis zur bloßen Haut. [...]. Und immerzu Schläge. Jeder, der vorbeigeht, schlägt zu, mit allem, was er gerade in der Hand hat. Dann haben sie mich von den anderen getrennt, auf die Erde geworfen und am Hals durch den Dreck geschleift.“²³⁵

Der Bursche wurde verhört über den Aufenthaltsort seines älteren Bruder einem angeblichen Rebellen, als Erinnerungshilfe wurden ihm Stromstöße gegeben. Bei dem Verhör wurden ihm die Nieren und die Lunge eingerissen, so dass er nun auf Infusionen und Medikamente angewiesen ist.²³⁶

Politkowskaja berichtet von Vergewaltigungen an tschetschenischen Frauen, etwa von dem dokumentierten Fall des Oberst Budanow, der im Zuge einer Feier beschloss ein 18jähriges tschetschenisches Mädchen aus einer nahe gelegenen Ortschaft bringen zu lassen. Soldaten drangen in das Wohnhaus der Familie ein, wickelten sie in eine Decke, verfrachteten sie in den Schützenpanzer und brachten sie in Budanows Wohncontainer. Als Budanow mit dem Mädchen alleine war, setzt sich diese zur Wehr, worauf er ihr die Kehle zudrückte und sie tötete. Budanow befahl seinen Soldaten die Leiche heimlich zu begraben. Die Akten zu dem anschließenden Verfahren lesen sich wie eine schlechte Satire. Nicht die Ermordung, sondern nur die Vergewaltigung, wäre als schlimmes Verbrechen zu verurteilen. Budanow bestritt zur Wahrung seines Gesichts die Vergewaltigung, allerdings hatte die gerichtsmedizinische Untersuchung der Leiche eine eindeutige Vergewaltigung festgestellt, worauf ein junger Soldat zu Protokoll gab, er habe die Leiche vor dem Verscharren mit dem Stiel des Spatens vergewaltigt. Er wurde begnadigt, der anschließende Prozess und die Reinwaschung Budanows dauerten fast zwei Jahre. Schließlich wurde ihm durch eine regimetreue Psychiaterin Unzurechnungsfähigkeit

²³⁴ Vgl. ebd., S.57ff.

²³⁵ ebd., S.118

²³⁶ Vgl. ebd., S.119f.

für den Zeitraum des Verbrechens ausgestellt. Auf Proteste aus dem Ausland nahm der Prozess eine neuerliche Wendung und die Haft Budanows wurde verlängert.²³⁷

1. 8. 6 Frauen in Tschetschenien

Zahlreiche der Selbstmordattentate die in Verbindung mit Tschetschenien stehen, wurden von Frauen ausgeführt, der *New Statesman* schreibt: „almost every suicide bombing connected to Chechnya in the past two years has involved women.“²³⁸ Die Gründe warum tschetschenische Frauen Selbstmordattentate begehen, wurden von der jungen russischen Journalistin Julia Jusik untersucht, sie widmet sich in ihrem Buch *Die Bräute Allahs* den Lebensgeschichten tschetschenischer Terroristinnen. Ein Jahr lang recherchierte sie und bereiste Tschetschenien. Ihre Motivation beschreibt sie mit folgenden Worten: „Ich schreibe über Kamikaze-Frauen, die mein Land in die Luft jagen. Ich will erzählen, wer sie sind und warum sie das tun. Ich will, dass man jede von ihnen persönlich kennt.“²³⁹ Die Bezeichnung *Bräute Allahs* gründet darin, dass ein Terroranschlag mit einer lebenden Bombe als Hochzeit bezeichnet wird, die Frauen die sich auf einer solchen Hochzeit in die Luft sprengen, machen sich auf den Weg zu Allah in den Himmel, daher die Bräute Allahs.²⁴⁰

Frauen die sich bei Terroranschlägen in die Luft sprengen sind in der Geschichte nichts Neues. 1991 kam der indische Premierminister Rajiv Gandhi bei einem Anschlag einer Terroristin ums Leben, in der Türkei starben innerhalb von drei Jahren zwanzig Menschen durch Selbstmordattentäterinnen, auch in Israel gibt es in jüngster Vergangenheit von Frauen verübte Anschläge. Oftmals werden die Frauen zum Werkzeug von Männern, die als Fadenzieher hinter den Anschlägen fungieren, nicht einmal der letzte Schritt, das Zünden der Bombe, wird den Frauen überlassen. Doch scheint die Motivation der Frauen aus Tschetschenien unterschiedlich zu der in arabischen Ländern. Jusik sieht die Gründe meist in privaten Tragödien oder einem unglücklichen Leben, nicht auf Grund irgendwelcher Ideologien oder für ihr Volk. Im Unterschied zu den Attentäterinnen in Palästina, die ihren Weg aus Überzeugung

²³⁷ Vgl. ebd., S.203ff.

²³⁸ Groskop, Viv. „Chechnya’s deadly “black widows”“. *New Statesman*. 06.September 2004
<http://www.newstatesman.com/200409060023> Zugriff: 11.06.2009

²³⁹ Jusik. *Die Bräute Allahs*. (2005) Einband

²⁴⁰ Vgl. ebd., S.21

beschreiten, sieht Jusik die Tschetscheninnen als Opfer, die nach ihrem Tod nicht als Heldinnen gefeiert werden.²⁴¹

Dschochar Dudajew der nach dem Ende der Sowjetunion ein unabhängiges Tschetschenien gründen wollte, legitimierte erneut die Mehrfachehe, einerseits als muslimisches Gesetz, aber auch um den Tschetschenen mehr Kinder zu beschern. Nach islamischem Recht, darf ein Mann mit bis zu vier Frauen gleichzeitig verheiratet sein, unter der Bedingung, dass er alle seine Frauen gerecht behandelt. Geheiratet wird meist nur religiös nicht standesamtlich, Dokumente gibt es nicht. Eine Scheidung muss der Mann vor drei Zeugen aussprechen, Frauen können sich nicht scheiden lassen.²⁴² Eine junge Frau, die heiratet oder verheiratet wird, lebt fortan in der Familie des Mannes, stirbt dieser bleibt sie weiterhin dort, zurück zu ihrer eigenen Familie kann sie nicht mehr. Witwen haben im Islam einen speziellen Status, sie haben ihre männliche Schutzperson verloren. Ihnen wird geboten sich möglichst unauffällig und zurückhaltend zu verhalten und eine Trauerphase einzuhalten, oft werden sie als eine Art Leibeigene der Schwiegermutter gesehen. Auch das erste Kind einer Familie gehört der Mutter des Vaters, die es jederzeit zu sich holen kann.²⁴³

Die erste Schahidin Tschetscheniens namens Chawa Barajewa, war bei ihrem Tod erst 17 Jahre alt. Sie war die Cousine Arbi Barajews, des bekanntesten Geiselnahmers Tschetscheniens. Barajewa lenkte im Juni 2000 einen mit Sprengstoff beladenen LKW in einen Militärposten. Die Drahtzieher hinter dem Anschlag haben die Detonation aus sicherer Entfernung mitgefilmt, aber auch sonst wurde ihr Tod perfekt inszeniert. Vor ihrem Tod wurde sie zu Hause gefilmt, wie sie aus dem Koran liest und Fragen zum Thema Leben und Tod beantwortet. Chawa war Halbwaise und wuchs bei ihrem Vater auf, sie war laut Aussage einer Freundin bis zwei Jahre vor ihrem Tod ein modernes Mädchen und trug normale Kleidung. Dann widmete sich Arbi Barajew ihrer, nahm sie zu sich, und erzog sie als eine Art Vormund. Sie begann die Kleidung der Wahabitinnen zu tragen: „langes dunkles Kleid, Hosen und ein Kopftuch.“²⁴⁴ Arbi Barajew wird als Mensch mit großer Ausstrahlung und Überzeugungskraft beschrieben:

²⁴¹ Vgl. ebd., S.7ff.

²⁴² Vgl. Scholl. *Töchter des Krieges*. (2007) S.43

²⁴³ Vgl. ebd., S.28

²⁴⁴ Jusik. *Die Bräute Allahs*. (2005) S.17

„Er war ja schön wie ein Teufel, alle Frauen verliebten sich in ihn, wenn sie ihn nur sahen. [...] er hatte etwas unerklärlich Anziehendes. Er sah einem direkt in die Augen, nahm einen bei der Hand, sagte leise etwas – und schon war’s passiert.“²⁴⁵

Barajew war stets umgeben von Frauen, im Umgang wird er als ruhig, wortkarg und hilfsbereit beschrieben, während seine Greuelthaten soweit gehen, dass er Gefangenen den Kopf abschnitt. Die junge Chawa wurde von Arbi Barajew indoktriniert, er machte ihr glauben, sie würde mit ihrem Tod das Los ihres Volkes erleichtern und Allah würde sie im Paradies erwarten – ganz wie es im Koran geschrieben steht. Höchstwahrscheinlich waren auch Drogen und Psychopharmaka im Spiel, die dem jungen Mädchen verabreicht wurden. Chawa wurde zur ersten Schahidin in der Geschichte Tschetscheniens. Ihr zu Ehren wurde ein Lied gedichtet, das zur Hymne für künftige Selbstmordattentäterinnen wurde.²⁴⁶

Jusik berichtet über das Schicksal einer weiteren Selbstmordattentäterin, Aisa Gasujewa. Sie starb am 29. November 2001 bei einer Bombenexplosion nur 100 Meter von ihrem Wohnhaus entfernt, dabei wurden dem Militärkommandanten Geidar Gadschijew tödliche Verletzungen zugefügt, an denen er zwei Tage später verstarb. Der Grund für diesen Anschlag ereignete sich wenige Monate zuvor. Bei einer der berüchtigten Säuberungen wurde Aisas frisch vermählter Ehemann mitgenommen. Obwohl er unschuldig war, wie die Soldaten sogar wenig später eingestanden, wurde er nicht freigelassen, sondern verprügelt, so dass keine Stelle seines Körpers mehr heil blieb. Die folgende Schilderung hat die Autorin nach eigenen Angaben unter dem Siegel der Verschwiegenheit aus dem Innenministerium der Republik erfahren:

„Der in Fahrt gekommene Gadschijew befahl, die junge Ehefrau in die Kommandatur zu holen. Aisa wurde hereingebracht. Als sie ihren entstellten Mann sah, begann sie zu schluchzen und um seine Freilassung zu flehen. Doch Gadschijew [...]. Er schlitzte Alichan den Bauch auf, packte Aisa bei den Haaren und stieß ihren Kopf in seine Gedärme.“²⁴⁷

²⁴⁵ ebd., S.17

²⁴⁶ Vgl. ebd., S.15ff.

²⁴⁷ ebd., S.26

Auch Aisas Bruder war kurze Zeit zuvor von Soldaten erschossen worden. Er war Invalide gewesen, hatte im ersten Tschetschenienkrieg ein Bein verloren. Als er durch das Dorf spazierte, begegnete er Soldaten, die sich über ihn lustig machten und ihn grundlos erschossen.²⁴⁸ Wie Julia Jusik später über Gespräche mit Verwandten des Mädchens erfährt, tauchte kurz nach dem tragischen Verlust ihres Gatten ein Mann auf, der sie überredete den Tod ihres Ehemannes zu rächen. Er gab ihr religiöse Bücher und brachte sie zu Versammlungen von Frauen, die ein ähnliches Schicksal erfahren hatten. Dieser Mann erhielt nach dem Tod des Militärkommandanten angeblich eine Belohnung von 200 000 Dollar vom Rebellenführer Schamil Bassajew.

Aber Jusik traf auch junge Mädchen, die nicht freiwillig über ihren Einsatz als Schahidin entscheiden konnten, die dazu gezwungen wurden, von ihren vermeintlichen Liebhabern etwa. Die erst 16jährige Sarema Inarkajewa wurde von ihrem Liebhaber mit einer Tasche, die mit Sprengstoff beladen war, ins Polizeirevier geschickt, wo sie einen bestimmten Beamten aufsuchen sollte. Ihr Liebhaber und ein Begleiter warteten im Auto und filmten das Geschehen, als sie dachten das Mädchen hätte die Zielperson erreicht, zündeten sie den Sprengstoff per Fernbedienung. Das Mädchen überlebte durch ein Wunder und konnte sich aus den Fängen der Männer befreien. Doch ihr Schicksal lässt sie trotzdem kein normales Leben führen. Sie lebte fortan auf der Flucht, einerseits vor ihrem ehemaligen Liebhaber, andererseits vor der eigenen Mutter, die ihr ebenfalls eine Todesschwadron auf den Hals hetzte. Sarema verdingte sich als Prostituierte und trat im Zuge des Geiseldramas im Moskauer Dubrowka Theater in TV-Shows auf, die sich plötzlich für das Schicksal junger tschetschenischer Frauen zu interessieren begannen.

Das Schicksal von Sarema Muschachojewa, die sich nach dem erfolglosen Versuch ein Cafe in Moskau in die Luft gehen zu lassen, der Miliz stellte, verdeutlicht die Abhängigkeit von Frauen in Tschetschenien. Bei der Entschärfung ihrer Sprengstofftasche kam der Waffenexperte des FSB ums Leben. Sie wartete ein halbes Jahr in ihrer Zelle auf einen Prozess. In einer schriftlichen Erklärung beschreibt sie ihren Werdegang und die Gründe für ihr Handeln: als Waise war sie bei den Großeltern aufgewachsen, als sie 19 Jahre alt war, wurde sie von einem Mann geraubt, wie es in Tschetschenien Sitte ist. Sie heiratete, wurde schwanger, kurz danach wurde ihr Mann erschossen, sie kommt bei seinen Verwandten unter,

²⁴⁸ Vgl. ebd., S.26f.

denen sie schließlich kurze Zeit später ihre Tochter übergeben muss. Da sie den Verlust nicht überwindet, versucht sie ihre eigene Tochter zu entführen, wird dabei entdeckt und daraufhin mit Verachtung, Beschimpfungen und Schlägen misshandelt und schließlich völlig ignoriert. Da sie ihrem Leben nichts mehr Positives abgewinnen kann, getrieben von der Schande, die sie über ihre Familie gebracht hat, entschließt sie, in die Berge zu den Rebellen zu gehen und sich zu opfern. Der erste Anschlag den sie verüben soll schlägt fehl, sie schafft es nicht, sich in einem voll besetzten Bus in die Luft zu sprengen, ein schweres Fieber dient ihr als Entschuldigung. Doch bald schon wird sie in ein Flugzeug nach Moskau gesetzt, um dort ihren Auftrag zu erfüllen. Wie oftmals üblich wird auch mit ihr eine Videokassette aufgenommen, die später ihren Verwandten gezeigt werden soll. Sie beschreibt die Aufnahme folgendermaßen: ²⁴⁹

„Ich schaute mir den Text an, Ruslan setzt mich vor einen Teppich und schaltete die Videokamera ein. Ich saß mit gesenktem Blick da, während Ruslan das Blatt mit dem Text in der Hand hielt, damit ich, falls nötig, ablesen konnte. Wie im Theater [...].“²⁵⁰

Hier werden die Videobänder, die immer wieder von vermeintlichen Schwarzen Witwen auftauchen, in denen das Bild einer gottesfürchtigen Schahidin vermittelt werden soll, als Farce entlarvt, als inszeniertes Schauspiel für die Medien und die Verwandten.

Jusik widmet sich in ihren Berichten vor allem den Frauen, die beim Geiseldrama im Moskauer Dubrowka Theater beteiligt gewesen sind, eine „absonderliche Show unter Beteiligung von Selbstmordattentäterinnen“²⁵¹ wie sie es nennt. Die jüngste der Attentäterinnen war erst 16 Jahre alt, sie wurde von ihrer eigenen wahabitischen Familie geschickt. Eine andere Attentäterin, Sekimat Alijewa, verlor ihren Bruder zu Beginn des zweiten Krieges und kam in die Dunstkreise der wahabitischen Gemeinde. Jusik sieht die Beweggründe dieser jungen Frau zur Teilnahme an der Geiselnahme in der Hierarchie der Gemeinschaft, der sie sich angeschlossen hatte, sie erfüllte ihre Pflicht. Aber es gab auch Frauen, die das Attentat mitorganisierten und Schahidinnen angeworben hatten, und die nach Beendigung der Geiselnahme selbst nicht unter den Toten zu finden waren.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S.116f.

²⁵⁰ ebd., S.119

²⁵¹ ebd., S.39

Entweder weil sie das Theater lebend verlassen konnten oder weil sie es nie betreten hatten. In Gesprächen mit Angehörigen stößt Jusik immer wieder auf die Schilderung einer etwa vierzigjährigen Frau, die Mädchen angeworben hatte, sowie auf Hinweise zu Witwen berüchtigter Terroristen, etwa der Witwe von Arbi Barajew, sowie der Frau von Selimchan Achmadow, doch auch sie fanden sich nicht unter den getöteten Geiselnnehmerinnen. Achmadow gab dem Fernsehsender NTW ein kurzes Statement ab, das von zahlreichen Stationen auf der ganzen Welt ausgestrahlt wurde. Als Julia Jusik versucht über sie Nachforschungen anzustellen, stößt sie auf eine Mauer des Schweigens, sie vermutet, weil die Frau heute noch lebt und sich im Ausland befindet.

Jusik entdeckt noch viele weitere Ungereimtheiten im Zuge ihrer Recherchen, Lügen die von den Familien der Terroristinnen erzählt werden, um sich rein zu waschen von Schuld. In den Erzählungen der Mütter und Väter deckt sie Verrat auf, sie haben ihre eigenen Kinder oftmals gegen eine versprochene Geldsumme verkauft, mit dem Risiko ihr Kind in den Tod zu schicken.

Julia Jusik sieht die Frauen als Opfer der Rebellen, sie wollten nicht töten, sondern sie waren Mittel zum Zweck, durch sie wurde getötet. Die Anwerber suchten gezielt nach Frauen, die eine schwere seelische Krise durchmachten, entweder durch den Verlust eines Ehemannes oder Kindes oder einer ähnlich traumatischen Situation. Psychologisch einfühlsam wird diesen Frauen das Gefühl von Sicherheit und Anerkennung, Verständnis und Mitgefühl vorgegaukelt. Die Mädchen und jungen Frauen werden gezielt von ihren Familien und vertrauten Personen getrennt und in wahabitischen Gemeinden untergebracht, wo sie mit einschlägigem Material versorgt werden. Sie werden mit einem der Rebellen verheiratet und mittels religiöser Literatur und Musik indoktriniert. Oder aber die Terroristen wählen eine Frau aus ihren eigenen Reihen, ein junges Mädchen aus einer wahabitischen Familie, das im Gehorsam gegenüber Männern erzogen wurde. Diese Frauen werden gezielt mit Schande überhäuft, in dem sie unter den Männern herumgereicht werden, Geschlechtsverkehr mit mehreren Männern ist für eine Muslimin eine schwere Sünde und Schmach. Ihr wird keine andere Wahl gelassen, als sich zu fügen. Auf die Mädchen wird enormer Druck ausgeübt, durch die strengen Regeln der muslimischen Gemeinde können sie sich nicht zur Wehr setzen und sind hilflos ausgeliefert. Als letztes Mittel werden Drogen und Psychopharmaka eingesetzt, um die Frauen zu ihrem letzten Schritt, dem eigenen Tod zu bewegen. Dieses Bild der

gezwungen, geschändeten und verkauften Frau als Selbstmordattentäterin passt auch den Russen besser in ihr Bild, das sie von der Situation in Tschetschenien propagieren wollen. Sie bestreiten offiziell die wahren Zustände, so dass es unglaublich sein müsste, wenn Frauen tatsächliche Motive hätten, um Selbstmordattentate zu begehen.²⁵²

Die Schicksale der Terroristinnen im Dubrowka Theater ähneln sich in vielen Punkten, sie wurden durch das tschetschenische System der Familienclans und der Abhängigkeit Opfer des Systems. Allen Frauen war die Abscheu dem Krieg gegenüber gemeinsam, die jahrelangen Entbehrungen und Verletzungen, der Verlust naher Angehöriger. Die Frauen wurden von Rebellen gezielt ausgesucht, nachdem sie tragische Schicksalsschläge erlitten hatten, neu verheiratet und in den Clan aufgenommen. Eine Ehe bedeutet in Tschetschenien Anerkennung als Frau und damit auch als Mensch, zwei der Frauen waren bei der Geiselnahme schwanger. Man gab ihnen die Hoffnung auf ein glückliches Leben im Kreise einer Familie, die Aussicht mit dem versprochenen Geld ein neues Leben anzufangen und das alte hinter sich zu lassen. Um ihre neuen Familien nicht zu enttäuschen, mussten sie die ihnen zugeteilte Aufgabe erfüllen. Ihnen wurde eine Stellung in der Gesellschaft vorgespielt, in der sie als Heldinnen ihres Volkes den Krieg beenden und die zahllosen Toten rächen sollten. Die heile Welt die ihnen vorgegaukelt wurde, nahm mit der Realität der Geiselnahme, in der sie sich selbst plötzlich wiederfanden, ein jähes Ende. In Gesprächen mit Angehörigen erfährt Julia Jusik immer wieder das gleiche Entsetzen, die Überzeugung, dass die Frauen überhaupt nicht wussten worauf sie sich einließen. Trotz dieser Beteuerungen meint Jusik, dass viele Angehörige von dem Vorhaben wussten, die meisten von ihnen zogen nach der Geiselnahme nach Aserbaidshan wo ihnen Geld und Wohnraum von den Drahtziehern versprochen wurde.

²⁵² Vgl. Groskop. „Chechnya’s deadly “black widows.”“ (06.September 2004)

1. 9 Die Geiselnahme im Moskauer Dubrowka Theater

Das Musical *Nordost* ist eine romantische Liebesgeschichte, die zur Zeit Stalins in Russland spielt und am 19. Oktober 2001 im Moskauer Dubrowka Theater uraufgeführt wurde. Ein Jahr später am 23. Oktober 2002 stürmten kurz nach der Pause Terroristen das Theater und nahmen die Zuschauer, sowie das Theaterpersonal als Geiseln. Das Attentat hielt drei Tage lang alle Augen auf Moskau gerichtet. Insbesondere der Umstand einer Geiselnahme in einem Theater während einer Vorstellung und die spektakuläre Inszenierung der Geiselnahme, lies aller Welt den Atem stocken. Die Bedrohung Terrorismus war wieder in das Bewusstsein der Menschen gerückt. Die Informationen die über das Geiseldrama an die Öffentlichkeit gelangten, waren vage und teilweise widersprüchlich, vieles blieb bis heute unklar. Soviel steht fest: die Ursache und Motive für die Geiselnahme liegen im russisch-tschemtschenischen Konflikt.

Die HBO Dokumentation *Terror in Moscow*²⁵³ widmet sich der Geiselnahme und versucht ein Bild der Ereignisse zu schaffen. Es werden Bilder aus der Überwachungskamera im Theater gezeigt, die dazu diente jeden Abend das Bühnengeschehen zu filmen, als auch Kamerabilder, die einer der Terroristen selbst während der Geiselnahme aufzeichnete. Zusätzlich wurden Interviews mit überlebenden Geiseln geführt, die ihre Erinnerungen wiedergeben und die Situation während der Geiselnahme schildern.

Am Mittwoch, 23. Oktober 2002, abends um 21:05 Uhr, stürmten Geiselnahmer, Männer und Frauen unter der Führung von Mowsar Barajew, die Bühne, dies wird von der hauseigenen Videokamera aufgezeichnet. Die Tonaufzeichnung wurde gekappt, als die Geiselnahmer den Saal in ihre Gewalt brachten, das Personal aus dem Foyerbereich in den Zuschauerraum gedrängt, der Theatersaal vermint. Die Polizei war sofort zur Stelle und sperrte das Gebiet um das Theater großräumig ab. Einer Geisel gelang es mit ihrem Mobiltelefon die lokale Radiostation anzurufen. Sie spricht von Frauen, die Bombengürtel tragen und der Forderung der Terroristen die russischen Truppen aus Tschetschenien abzuziehen. Die Geiselnahmer hängten Tücher mit arabischen Schriftzügen im Theatersaal auf, die Frauen trugen die typischen moslemischen Kopftücher, die ihre Gesichter bis auf

²⁵³ *Terror in Moscow*. Regie: Dan Reed. HBO, 2003, Fassung: <http://video.google.com/videoplay?docid=-9126504906998319493#> Zugriff: 19.04.2010

die Augen verhüllten und lange, dunkle Gewänder. Die Aufgabe der Frauen war es die Geiseln zu bewachen und auf Befehl ihre Bombengürtel zur Explosion zu bringen. Die Männer bewachten die Korridore und Gänge. Eine Geisel berichtete später, dass viele der Schahidinnen weinten und genauso Angst hatten zu sterben, auch sie wären letztlich Gefangene gewesen und hätte in letzter Konsequenz keine Möglichkeit gehabt zu fliehen.

In den ersten Stunden wurden einige Kinder, Moslems und zwei schwangere Frauen freigelassen. Donnerstag um 3:30 Uhr in der Früh, näherte sich plötzlich eine junge Frau dem Theater, wie sie die Polizeisperren durchbrechen konnte, ist nicht bekannt. Sie betrat den Zuscherraum und forderte die Geiseln auf sich zu wehren, das alles sei doch nur eine Farce. Die Frau wurde von den Geiselnehmern erschossen, sie befürchteten, sie sei eine Spionin. Die Zustände im Theater verschlechterten sich am zweiten Tag. Die Geiseln mussten den Orchestergraben als Toilette benutzen und durften sich nur mit Genehmigung der Schahidinnen von ihren Plätzen erheben. Donnerstags wurden auch erstmals Verhandler und zwei Ärzte ins Theater gelassen. Um 12 Uhr Mitternacht wurde ein Team der britischen *Sunday Times* eingelassen. Der Reporter hatte Mowsar Barajews Handynummer ausfindig gemacht und überzeugte ihn zu einem Interview. In dem Videointerview, das in einem kleinen Raum im Theater aufgenommen wurde, wiederholte Barajew seine Forderung nach Abzug der russischen Truppen aus Tschetschenien: „We have one aim, to stop the war in Chechnya and get the Russians out. The Russian authorities call us terrorists. But if we were terrorists, we'd have asked for a plane and a million dollars.“²⁵⁴ Freitag früh konnte ein russisches Fernseheteam ein weiteres Interview filmen. Eine der Terroristinnen, Kaira, eine 24jährige Universitätsstudentin, kommt hier zu Wort. Sie stammt aus einer weltlich eingestellten tschetschenischen Familie, nachdem ihr Bruder, ihr Ehemann und ihr Cousin von den Russen getötet worden waren, schloss sie sich einer islamischen Sekte an: „Our women, children and old folk are dying, no one pities us. Even if we all die here, this will not end. Many more will take our place.“²⁵⁵ Währenddessen probte die Eliteeinheit *Alpha* die Erstürmung eines ähnlich angelegten Theatergebäudes in Moskau. Freitagabend um 19:00 Uhr kam es zu neuerlichen Verhandlungen, die scheinbar nicht zur Zufriedenheit von Mowsar Barajew verliefen, er ordnete an, ab Mitternacht mit der Erschießung der

²⁵⁴ ebd.

²⁵⁵ ebd.

Geiseln zu beginnen. Eine Stunde bevor die Exekutierungen beginnen sollten, rief General Kazantsev, der russische Beauftragte für Tschetschenien, einen der Geiselnnehmer an und willigte in Verhandlungen ein. Er sagte zu, um 11 Uhr am nächsten Morgen einzutreffen. Barajews Stimmung hob sich daraufhin sichtlich, die Geiseln bekamen Saft zu trinken und einige der Terroristen nahmen ihre Masken ab.

Freitagnacht um 23:25 Uhr kam es erneut zu einem unerwarteten Zwischenfall. Ein Mann betrat das Theater, er behauptete seinen achtjährigen Sohn Roma zu holen. Die Geiselnnehmer rufen im Saal den Namen des Jungen, doch niemand meldet sich, es gibt keinen Sohn im Theatersaal. Auch dieser Mann wird von den Terroristen exekutiert. Kurz darauf kommt es zu einem weiteren Zwischenfall, ein junger Mann gerät in Panik und will sich der großen Bombe, die in der Mitte des Zuschauerraumes platziert ist, nähern. Eine andere Geisel kann ihn gerade noch stoppen, doch einer der Terroristen feuert zwei Schuss ab und trifft dabei einen Mann tödlich, und eine Frau namens Tamara in die Brust. Eine Ambulanz darf die beiden getroffenen Geiseln herausholen, Tamara bittet vergeblich um das Leben ihres Mannes und ihrer 13jährigen Tochter. Die Tschetschenen beauftragen die verwundete Tamara, der russischen Polizei mitzuteilen, dass dies ein Unfall war und keine Exekution.

Samstagsmorgen um 5:30 Uhr leiteten die Russen ein bis heute nicht näher bekanntes Gas in den Theatersaal. Die Geiseln berichten, das Gas habe zunächst Halluzinationen und Unbeschwertheit ausgelöst, die Terroristen öffneten die Seitentüren des Saals und schossen die äußeren Glastüren ein, um für Frischluft zu sorgen, doch das Gas zeigte seine Wirkung und nahezu alle Anwesenden fielen in einen tiefen Schlaf. Die männlichen Geiselnnehmer flohen vor dem Gas in den ersten Stock, die tschetschenischen Frauen mussten auf ihren Stellungen im Saal verbleiben. Die Russen warteten zu, um sicher zu gehen, dass alle Geiselnnehmer betäubt waren. Nach zwanzig Minuten kam jedoch plötzlich eine Frau aus dem Theater gelaufen, eine der wenigen Geiseln auf die das Gas keinerlei Wirkung zeigte. Schließlich stürmten die russischen Truppen das Gebäude. Barajew und andere Männer hatten sich im ersten Stock verschanzt, sie wurden von den Russen erschossen, ebenso wie die tschetschenischen Terroristinnen, die schlafend durch

einen Schuss in die Stirn hingerichtet wurden. Viele Bilder zeigen die Frauen mit Einschusslöchern in der Stirn.²⁵⁶

Die Russen verlautbarten später, alle Geiselnnehmer seien bei der Erstürmung getötet worden, ohne dass ein russischer Soldat ums Leben kam. Eine Stunde nach der Erstürmung, am 26. Oktober um 8:00 Uhr berichtete das russische Fernsehen, dass der Anführer Mowsar Barajew mit einer Brandy Flasche in der Hand getötet worden sei, außerdem seien eine Vielzahl gebrauchter Spritzen und leerer Alkoholflaschen gefunden worden, auch die Geiselnnehmerinnen hätten stark nach Alkohol gerochen.²⁵⁷

Doch die Rettungsaktion scheint nur aus militärischer Sicht gut geplant worden zu sein, nicht aus medizinischer. Es gab viel zu wenige Ärzte vor Ort, die ein entsprechendes Gegenmittel auf die Wirkungen des Gases verabreichen hätten können, zahlreiche Geiseln starben auf ihren Sitzen im Theater oder auf den Stiegen davor. Viele wurden von den Rettungskräften nach draußen getragen, in Rückenlage liegen gelassen oder in betäubtem Zustand in Busse verfrachtet und erstickten dabei durch Erbrechen. Einige Geiseln konnten das Theater auf eigenen Beinen verlassen, sie wurden von den Rettungsteams im Theater geweckt. Der Tod vieler Geiseln ist darauf zurückzuführen, dass die russischen Behörden die Zusammensetzung des Gases nicht bekannt gaben und auch keine entsprechenden Vorbereitungen zur medizinischen Versorgung der Geiseln getroffen worden waren.²⁵⁸ Die anschließenden Spekulationen von Fachleuten weltweit konnten auch keine eindeutige Meinung zur Zusammensetzung des Gases hervorbringen. Scheinbar hatte das Gas unterschiedliche Auswirkungen auf die Menschen, je nach Alter, physischem Zustand und der Intensität der sie dem Gas ausgesetzt waren.²⁵⁹

In den zahlreichen Zeitungs- und Medienmeldungen über die Geiselnahme gibt es unterschiedlichste Berichte und Spekulationen über die Einzelheiten. So berichtete etwa *BBC* die Geiselnnehmer hätten eine Vertrauensperson bei der Moskauer Polizei gehabt, die sie per Telefon mit Informationen versorgte.²⁶⁰

²⁵⁶ Vgl. „How special forces ended siege.“ *BBC News World Edition*. 29. Oktober 2002
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2363601.stm> Zugriff: 19.06.2009

²⁵⁷ Vgl. Dunlop, John B. *The 2002 Dubrovka and 2004 Beslan Hostage Crises: A Critique of Russian Counter – Terrorism*. Stuttgart: ibidem Verlag, 2006 S.146f.

²⁵⁸ Vgl. „Putin vows to crush rebels.“ *BBC News World Edition*. 28. Oktober 2002
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2368023.stm> Zugriff: 19.06.2006

²⁵⁹ Vgl. Adams, Paul. „What was the gas?“ *BBC News World Edition*. 28. Oktober 2002
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2366913.stm> Zugriff: 19.06.2009

²⁶⁰ Vgl. „Putin vows to crush rebels.“ (28. Oktober 2002)

Zahlreiche Falschmeldungen geisterten durch die Medien, etwa berichtet *BBC* am 24. Oktober, dass die Geiseln an die 200 Geiseln freigelassen hätten, eine Meldung, die sich in keiner Weise aus anderen Informationen bestätigte, auch wird berichtet, dass die Geiseln an die Sitze gebunden worden wären und Männer und Frauen in unterschiedliche Bereiche aufgeteilt worden seien, auch davon findet sich keine weitere Bestätigung.²⁶¹

Auch der Beginn des Gaseinsatzes wird unterschiedlich angegeben, manche Quellen berichten davon, dass bereits kurz nach 1:00 Uhr nachts Gas eingeleitet wurde, da sich die Dosis jedoch als nicht stark genug herausstellte, wurde sie erhöht. Andere Quellen berichten von einem Einsatz des Gases ab 4:30 morgens. Die Angaben über die verstorbenen Geiseln schwanken ebenfalls in den einzelnen Berichterstattungen. Insgesamt wurden 979 Menschen als Geiseln genommen, etwas mehr als 900 waren bei der Erstürmung am 26. Oktober noch im Theater.²⁶² Nach Angaben der Presseabteilung der Moskauer Staatsanwaltschaft von Oktober 2003 starben 125 Geiseln an den Folgen des Gases, während fünf Menschen von den Terroristen getötet wurden. Die Zeitung *Versiya* berichtete eigenen Recherchen zu Folge, dass bis zum Oktober 2003 insgesamt etwa 300 Personen an den unmittelbaren Auswirkungen und den Spätfolgen des Gases gestorben waren.²⁶³

Auch ist nicht klar wie viele Geiseln letztlich getötet wurden. Im Juni 2003 gab der Moskauer Staatsanwalt die Zahl von 40 getöteten Geiselnern bekannt und versicherte, dass kein Terrorist entkommen konnte. Diese Angabe unterscheidet sich jedoch von der Zahl, die am 26. Oktober 2002 drei Stunden nach der Erstürmung bekannt gegeben wurde, damals wurden von der russischen Nachrichtenagentur Interfax 32 getötete Terroristen gemeldet. Am selben Tag konstatierte der Direktor des FSB Nikolai Patrushev, dass 34 Terroristen getötet worden seien und eine nicht näher genannte Zahl verhaftet. Am 28. Oktober wurde auf einer russischen Informationsplattform berichtet, dass 50 Terroristen, darunter 32 Männer und 18 Frauen ermordet worden seien. Die *HBO* Dokumentation spricht von 19 Männern und 22 Frauen. John Dunlop schreibt über 21 Männer und 19 Frauen tschetschenischer Herkunft, wobei einer der Geiseln ein gesuchter Terrorist saudiarabischer Herkunft und der wahre Anführer der Truppe war, genannt

²⁶¹ Vgl. „Two hostages flee Moscow theatre.“ *BBC News World Edition*. 24. Oktober 2002 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2357729.stm> Zugriff: 19.06.2009

²⁶² Vgl. Dunlop. *The 2002 Dubrovka and 2004 Beslan Hostage Crises*. (2006) S.145

²⁶³ Vgl. ebd., S.146

Abubakar, alias Ruslan Elmurzaev. Der Journalist Mark Franchetti berichtete, dass Barajew ihm zugestand die Geiseln im Theater zu filmen, doch nach einem kurzen Wortwechsel mit Abubakar, zog er diese Einwilligung zurück. Dies sieht Dunlop als Indiz, dass Abubakar der eigentliche Anführer war und nicht Barajew. Der Tod des vermeintlichen Anführers Ruslan Elmurzaev wurde von offizieller Seite verlautbart, doch auf Nachforschung zahlreicher Journalisten und Ermittler konnte er nie bestätigt werden, sein Leichnam wurde nie gezeigt. Einer dieser Ermittler war der ehemalige FSB Oberst Mikhail Trepashkin, dem seine Ermittlungen gegen die russischen Behörden eine mehrjährige Freiheitsstrafe einbrachten.²⁶⁴

In einem Artikel vom Oktober 2007 schreibt *Welt online*, dass es noch immer zahlreiche ungeklärte Fakten bezüglich der Geiselnahme gibt. Es wird ein Schreiben der russischen Regierung an den europäischen Menschengerichtshof in Straßburg zitiert, in dem behauptet wird, Hauptgrund für die zahlreichen Todesopfer seien Stress und Dehydrierung gewesen. „Das Gas sei auch keine chemische Waffe gewesen, weil es nur gegen die Terroristen gerichtet gewesen sei.“²⁶⁵ Was man nun immer unter dieser Aussage verstehen möchte. Laut dem Bericht sei keine Geisel ohne medizinische Hilfe gewesen. Ein medizinisches Gutachten, das von sieben Experten unterzeichnet wurde, belegt allerdings, dass 73 Menschen ohne jegliche medizinische Hilfeleistung verstorben sind. Weiters wird in dem Bericht behauptet in den behandelnden Krankenhäusern starben nur sechs Menschen, unabhängigen Berichten zu Folge waren es 71. Die russische Regierung sprach von einer Rettungsoperation auf hohem Niveau, während Augenzeugenberichte von einer chaotischen und unorganisierten Aktion sprechen.²⁶⁶

Einige Fragen blieben bis heute ungeklärt, zum Beispiel warum die Geiselnahmer letztendlich das Leben der Geiseln verschont haben. Obwohl die Bomben nicht funktionstüchtig waren, hätten die Geiselnahmer genügend Feuerwaffen besessen, um eine Großzahl der Geiseln zu töten, vor allem als sie merkten, dass Gas in das Gebäude geleitet wurde. Die meisten Geiseln berichteten später über eine ruhige Behandlung durch die Terroristen. Als das Gas einströmte und die Schusswechsel begannen, hätten sie die Geiseln aufgefordert sich in den

²⁶⁴ Vgl. ebd., S.148ff.

²⁶⁵ „Geiseldrama im Theater: Russlands Regierung verschleiert die Wahrheit.“ *Welt online*. 23.Oktober 2007
http://www.welt.de/politik/article1287748/Russlands_Regierung_verschleiert_die_Wahrheit.html Zugriff:
26.06.2009

²⁶⁶ Vgl. ebd.

Sitzen nach vorne zu lehnen und ihre Köpfe mit den Armen zu schützen. Wie sich später herausstellte waren der Gasangriff und die anschließende Erstürmung des Theaters von Beginn an geplant. Im Kreml war klar, dass man sich nicht durch eine derartige Aktion erpressen lassen würde.

Der Russland Spezialist John Dunlop vermutet Verknüpfungen zum russischen Geheimdienst und in höchste Instanzen der russischen Politik. Er stellt in Frage, wie es möglich war, dass sich eine so große Anzahl Verdächtiger in Moskau treffen konnte, und das über einen Zeitraum von mehreren Monaten. Dunlop analysiert, dass die Planung der Geiselnahme bereits acht Monate zuvor begonnen hatte, als sich zwei tschetschenische Terroristen Aslambek Khaskhanov und der als Abubakar bekannte Ruslan Elmurzaev mit einem dritten Tschetschenen Akhyad Mezhiev in Inguschetien treffen. Khaskhanov steht im Verdacht im engen Kontakt mit Terroristenführer Schamil Bassajew gestanden zu haben. Der ehemalige Major des Militärnachrichtendienstes GRU, Arman Menkeev steht im Verdacht die Sprengkörper für die Geiselnahme, sowie weitere Bombengürtel für geplante Selbstmordattentate gebaut zu haben. Er wurde am 22. November 2002 von der russischen Polizei festgenommen, die allerdings seine Loyalität gegenüber Russland nicht bezweifelte. Im Sommer 2002 wurden die Kontakte zwischen den einzelnen Drahtziehern vertieft. Die Aktivitäten der Terroristen in Moskau blieben nicht unentdeckt, sie wurden observiert und gemeldet. Trotzdem entschieden sich die Behörden für keinerlei eingreifende Aktionen. Der Rechtsanwalt Mikhail Trepashkin, ein früherer Mitarbeiter des FSB, sammelte Indizien für den Aufenthalt und die Aktivitäten der Tschetschenen in Moskau, und leitete sie dem FSB weiter, dort wurde allerdings ein Verfahren gegen ihn angestrebt, während die Informationen nicht weiter verfolgt wurden. Seiner Einschätzung nach, verliefen die Vorbereitungen unter Kontrolle des FSB, zumindest vermutet er eine undichte Stelle:

„Either the concentration of extremists took place under the control of the Russian FSB and they therefore decided to turn my citing of such information into the revealing of a state secret of Russia, or Shebalin did not transmit the information to the Russian FSB.“²⁶⁷

²⁶⁷ Dunlop. *The 2002 Dubrovka and 2004 Beslan Hostage Crises*. (2006) S.119

Shebalin war sein Mittelsmann und ein pensionierter FSB Oberst. Am 22. Oktober 2003 wird Trepashkin festgenommen, einen Tag später hätte er einen Interviewtermin mit einem Korrespondenten gehabt.²⁶⁸

Der vermeintliche Anführer der Geiselnahmer Mowsar Barajew, war der Neffe des tschetschenischen Kidnappers Arbi Barajew, der verdächtigt wird, an den Morden von bis zu 170 Personen beteiligt gewesen zu sein. Trotzdem konnte sich Arbi Barajew frei in Tschetschenien bewegen, mit den Dokumenten eines Offiziers des russischen Innenministeriums. Anna Politkowskaja schrieb dazu: „On the windshield of [Arbi] Baraev’s vehicle, there was a pass, regularly renewed, which stated that the driver was free ‘to go everywhere’ – the most cherished and respected pass in the Combined Group of [Russian] Forces.“²⁶⁹ Mowsar Barajew scheint Indizien zu Folge nicht der wirkliche Anführer der Gruppe gewesen zu sein, auch er wurde nach Meinung einiger Journalisten und ranghoher Offiziere nur instrumentalisiert. Nach Berichten der französischen Journalistin Anne Nivat befanden sich Mowsar Barajew, so wie zwei Frauen, die später als Geiselnahmerinnen fungierten, einige Zeit vor dem Anschlag in Gewahrsam russischer Behörden.²⁷⁰

Die Geiselnahme sollte von mehreren Selbstmordattentaten und Bombenexplosionen in Moskau begleitet werden, doch scheinbar haben die Bomben nicht gezündet. Nur eine der Bomben vor einem McDonalds Restaurant detonierte, eine Person kam dabei ums Leben. Auch die Bomben innerhalb des Theaters stellten sich als nicht funktionstüchtig heraus. Nach Angaben von russischer Seite hatten die Terroristen 17 automatische Waffen und 20 Pistolen bei sich, sowie eine Vielzahl an selbst gemachten Bomben, Sprengstoffgürteln und Granaten.²⁷¹ Der Journalist Mark Franchetti der Londoner *The Sunday times* berichtete, Barajew habe ihm gesagt: „The auditorium is mined, all wired up with heavy explosives. Just let the Russians try to break in and the whole place will explode.“²⁷² Am 29. Oktober berichtete die Zeitung *Kommersant*: „It turns out that all the other bombs were either fakes or they had not been readied for use. For example, they lacked batteries or a

²⁶⁸ Vgl. ebd., S.114ff.

²⁶⁹ Anna Politkowskaja, zitiert nach: Dunlop. *The 2002 Dubrovka and 2004 Beslan Hostage Crises*. (2006) S.120f.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S.121f.

²⁷¹ Vgl. ebd., S.129ff.

²⁷² ebd., S.135

detonator.“²⁷³ Auch Julia Jusik berichtet, sie habe von einem Oberst des FSB, des russischen Inlandsgeheimdienstes und unabhängig davon von einem Oberstleutnant des Innenministeriums bestätigt bekommen, dass die Sprengstoffgürtel der Schahidinnen nicht funktionstüchtig waren, die ganze Geiselnahme also im Prinzip nur eine große Inszenierung.²⁷⁴

Am 24. Oktober zeigte der arabische Nachrichtensender *Al Jazeera* ein Videoband in welchem die Rebellen bekannt gaben, sie wären bereit zu sterben für die Freiheit ihres Landes und würden das Leben der Geiseln für diese Sache opfern. Die Frauen trugen auf der Videoaufnahme lange schwarze Gewänder und hatten ihr Gesicht nach muslimischer Art bedeckt, außerdem war ein Schild mit der Aufschrift: „Allah akbar!“²⁷⁵ in arabischer Schrift zu sehen. Der Koran lag neben einem Geiselnnehmer, der vor einem Laptop saß und verlautbarte: „We seek death more than you seek life.“²⁷⁶ *Al Jazeera* berichtete, dass das Video am 23. Oktober in Moskau aufgenommen worden war, kurz vor der Terrorattacke. Der mutmaßliche Anführer Mowsar Barajew gibt in dem Video, dass den Medien zugespielt wurde, die Gründe und Forderungen der Geiselnnehmer an: „We’ve come to Russia’s capital city to stopp the war or die here for Allah. I swear to Allah, we desire death more than you want life.“²⁷⁷ Eine der Terroristinnen gibt folgendes Statement ab: „We might as well die here as in Chechnya, we’ll perish here taking hundreds of unbelievers with us.“²⁷⁸

In den wenigen Interviews, die die Geiselnnehmer russischen und westlichen Medien gaben, legten sie Wert darauf ihre Beweggründe im Islam zu begründen. Eine Geiselnnehmerin sagte während einem Interview mit *NTV*: „We are on Allah’s way. If we die here, that won’t be the end of it. There are many of us, and it will go on.“²⁷⁹

Die separatistische Internetseite *Kawkas Center* veröffentlichte kurz nach der Erstürmung des Theaters eine Erklärung von Schamil Bassajew, in der er die Verantwortung für den Terroranschlag übernimmt. Bassajew durchlief eine militärische Ausbildung in Afghanistan und war danach an mehreren terroristischen Übergriffen beteiligt. Er sieht den Anschlag als Antwort auf den Völkermord in

²⁷³ ebd., S.129

²⁷⁴ Vgl. Jusik. *Die Bräute Allahs*. (2005) S.10

²⁷⁵ Dunlop. *The 2002 Dubrovka and 2004 Beslan Hostage Crises*. (2006) S.134

²⁷⁶ ebd., S.134

²⁷⁷ *Terror in Moscow*. (2003)

²⁷⁸ ebd.

²⁷⁹ Dunlop. *The 2002 Dubrovka and 2004 Beslan Hostage Crises*. (2006) S.134

Tschetschenien. Die Geiseln sieht er durch das Leid der tschetschenischen Zivilbevölkerung gerechtfertigt. Ziel des Anschlages war den Krieg zu beenden.

Während der Geiselnahme kam es zu mehreren erfolglosen Verhandlungen der Geiselnnehmer mit Duma Abgeordneten, Journalisten und einem Arzt. Die Verhandler berichteten, dass die Geiselnnehmer ein Ende des Krieges forderten, aber keine genauen Vorstellungen davon hatten, wie die Sache ablaufen sollte. Anna Politkowskaja, die selbst als Vermittlerin im Theater war, bezieht sich in ihren Schilderungen nicht so sehr auf die Geschehnisse oder den Tathergang, sie berichtet von den überlebenden Geiseln, die schlimme seelische Folgen mit sich tragen und deren Leben durch die drei Tage andauernde Geiselnahme für immer zerstört scheint. Laut der russischen Zeitung *Moskovskii komsomolets*, die sich auf offizielle Quellen beruft, sollen dem Fruchtsaft, den Anna Politkowskaja auf Vorschlag von Abubakar in das Theater brachte, Substanzen beigemischt worden sein, die die Auswirkungen des Gases herabgesetzt haben. Politkowskaja berichtete, sie habe Abubakar darauf angesprochen, ob er dem tschetschenischen Separatistenführer Aslan Maskhadov folge, er bejahte, doch erwiderte, dieser Kampf würde von seiner Gruppe ausgeführt, die offiziellen Bemühungen um Frieden seien zu langsam. Diese zwei Punkte sieht Dunlop als wesentlich in der Vermittlung der Geiselnahme nach außen. Erstens, dass es sich bei den Geiselnnehmern um gefährliche Terroristen im Fahrwasser der *Al Qaida* Bewegung handelte und, dass der tschetschenische Separatistenführer Aslan Maskhadov mit der Geiselnahme in unwiderruflichen Verruf gebracht wurde und somit auch jegliche weitere Verhandlungen mit ihm unmöglich gemacht wurden.²⁸⁰

Alle Verhandlungen scheinen im Nachhinein dazu gedient zu haben, Zeit zu gewinnen. Am 26. Oktober sollte Viktor Kazantsev, Putins Repräsentant im südlichen Distrikt nach Moskau kommen, um in Verhandlung mit den Geiselnnehmern zu treten, dies war jedoch eine weitere Finte um Zeit zu gewinnen. Kazantsev kam nie nach Moskau, stattdessen fand im Morgengrauen des 26. Oktober der Sturm auf das Theater statt. Offizielle Begründung für die Erstürmung war der angebliche Beginn von Exekutionen der Geiseln, die jedoch nie stattgefunden haben.

Dunlop sieht die Ereignisse im Dubrowka Theater als einerseits zielführend für die tschetschenischen Terroristen, die fund raising betreiben konnten, während die russischen Autoritäten einen Terrorismusanschlag bekamen, der sie von weiteren

²⁸⁰ Vgl. ebd., S.140ff.

Verhandlungen mit Aslan Maskhadov entband. Er sieht alle Indizien darauf hinweisen, dass diese Inszenierung im Dubrowka Theater eine Absprache zwischen tschetschenischen Extremisten und Elementen der russischen Führung war. Die Opfer, das steht eindeutig fest, waren die Zivilisten, die als Geiseln gefangen genommen wurden. Umfrageergebnisse nach der Geiselnahme zeigten, dass die Bereitschaft für militärische Aktionen in Tschetschenien von 34 auf nahezu 50 Prozent gestiegen war.²⁸¹

Die wahren Umstände der Geiselnahme, die Hintermänner und Auftraggeber werden vielleicht nie geklärt werden können. Die Verstrickungen, Verdächtigungen und Beschuldigungen werden immer komplexer und undurchsichtiger je intensiver man sich dem Thema widmet, einstimmige Antworten darf man nicht verlangen und schon gar nicht die Wahrheit, denn die gibt es hier zu oft und in zu verschiedenen Versionen.

Aber nicht nur die politischen Hintergründe machen dieses Ereignis sehr komplex, sondern auch das Eindringen in die Welt des Theaters. Jede Theateraufführung ist vergänglich, einmalig und lebt nur in der Erinnerung weiter. Theater beansprucht Wahrheit und Authentizität für sich und dennoch kann es niemals an die Realität des Lebens herankommen. Diese dünne Grenze haben die Geiselnahmer beim Betreten der Bühne überschritten, in den Momenten in denen die Zuschauer noch dachten, was für eine tolle Inszenierung, in diesen Momenten hat sich das wahre Leben mit der Theateraufführung verschmolzen.

Die Terroranschläge seitens tschetschenischer Separatisten haben seither nicht abgenommen. Am 5. Juli 2003 sprengten sich zwei tschetschenische Selbstmordattentäterinnen bei einem Rockfestival im Norden Moskaus in die Luft. Sie rissen 18 Menschen mit in den Tod. 2004 sprengten tschetschenische Terroristen zwei Flugzeuge, die von Moskau Richtung Südrussland gestartet sind in die Luft, 93 Menschen starben. Im September 2004 kommt es zu einer Geiselnahme in einer Schule in der nordossetischen Stadt Beslan. Mehr als 1000 Lehrer, Schüler und Eltern werden als Geiseln genommen. Nach drei Tagen stürmen die Sicherheitskräfte das Gebäude, 335 Menschen sterben, darunter 186 Kinder. Am 29. März 2010 kommt es erneut zu Bombenattentaten in zwei Moskauer U-Bahnstationen, die vermutlich von tschetschenischen Schahidinnen ausgeführt wurden.

²⁸¹ Vgl. ebd., S.148ff.

2. Reflexionen von Terrorismus in zeitgenössischen Theatertexten

„Es genügt, dass ein Mensch in Ketten die Augen schließt,
damit er die Welt auseinandersprenge.“²⁸²

Octavio Paz

Terrorismus, ein Thema unserer Zeit, kann wie in Kapitel 1 zu sehen war, auf unterschiedlichste Art und Weise betrachtet und behandelt werden. Gegenstand dieses Kapitels soll nun die Reflexion in zeitgenössischen, in deutscher Sprache erschienenen, Theatertexten sein, wobei das Hauptaugenmerk auf drei Stücken liegt, die sich thematisch mit der Geiselnahme im Moskauer Dubrowka Theater beschäftigen. Diese Arbeit verschreibt sich vor allem dem traditionellen, ästhetischen Theater, die auf einmalige Ausführung ausgerichtete Performancekunst bleibt ausgeklammert. Allerdings kann nur auf den elementarsten Grundstoff des Theaters eingegangen werden, den Dramentext, spezifische Inszenierungen zu bearbeiten und zu vergleichen, würde den Rahmen sprengen.

Das Theater als kulturelles System dient der Reflexion unserer Wirklichkeit in deren Abstraktion es allgemeingültige Thesen widerspiegelt. Eine allgemeine Annäherung von Verbrechen und Kunst, soll verschiedene Ansätze der Betrachtungsweise aufwerfen. Danach folgt eine Vorstellung der Methodik nach der die drei exemplarischen Texte untersucht wurden. Die Dramenanalyse bietet hierbei den theoretischen Unterbau, die Frage nach der Darstellung von Bildrealitäten und deren Vermittlung widmet sich einem interpretatorischen Aspekt. Schließlich sollen auch die Gesichtspunkte der Ethik und Ästhetik Eingang in die Analyse finden. In unserer realen Welt geht es nicht mehr um Dinge und Menschen an sich, sondern um deren Inszenierung. Hat das Theater überhaupt noch die Mittel, um diese unsere Wirklichkeit zu reflektieren? Und welchen Weg kann es dabei gehen, wie kann der Schein unserer Wirklichkeit reflektiert werden? Braucht die Monstrosität der Realität die Reflexion in Bildern oder sind Texte und Imagination ausreichend?

²⁸² Bunuel, Luis. *Die Flecken der Giraffe: Ein- und Überfälle*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1991 S.142

2. 1 Verbrechen – Kunst – Theater: eine Annäherung

Die Theaterkunst liegt in der menschlichen Natur begründet, sie spiegelt das Leben wieder, Leben und Theater werden durch das Erzählen von Geschichten verbunden. In den unterschiedlichsten Formen menschlicher Kultur hat sich Theater als Ausdrucksmittel etabliert. Es ist Teil des Systems, welches wir menschliche Kultur nennen.

Theater dient dabei nicht zur Deckung primärer körperlicher Bedürfnisse. Dennoch erfüllt es als kulturelles System Leistungen, die nur von ihm alleine erbracht werden. Alles was wir wahrnehmen wird mit Bedeutung versehen, alles was wir hervorbringen, hat folglich auch eine Bedeutung. Jedes kulturelle System hat die Funktion Bedeutung zu erzeugen, auch Theater. Es bildet in der Gesamtheit der Künste einen abgegrenzten Bereich, eine abgeschlossene Realität, die es individuell zu untersuchen gilt. Gleichzeitig agiert es jedoch in einem Bedeutungszusammenhang innerhalb der mimetisch, menschlichen Kommunikation, der Nachahmung als Handlung. Theater reproduziert von anderen kulturellen Systemen geschaffene Zeichen, theatrale Zeichen sind daher stets Zeichen von Zeichen, die nur verstanden werden, wenn auch das Wissen von dem ursprünglichen kulturellen Zeichen vorhanden ist. So entsteht die Möglichkeit die Zeichen neu anzuordnen und ihre Bedeutung neu zu strukturieren, eine distanzierte, reflektierende Betrachtung der Gesellschaft kann geschehen. Der Zuschauer, einerseits Mitglied des kulturellen Systems, wird andererseits so auch zu seinem Betrachter. Er kann seine eigene Kultur und somit auch sich selbst wahrnehmen.²⁸³ Besondere Bedeutung kommt den außersprachlichen Zeichen zu, die das Drama von der rein literarischen Ebene zu einem plurimedialen Gebilde machen. Der Text muss also nicht nur auf rein literarischer Ebene, sondern in Bezug zu den Zeichen gesetzt werden.²⁸⁴

Den Zusammenhang zwischen Theater und Gesellschaft beschreibt Uri Rapp in seiner Studie *Handeln und Zuschauen*.²⁸⁵ Er geht davon aus, dass Theater einerseits Metapher, andererseits Analogie zu gesellschaftlichem Zusammenleben darstellt. Es thematisiert menschliche Interaktionen, der Zuschauer sieht sich selbst

²⁸³ Vgl. Fischer-Lichte. *Semiotik des Theaters*. (2007) S.7ff.

²⁸⁴ Vgl. Siegmund, Gerald. *Theater als Gedächtnis: Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1996 S.23f.

²⁸⁵ Rapp, Uri. *Handeln und Zuschauen: Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand Verlag, 1973

beim Handeln zu. Peter Brook sagt: „theatre has no categories, it is about life. This is the only starting point and there is nothing else truly fundamental. Theatre is life.“²⁸⁶

Friedrich Schiller hielt 1784 eine Rede vor der kurfürstlichen deutschen Gesellschaft, in der er sich die Frage stellte: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? Mit diesem Text sollte er einen Meilenstein setzen in der Betrachtung der Aufgabe des Theaters. *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*, ist eine Brandrede für das Theater als Ort der Gerichtssprechung: „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gerichte sich endigt.“²⁸⁷ Die Bühne als ein Ort der Bildung, „eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele.“²⁸⁸ Schon die Entstehung der Bühne entspringt einem unwiderstehlichen Drang nach Neuem, dem Verlangen sich in einem leidenschaftlichen Zustand zu fühlen. Schiller sieht im Theater, gleichsam der Religion, einen wichtigen Einfluss auf den Zusammenhalt eines Staates. Die Bühne kann uns mehr lehren, als etwa ein Freund, da sie nicht nach einem Schuldigen sucht und dadurch nicht unsere Ehre kränkt. Aber die Bühne vermag es auch unser Urteil über andere zu beeinflussen, erst wenn wir aus distanzierter Haltung die Beweggründe, das Schicksal eines vermeintlichen Übeltäters kennen lernen, werden wir ihn anders betrachten und unser Urteil über ihn wird milder ausfallen. Das Theater wirkt auf Sitten und Anstand der Bürger ebenso, wie es der Ort ist: „wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird.“²⁸⁹ Die Kraft des Theaters gibt schließlich den Menschen das was sie zeitlebens anstreben, nämlich die Möglichkeit ganz einfach nur Mensch zu sein. Mag Schillers Rede auch von überbordendem Optimismus und Liebe zum Theater geprägt sein, enthält sie doch jene Grundidee, die bis heute von zahlreichen Theatermachern vertreten wird: ein Theater in dem der Rezipient durch Betrachtung des Geschehens auf der Bühne in seinen Erkenntnissen, seinen Ansichten und seinem Menschsein wächst. Die Funktion des Theaters ist über sich

²⁸⁶ Peter Brook, zitiert nach: Hughes-Freeland, Felicia. *Ritual, Performance, Media*. London,/New York: Routledge, 1998 S.30

²⁸⁷ Schiller, Friedrich. „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.“ *Gesammelte Werke in drei Bänden*. Reinhold Netolitzky (Hrsg.). Band 3. Rheda-Wiedenbrück: RM Buch und Medien Vertrieb, 2005, S.523-533, hier S.526

²⁸⁸ ebd., S.529

²⁸⁹ ebd., S.533

selbst hinauzuweisen, als Ort der geistigen Herausforderung und sinnlichen Erfahrung.

Kunst befasst sich mit den Grundstrukturen des menschlichen Lebens, wobei sie nicht einfach reproduziert, sondern das Ideal der Wirklichkeit abbildet, sozusagen deren Quintessenz sucht. Unsere Realität ist verzerrt durch unsere subjektive Wahrnehmung, zahlreiche Sinneseindrücke vermischen sich im Alltag, eine essentielle Bedeutung ist oft nur schwer abzulesen. Die Kunst unterliegt der Forderung, diese verborgene oft nicht wahrnehmbare höhere Wirklichkeit zu enthüllen, entzieht sich aber gleichzeitig der Notwendigkeit die äußere Wirklichkeit getreu nachzuahmen. Sie sucht nach den höheren Gesetzen der Möglichkeiten und Notwendigkeit und ist dabei nicht an das gebunden was bereits existiert, muss daher nicht wahr sein im Inhalt, aber im Ausdruck eines höheren Seins. Die Darstellung einer Essenz kann aussagekräftiger sein, als die Betrachtung des gesamten Gegenstandes in seinen zahlreichen Facetten. Kunst enthüllt die Wirklichkeit und kann sie so kritisieren und einen idealen Zustand entgegensetzen.²⁹⁰

Der Kunstbegriff wird durch die Forderung nach neuen, konventionssprengenden Inhalten und Wahrheiten erweitert und dadurch immer grenzenloser gefasst. Dieser Druck das grenzensprengende Neue zu liefern, verläuft parallel mit dem Fortschritt in Wissenschaft und Technik einerseits, und der Erwartung an die Kunst Ausdruck einer höheren Wahrheit zu sein, andererseits.²⁹¹

Die Grenzen der einzelnen Kunstrichtungen sind in den letzten Jahrzehnten immer mehr verschwommen – Theatralität hat immer neue Formen angenommen. Schockierende Inszenierungen sind schon fast wieder Vergangenheit, denn heute regen sie niemanden mehr auf. Der Zuschauer ist nicht mehr erschüttert über Pornos oder Kriegsbilder, die Christoph Schlingensief im Burgtheater zeigt, oder über das Orgien Mysterien Theater eines Hermann Nitsch. Längst sind solche Abende auch ohne Abonnenten ausverkauft, auch sie haben ihr Publikum gefunden. Solche Inszenierungen sind aber nicht mehr nur am Theater zu finden. Politische Wahlkämpfe, Straßentheater, inszenierter Starrummel, die Grenze zwischen Realität und Theatralität ist oftmals nur noch schwer zu erkennen. Wir leben in einer

²⁹⁰ Vgl. Roche, Mark William. *Die Moral der Kunst: Über Literatur und Ethik*. München: Verlag C.H. Beck, 2002 S.20ff.

²⁹¹ Vgl. Scholtz, Gunter. „Kunst ohne Normen?“ *Moral und Kunst im Zeitalter der Globalisierung*. Karl Acham. (Hrsg.). Wien: Passagen Verlag, 2002, S.59-75, hier S.59ff.

inszenierten Realität, die wir nur bei genauer Betrachtung noch als solche wahrnehmen können.

Der Soziologe Richard Sennett sieht das Gefühl der Entwurzelung, des Verlustes jeglicher Sicherheit, als Bestandteil moderner Kunst. Er fragt sich, wie politische Realität noch in Beziehung gesetzt werden kann mit einer Kultur, in der der Schrecken kultiviert wird. Die Destabilisierung des Selbst, die Infragestellung festgelegter Begriffe, die Dekonstruktion sozialer und moralischer Werte war Thema der Kunst der Moderne, nun hat diese Aufgabe die reale Politik übernommen, wie kann die Kunst darauf reagieren?²⁹²

Kunst und Verbrechen zu parallelisieren hat eine lange Tradition. Bei einer kriminellen Handlung wird gegen das Gesetz, gegen herrschende moralische und soziale Normen verstoßen, auch die Kunst bricht Regeln. Grenzüberschreitungen sind heutzutage nichts Neues, sie sind in zahlreichen Formen Teil unserer Realität, sei es als einfaches Verkehrsdelikt, oder aber als Angriff auf Leben und Gut in Form eines Terroranschlages. Während Theater heutzutage um Zuschauer buhlt, ziehen spektakuläre Terroranschläge die Menschen wie ein Magnet an. Der Bruch der moralischen Normen bei einem Terrorakt, reicht über gewohnte Grenzen hinaus und führt so unweigerlich zu erhöhter Aufmerksamkeit. Im Alltag wird vielfach die Devise immer höher, immer weiter, immer mehr ausgegeben, die dadurch entstehenden Grenzüberschreitungen spiegeln sich in der Kunst wieder. Diese wird daher zeitweise als anstößig empfunden, weil sie scheinbar willkürlich jenseits der akzeptierten Grenzen operiert, doch ist dies nur ein Spiegel unserer Realität. Kunstwerke stören oftmals die Gewohnheiten und Abläufe des Alltags und werden so zu „Terror des etablierten und erstarrten Sinns.“²⁹³ Sie durchbrechen als terroristische Sinnesstörung uns bekannte Kommunikationsstrukturen.

Zerstörung ist eines der zentralen Elemente, das Terrorismus und Kunst miteinander verbindet – Destruktion als schöpferisches Element. Bei realen Terroranschlägen steht die Zerstörung als Mittel zum Zweck, als anvisiertes Ziel eines Gewaltaktes, in der Kunst ist sie Ausgangspunkt, ein anvisierter Neubeginn, vergleichbar einem Phönix aus der Asche, wird aus dem Zerstörten etwas Neues geboren. Dieses Neue muss für den Künstler noch nicht in seiner Vollendung

²⁹² Vgl. Sennett, Richard. „Das Gespenst von Vietnam oder wie wir mit dem Schrecken umgehen.“ Vortrag im Schauspielhaus Zürich. *Süddeutsche Zeitung*. 4. Oktober 2001

²⁹³ Schindler, Richard. „Das Geschäft der Detektive: Kunstrezeption und Verbrechenaufklärung.“ *Das Kunstwerk*. Stuttgart/u.a.: Verlag W. Kohlhammer, Juni 1990, S.4-8, S.49-54, hier S.6

vorauszusehen sein, das Kunstwerk kann sozusagen während seiner Erschaffung entstehen. Im Theater jedoch bleibt die Gewalt in der Konvention des *als ob* verhaftet, die Gewalthandlungen werden vorgespielt und werden vom Rezipienten, der die Theaterkonventionen akzeptiert, als solche wahrgenommen, sie werden jedoch nicht real vollzogen.

Theater und Terrorismus, beide arbeiten mit theatralen Elementen, die einem bestimmten Zweck dienen. Bewegt sich eine traditionelle Theateraufführung doch innerhalb gesellschaftlich festgesetzter Regeln und Bahnen, gilt dies für Terrorismus keineswegs.

Sowohl bei einer Theatervorstellung, als auch bei einem Terroranschlag, gibt es Zuschauer – gewollte und/oder ungewollte – hier gilt es nun zu unterscheiden. Während von Zuschauern einer Theateraufführung vor allem anzunehmen ist, dass sie sich freiwillig zu der Aufführung begeben haben, den Besuch geplant und in den meisten Fällen Eintrittsgeld bezahlt haben, ist bei einem Terroranschlag das Gegenteil der Fall. Einerseits kommt es für die unfreiwilligen Zuschauer überraschend und unvermutet zu einem Attentat, d.h. sie haben nicht aktiv für eine Teilnahme am Geschehen gesorgt, kein Eintrittsgeld bezahlt und sich nicht bewusst an einen bestimmten Ort begeben. Da sie sich zufälligerweise am Ort des Geschehens befinden, werden sie zu unfreiwilligen Zeugen, nur die Täter wissen um den geplanten Anschlag, über Ort und Zeit.

Der Inszenierungsgedanke liegt im Theater, wie bei terroristischen Attentaten gleichermaßen vor. Terrorakte sind Ausdruck des Zeitgeistes auf dessen Beeinflussung sie abzielen. Sie sind symbolische Inszenierungen, die nach einer Umwälzung der gesellschaftlichen Ordnung trachten. Jeder Terroranschlag enthält eine Botschaft, die uns oftmals über Bilder vermittelt wird und eine verändernde Kraft auf unsere Wahrnehmung ausüben kann. Diese Transformation findet sowohl im individuellen als auch im kollektiven Denken statt.²⁹⁴ Die Inszenierung von Terroranschlägen hat eine breit gefächerte Geschichte. Mark Juergensmeyer listet zum Beispiel neben den Anschlägen vom 11. September, andere Terrorattentate, die bei weitem nicht die mediale Aufmerksamkeit erhielten, aber trotzdem Beispiele für die bewusste Darstellung von Terrorakten waren. 1995 wurde im indischen Kaschmir die verstümmelte Leiche des 27-jährigen norwegischen Studenten Hans-Christian

²⁹⁴ Vgl. Kernic, Franz. „Islamisch-fundamentalistischer Jihad und Terrorismus als Herausforderung.“ *Terrorismus. Eine Herausforderung unserer Zeit*. Erwin Bader. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2007, S. 35-63, hier S.57f.

Ostro gefunden, der von Separatisten zuvor entführt worden war. Er wurde geköpft und sein Kopf wurde ihm in den Schoß gelegt. Auch im Nordirland Konflikt gibt es ähnlich grauenerregende Beispiele. Die Gruppe um den protestantischen Aktivistin Kenny McClinton, die sich Schlächter von Shankhill nannte, wurde angeklagt mehr als dreißig blutrünstige Morde begangen zu haben. In einem Interview mit einem britischen Journalisten erklärte McClinton, er sei dafür: „im Kampf gegen irische Republikaner Katholiken zu enthaupten und deren Köpfe am Zaun eines Parks in dem protestantischen Belfast Stadtviertel Shankhill aufzuspießen.“²⁹⁵ Er wollte so die Macht der Protestanten demonstrieren und die IRA einschüchtern. Eines ihrer willkürlich ausgesuchten Opfer war ein Wachmann im Grenzgebiet einer katholischen und protestantischen Region. Er wurde langsam und brutal mit Messern verstümmelt. Mit 147 über den ganzen Körper verteilten Wunden wurde er noch lebend auf einen Balken geknüpft und erstickte. Seine verstümmelte Leiche wurde für alle sichtbar präsentiert.²⁹⁶

Thomas de Quincey behandelte bereits Mitte des 19. Jahrhunderts in seiner Schrift *Der Mord als schöne Kunst betrachtet* die Lust der Menschen an Blut, Mord und Verbrechen. Der breiten Masse, so meinte er, würde alles gefallen, sofern genügend Blut fließe. Für den etwas wählerischen Geist müssten doch einige Punkte gegeben sein: das Opfer muss ein guter Mensch gewesen sein und nicht selbst ein Verbrecher, auch keine Person des öffentlichen Lebens, da diese durch ihre Allgegenwärtigkeit zur abstrakten Größe geworden ist. Wird ein gesunder Mensch getötet, der am besten noch eine Schar unschuldiger Kinder hinterlässt, ist der Mord wohl als kunstvoll zu betrachten. Der Aufsatz ist ein Zeugnis des aufkommenden Verlangens die vorherrschende Ratio mit einem grenzensprengenden Ereignis zu durchbrechen, und so die Sensationsgier der Menschen zu befriedigen.²⁹⁷

Aber kann nun das Theater mit den Inszenierungen der Realität noch mithalten? Wurde die *als ob* Konvention nicht schon längst von der Wirklichkeit überholt, die uns tagtäglich eine Scheinwelt präsentiert? Antonin Artaud erkannte bereits die Schwierigkeit, mit einer Nachahmung der Realität die Zuschauer zu erreichen. Er gründete 1927 eine Experimentalbühne, benannt nach dem Schriftsteller Alfred Jarry, wo er begann das *Theater der Grausamkeit* zu entwickeln.

²⁹⁵ Juergensmeyer. *Terror im Namen Gottes*. (2004) S.168

²⁹⁶ Vgl. ebd., S.169

²⁹⁷ Vgl. de Quincey, Thomas. „Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet.“ *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers und andere Schriften*. Thomas de Quincey. Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1962, S.367-490 hier S.410f.

Artaud stellte sich die Frage, was denn nun Theater sei? Ein Spiel? So würde man doch angesichts der zahlreichen, ernsthaften Probleme nicht die Zeit finden, daran Aufmerksamkeit abzugeben. Wenn das Theater allerdings kein Spiel, sondern Wirklichkeit sei, wie kann man dem Theater diesen Wirklichkeitsrang zurückgeben? Artaud beteuerte unsere Unfähigkeit zu glauben: würde er ein reines Theater aufführen, könnte er dann auch das Publikum finden, das ihm Vertrauen und Glauben schenken würde: „Das Theater ist die am unmöglichsten zu rettende Sache auf der Welt. Eine Kunst, die gänzlich auf einer Kraft der Illusion beruht, die zu verschaffen sie nicht imstande ist, hat nur noch zu verschwinden.“²⁹⁸ Das Theater muss eine Realität erschaffen, andernfalls können wir auf das Theater verzichten: „Der Zuschauer muß wirklich überzeugt sein, dass wir imstande sind, ihn zum Schreien zu bringen.“²⁹⁹ Das Theater als kathartische Institution, dessen Wirkung sich das Publikum nicht entziehen kann: „Der Zuschauer, der zu uns kommt, weiß, dass er sich einer wirklichen Operation ausliefert, bei der nicht allein sein Geist, sondern seine Sinne und sein Fleisch auf dem Spiel stehen.“³⁰⁰ Doch schwächt er die Folgen für den Zuschauer ab, in dem er eine Grenze zieht: „[...] natürlich mit dem Gedanken, daß er daran nicht sterben wird.“³⁰¹ Die tatsächliche Bedrohung des Lebens gilt also hier als Grenze, die es nicht zu überschreiten gilt. In seinem später vollendeten Modell des *Theaters der Grausamkeit* zielt Artaud darauf ab, den Zuschauer einer existenziellen Grenzerfahrung zuzuführen. Allerdings nicht in Form eines grausamen, brutalen Stückes, sondern in der Konfrontation mit der eigenen inneren Grausamkeit. Er sucht die Anknüpfung an das reale Leben, nicht die Loslösung davon. Die Dynamik des Schauspiels soll den Zuschauer derart berühren, dass er einen Bezug zu seinem eigenen Leben, seinen Sorgen und Ängsten herstellt. Das herkömmliche Theater reicht nicht mehr aus, ein *als ob*, das die Zuschauer in ihrer Wahrnehmung betrügt, kann den Ansprüchen nicht mehr gerecht werden, die Verbindung zur Realität, zum wahren Leben muss geknüpft werden. Die Täuschung ist keine Täuschung mehr, sondern eine Wahrheit, die den Zuschauer innerlich zutiefst berührt. Die Konventionen des Theaters sind bekannt, nun muss etwas Neues kommen, etwas das niemand einschätzen kann in seiner Wirkung und

²⁹⁸ Artaud, Antonin. *Das Alfred-Jarry-Theater. Manifeste: Bühnenstücke. Inszenierungspläne. Briefe*. München: Matthes&Seitz, 2000 S.16

²⁹⁹ ebd., S.17

³⁰⁰ ebd., S.17

³⁰¹ ebd., S.17

seiner Wahrheit.³⁰² Artaud möchte zu den Ursprüngen des Theaters zurück, die dunklen Seiten des Bewusstseins aufgreifen. Eine Möglichkeit für das Theater sieht er in der Hervorbringung von einprägenden Bildern, die den Rezipienten unmittelbar ansprechen, weg von einem Logos zentrierten Theater:³⁰³

„[...] alles was es an Dunklem, an Verborgenen, an Unentdecktem im Geist gibt, durch eine Art materielle, wirkliche Projektion zum Ausdruck kommt. Wir beabsichtigen nicht, wie das bisher geschehen ist wie das immer die Sache des Theaters gewesen ist, die Illusion von dem, das es nicht gibt, zu erzeugen, sondern im Gegenteil: vor den Blicken einige Bilder erscheinen zu lassen, unzerstörbare, unbestreitbare Bilder, die den Geist unmittelbar ansprechen.“³⁰⁴

Er hebt damit die kommunikative Kraft des Theaters hervor, es muss in jeder Inszenierung ein Weg gefunden werden, sich dem Publikum zu vermitteln. Für Artaud muss jedes Werk im Theater dem Prinzip der Aktualität gehorchen, wobei hier nicht Aktualität nach Fakten, sondern nach Emotionen und Problemstellungen gemeint ist. Was er anstrebt nennt er „Beteiligte Ergriffenheit“³⁰⁵, durch eine magische Operation soll die innerste Seele des Zuschauers mit einbezogen werden.

„Für uns muß das Schauspiel, dem wir beiwohnen einmalig sein, es muß uns den Eindruck vermitteln, daß es ebenso unvorhergesehen, ebenso außerstande ist, sich zu wiederholen, wie irgendein Akt des Lebens, irgendein von den Umständen verursachtes Ereignis.“³⁰⁶

Trotzdem im Theater bekommt man ein *als ob* geliefert, Gewalt wird nicht real vollzogen, sondern durch verschiedene Mittel und Wege dargestellt. Es gibt ein unausgesprochenes Abkommen zwischen Darstellern und Zuschauern. Theater beruht auf Konventionen, das Schockerlebnis der realen Gewalt findet nicht statt. Der tatsächliche Vollzug von Gewalt, wie bei einem Terrorakt, stellt eine komplett andere Manipulation dar. Schmerzen, Tod und Blut werden nicht bloß dargestellt und in unserer Fantasiewelt zu etwas Grauenerregendem zusammengefügt, sondern sie

³⁰² Vgl. ebd., S.18

³⁰³ Vgl. ebd., S.20f.

³⁰⁴ ebd., S.21

³⁰⁵ ebd., S.34

³⁰⁶ ebd., S.17

finden real statt. Der Einsatz von Gewalt wird ausgereizt, die Grenzen des Erträglichen überschritten.

Terroranschläge die sich gegen eine größere Menge an Menschen richten, etwa Autobomben oder Selbstmordanschläge sind ebenso auf Schock, wie auf theatrale Wirkung hin angelegt. Öffentliche Plätze, wie Einkaufszentren, Diskotheken oder öffentliche Verkehrsmittel werden zu Zielen auserkoren. Viele dieser Orte sind symbolisch gewählte Ziele, die metaphernhaft über den Anschlag hinausweisen. Bombenanschläge auf Regierungsgebäude etwa, zeigen die Feindschaft zu der jeweiligen Staatsmacht, die als Widersacher angegriffen wird. Die Symbolkraft der Anschlagziele hat jedoch nicht für alle Menschen dieselbe Bedeutung, sie ist jeweils in einem gesellschaftlichen Kontext zu sehen.

Juergensmeyer vertritt die These, dass ethnisch religiöse Gruppierungen ihre Identität historisch aus ihrer Herrschaft über bestimmte Orte beziehen. Es geht in religiösen Konflikten nicht um Orte allgemein, sondern um zentrale Orte, die als Machtsymbol gelten. Mit den Anschlägen melden diese Gruppierungen symbolische Besitzansprüche darauf an, sie greifen einen Ort an, verwüsten ihn, und zeigen so, dass sie ihn, wenn auch nur für kurze Zeit, beherrschen können. Juergensmeyer spricht sich dafür aus, dass die meisten Terroranschläge auf einer Skala zwischen symbolisch und strategisch angesiedelt werden können. Wobei er die strategische Komponente mit der Erreichung eines klaren Zieles verknüpft sieht und die symbolische auf etwas Größeres abzielend. Symbolische Handlungen bestehen zu einem Großteil aus der Macht die ihnen beigemessen wird, dadurch erst entstehen ihre realen gesellschaftlichen Auswirkungen. Die Bedeutung von Terroranschlägen hängt davon ab, welche Aussagekraft ihnen in der sozialen Realität zugestanden wird. Wenn wir Terroranschlägen eine überdimensionale Bedeutung beimessen, wenn wir uns von ihnen schockieren und einschüchtern lassen, wenn wir beginnen unserer friedlichen Umwelt zu misstrauen, dann hat der Terrorismus sein Ziel erreicht.³⁰⁷

Ganz anders sieht Karlheinz Stockhausen die Verbindung zwischen Terrorismus und Kunst, in einer Stellungnahme während einer Pressekonferenz 2001 in Hamburg, betrachtete er die Anschläge vom 11. September 2001 in den USA als Gesamtkunstwerk, er bezeichnete sie als „das größte Kunstwerk aller Zeiten“.³⁰⁸ Mit

³⁰⁷ Vgl. Juergensmeyer. *Terror im Namen Gottes*. (2004) S.176ff.

³⁰⁸ „Tonbandabschrift Pressekonferenz Karlheinz Stockhausen am 16.9.2001 in Hamburg.“ *Norddeutscher Rundfunk* www.swin.de/kuku/kammchor/stockhausenPK.htm Zugriff: 08.07.2005

dieser Aussage löste er weltweiten Aufruhr aus. Um diesen Vergleich in einen Kontext zu setzen, muss man sich Stockhausens Leben vergegenwärtigen. 1928 in der Nähe von Köln geboren, wuchs er während des Zweiten Weltkrieges auf und erlebte die Greuel des Krieges hautnah. Als 1944 die Lehrerbildungsanstalt Bedburg/Erft, in der er sich zur Ausbildung befand, in ein Lazarett umfunktioniert wurde, musste er Verwundete pflegen und verbinden. Die Alliierten hatten damals begonnen Phosphorbomben zu werfen, deren unvorstellbare Auswirkungen Stockhausen folgendermaßen beschreibt:

„Oft habe ich versucht, mit einem Strohhalm ein Loch bis zum Mund zu finden, um etwas Flüssigkeit hineinzugießen, um solch einen Menschen, der sich noch bewegte, zu ernähren – aber da war nur eine gelbe kugelförmige Masse ohne Zeichen eines Gesichtes. Das war das tägliche Leben. Es gab keine Zeit mehr die Toten zu begraben. Sie lagen in einer kleinen zerschossenen Kapelle, und jeden Tag warfen wir dreißig oder vierzig Körper einen über den anderen. [...]. Manchmal kamen fünfhundert an einem Nachmittag. [...]. Der Tod wurde etwas vollkommen Relatives für mich [...].“³⁰⁹

Diese Prägung in jungen Jahren, rückt jene Aussage vielleicht in ein anderes Licht. Den Tod bezeichnet er als etwas Relatives, der Tod als unabwendbare Tatsache, als zum Leben gehörend, losgelöst von der Tabuisierung, die in unserer Gesellschaft zu diesem Thema herrscht. Zur Rechtfertigung seiner stark angegriffenen Aussage, zog er die mediale Bildwirkung heran, die für ihn die Bezeichnung als Kunstwerk legitimiert. Aber was hat Stockhausen wirklich gesagt, bzw. wie waren seine Worte zu verstehen? Aus einer Tonbandabschrift der Pressekonferenz, stammt folgendes Zitat:

„Also – was da geschehen ist, ist natürlich - jetzt müssen Sie alle ihr Gehirn umstellen – das größtmögliche Kunstwerk was es je gegeben hat, dass also Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nie träumen könnten, dass Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch für ein Konzert und dann sterben. Das ist das größte Kunstwerk, was es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos.“³¹⁰

³⁰⁹ Kurtz, Michael. *Stockhausen. Eine Biografie*. Kassel: Bärenreiter, 1988 S.37

³¹⁰ „Tonbandabschrift Pressekonferenz Karlheinz Stockhausen am 16.9.2001 in Hamburg.“

Auf Grund der zahlreichen Anfeindungen und des Medienechos, musste Stockhausen eine Rechtfertigung und Abänderung seiner Aussage finden. Er erläuterte, dass er die Anschläge als Zerstörungskunstwerk sehe, von dem eine bislang nie dagewesene mediale Bildwirkung ausging, außerdem sei eine solche Tat nicht mit dem menschlichen Geist zu vereinen, es müsse eine höhere Macht in Form von Luzifer gewirkt haben. Kunst ist hier als Kriegskunst zu verstehen, eine „gegen den Menschen gerichtete Form von Gewalt“.³¹¹

Interessant in Bezug auf die Grenzen zwischen Terrorismus und Kunst sind die Überlegungen und Argumente die er aufwirft, im Besonderen die mediale Bildwirkung als Rechtfertigung für die Bezeichnung als Kunstwerk. Die Bilder der Einschläge der beiden Flugzeuge gingen um die ganze Welt und werden bis heute noch in den Medien gezeigt. Durch die Aufnahmen zahlreicher Hobbyfilmer, aber auch einiger professioneller Kamerateams, konnte im Besonderen der Anschlag auf den zweiten Turm deutlich und aus verschiedenen Perspektiven festgehalten werden. Das Bild eines Flugzeuges, das mit einem Hochhaus verschmilzt, es durchschneidet wie ein Stück Papier, ist jedem von uns ins Gedächtnis gebrannt. Die Einzigartigkeit und Gewalt die von diesen Bildern ausgeht, könnte man durchaus als Kunstwerk bezeichnen, würde man alle Folgen und Begleitumstände unberücksichtigt lassen. Diese Aufnahmen hatten die Macht in sicherlich nahezu jedem Fernsehprogramm der Welt ausgestrahlt zu werden. Sie reichen jedoch über die Funktion der Zerstörung hinaus, die beiden Türme des *World Trade Center* wurden nicht willkürlich von den Terroristen ausgewählt. Sie stehen für Macht und Reichtum und waren Symbole des Kapitalismus und der Vorherrschaft der USA.

Peter Sloterdijk erklärt Stockhausens Aussage mit der Eifersucht des Künstlers über die Radikalität, die er in seinen Kunstwerken nie erreichen kann, auch er strebt die Ewigkeit an mit seinen Werken, die Grenzenlosigkeit eines Terroranschlages kann er aber nie erreichen. Der Künstler muss davon ausgehen, dass seine Arbeiten in absehbarer Zeit vergessen sein werden, während die Anschläge vom 11. September in die Geschichte eingehen werden. Stockhausen hat, laut Sloterdijk, die einzig legitime Reaktion eines Künstlers auf die Anschläge gezeigt, nämlich rasende Eifersucht. Sloterdijk behauptet weiter, dass die

³¹¹ Biesenbach, Frank. *Offizielle Erklärung der BfB-Bürger für Bürger, Unabhängige Wählergemeinschaft Kürten, zu den Äußerungen ihres Ehrenbürgers, Herrn Professor Karlheinz Stockhausen in Zusammenhang mit den Terroranschlägen von New York und Washington.* http://www.stockhausen.org/bfb_statement.html Zugriff: 28.06.2005

Gesellschaft versucht in regelmäßigen Abständen gemeinsame Erschütterungen zu erleben. Die Anschläge vom 11. September, die ebenso in einer Zeitungsnotiz abgetan hätten werden können, wurden dazu benutzt um eine kollektives Erleben von Trauer zu produzieren.³¹²

Boris Groys sieht in der Kunst die Möglichkeit von Identitätsfindung und Selbstreflexion. Der Terrorist ist für ihn ein moderner Künstler, unter der Bedingung, dass das Kunstsystem fehlt. Auf der Homepage der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe findet man auf der Seite von Prof. Boris Groys folgenden Eintrag zum Thema Kunst und Kultur:

„Wenn man über die Gewalt spricht, dann spricht man nicht über etwas, das sich außerhalb der Kultur befindet und die Kultur möglicherweise sprengen oder bedrängen kann. Vielmehr ist die Kultur selbst eine Form der Gewaltanwendung im Namen der Unsterblichkeit. Das bedeutet aber auch, dass ich, wenn ich mich zu einem Ding bekenne, das meiner Überzeugung nach Unsterblichkeit verdient, eine gewisse Gewalt anwenden muss im Verbund mit dem Staat oder gegen den Staat, um diesem Ding eine Dauer zu verschaffen.“³¹³

In seiner Schrift *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*³¹⁴ geht er der Frage nach, woher ein kulturelles Werk seinen Wert bezieht. Dabei formuliert er die These, dass dieser Wert nur durch seinen Bezug zur kulturellen Tradition gesehen werden kann. Dies trifft gerade dann zu, wenn das Werk mit der Tradition bricht, wobei die Erschaffung von etwas Neuem als gelebte Tradition gesehen werden kann. Groys teilt die Welt in zwei große Bereiche: einerseits die Wirklichkeit – der profane Raum, der alles beinhaltet was nicht kulturell definiert ist, andererseits das kulturelle Archiv: wobei er Kultur als das definiert, was im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft gespeichert ist. Für ihn besteht die Kultur aus einem Archiv, in dem Dinge gesammelt werden, die vor der Endlichkeit bewahrt werden sollen, die Entscheidung zur Bewahrung führte diese der Unsterblichkeit zu. In seinem Aufsatz *Kunstkritik als Kunst* bespricht Groys die Aufgabe der heutigen Kunst. Einerseits sieht er die Notwendigkeit gesellschaftliche Differenzen zu thematisieren, sowie

³¹² Vgl. Hegemann, Carl. „Vorwort.“ *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*. Carl Hegemann. (Hrsg.). Berlin: Alexander Verlag, 2003, S.8-12, hier S.9ff.

³¹³ Groys, Boris. <http://solaris.hfg-karlsruhe.de/hfg/inhalt/de/Lehrende/1017> Zugriff: 08.11.2006

³¹⁴ Groys, Boris. *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*. München: Carl Hanser Verlag, 1992

Gesellschaftskritik zu üben, andererseits den Anspruch, Mittel zur gesellschaftlichen Kommunikation zu sein. Wobei er Kommunikation als ein Grundbedürfnis der Menschheit ansieht, bei dem es immer darum geht, das Andere verständlich zu machen.³¹⁵

Auch Heinz Peter Schwerfel zieht als Fazit seiner Betrachtung zu tabu brechender Kunst, dass diese am Ende des 20. Jahrhunderts eingängiger geworden ist, sie will das Publikum nicht mehr vor den Kopf stoßen, es gilt Kommunikation an Stelle von Provokation, es werden wieder Geschichten erzählt. Das Überschreiten von moralischen, gesellschaftlichen und sozialen Grenzen wird zwar noch immer als Stilmittel eingesetzt, doch wird die Kunst immer im *als ob* verhaftet bleiben.³¹⁶

Helga Finter sieht den Unterschied zwischen Alltag und Spektakel in der Möglichkeit zur Kritik. Sie konstituiert als letztgültigen Unterscheidungspunkt zwischen Terror und Theater das Spiel. Theater ist immer ein Spiel, die Zuschauer müssen keine Konsequenzen tragen, denn es gibt keine Konsequenzen, am Ende ist alles vorbei, alles wird wieder aufgelöst, die Zuschauer können nach Hause gehen. Terror hingegen hat Konsequenzen, die von vielen Menschen getragen werden müssen, es ist kein Spiel, es ist Ernst und auch ernst gemeint. Der Tod wird nicht repräsentiert, sondern er findet tatsächlich statt. Theater ist der Ort, wo man sich in sicherer Umgebung mit dem Tod auseinandersetzen kann, bei einem Terrorakt wird diese Auseinandersetzung zur Realität.³¹⁷

Das Bild des Künstlers wird von vielen Menschen gerne idealisiert, besonders wenn es im Gegensatz steht zu politischen Mächten. Das Bild des reinen Künstlers, der ein Ideal an Kreativität und Selbstaussdruck verkörpert steht so im Gegensatz zu den Machenschaften von Politikern und Wirtschaftsbossen, die im Interesse des Marktes und der Rentabilität handeln. Bazon Brock sieht den Künstler als Barbaren, der um Neues zu schaffen, Altes zerstören muss. Ein ewiger Kreislauf von Destruktion und Neuschaffung wird damit in Gang gesetzt. Den Höhepunkt dieser Entwicklung sieht Brock in Rockmusikern wie Janis Joplin, Jimi Hendrix oder Kurt Cobain, die die Zerstörung auf ihren eigenen Körper ausdehnten und dies nicht nur auf der Bühne, sondern auch im privaten Leben. Sie spielten nicht vor, sie lebten vor.

³¹⁵ Groys, Boris. „Kunstkritik als Kunst.“ *Die Lage der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. Hans Thomas. (Hrsg.). Dettelbach: Verlag J.H. Röhl, 1999, S.11-24, hier S.14ff.

³¹⁶ Vgl. Schwerfel, Heinz Peter. *Kunst – Skandale: über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst*. Köln: Dumont, 2000 S.189f.

³¹⁷ Vgl. Finter, Helga. „Unser aller Theater der Grausamkeit. Der 11. September – das Spektakel und das Theater.“ *Spiegel der Forschung. Wissenschaftsmagazin der Justus-Liebig-Universität Gießen*. 19. Jahrgang. Nr.2. Dezember 2002, S.85-87

Der eigene Tod wurde zur Manifestation ihrer Mission. Selbstverwirklichung gilt und galt als Inbegriff für ein vollendetes Leben.³¹⁸

Selbstverstümmelung in der Kunst, als Reaktion auf soziale und politische Missstände, gab es besonders auch in den 70er Jahren. Der US-Amerikaner Chris Burden war ein früher Vertreter der Body Art, ebenso wie die Pariser Künstler Gina Pane oder Michel Journiac, erhob er die Selbstverstümmelung zur Kunst.³¹⁹ Burden lies sich vor laufender Videokamera von einem Freund mit einem Kleinkalibergewehr in den Arm schießen. Diese Radikalität der Selbstverstümmelung als Zeichen gegen den Vietnamkrieg, sah er als Substitution der Politik durch die Kunst und schreckte damit eine ganze Generation auf. Burdens Arbeit war schockierend und radikal, der künstlerische Akt selbst dauerte nur wenige Sekunden und fand unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Der Künstler übernahm symbolisch die Rolle der US-Soldaten in Vietnam. *Shoot* wurde als eine der spektakulärsten Performances der 70er Jahre betrachtet. Chris Burden ging in vielen seiner Performances über konventionelle Grenzen, und setzte seinen eigenen Körper extremen Bedingungen und Verletzungen aus. In seiner frühen Arbeit *Five Day Locker Piece* brachte er fünf Tage in einem Schließfach zu, das sich auf dem Campus der University of California in Irvine befand. Der Ort mutierte zu einem sozialen Treffpunkt, die Menschen diskutierten über die Performance und sprachen mit dem unsichtbaren Insassen. Nachts war Burden jedoch zeitweise alleine, das wachsende Bewusstsein seiner Verletzlichkeit und alpträumhafte Phantasien quälten ihn. In seinem Werk *Prelude to 220 or 110* gab er dem Faktor Zufall eine künstlerische Komponente. Burden war mit Hand- und Fußgelenken auf einem Steinfußboden festgemacht, während neben ihm zwei mit Wasser gefüllte Eimer standen, die unter einer 220 Volt Stromspannung standen. Die Eimer konnten absichtlich oder zufällig von den Besuchern umgeworfen werden, dadurch hätte Burden und möglicherweise auch die Besucher einen tödlichen Stromschlag erlitten. Er hatte sich mit dieser Aktion bewusst wehrlos gemacht und seinen Mitmenschen ausgeliefert.³²⁰ Burden setzte seinen Körper weiteren risikoreichen Aktionen aus. In *Dreamy Nights* vom 15. Oktober 1974 legte er sich unter ein mit Spiritus gefülltes Waschbecken, das er anzündete. Ein Helfer schüttete

³¹⁸ Vgl. Brock, Bazon. „Der Barbar als Künstler – Der Künstler als Barbar.“ *Krieg und Kunst*. Bazon Brock. Gerlinde Koschik. (Hrsg.). München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S.103-118

³¹⁹ Vgl. Schwerfel. *Kunst – Skandale*. (2000) S.182f.

³²⁰ Vgl. Schröder, Johannes Lothar. „Naturwissenschaft, Hitze und Zeit.“ *Chris Burden: Beyond the limits. Jenseits der Grenzen*. Mak-Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Ausstellung 28. Februar bis 4. August 1996. Peter Noever. (Hrsg.). Ostfildern: Cantz, 1996, S.192-209, hier S.192f.

Wasser in das Spülbecken, wodurch brennender Spiritus auf seinen Körper spritzte, danach goss man solange Wasser in das Becken bis die Flammen erloschen.³²¹ In anderen Arbeiten setzte er aber auch das Leben unbeteiligter Menschen aufs Spiel. Am 5. Januar 1973 schoss er mit einer Pistole auf einen startenden Jumbojet, seiner eigenen Aussage nach, handelte er aus der vordergründigen Sicht eines eifersüchtigen Menschen, der auf dem Boden zurückgelassen wurde. Sein Ziel war nicht der Abschuss des Flugzeuges, obwohl diese Gefahr nicht auszuschließen war, sondern die Auseinandersetzung mit dem Aufbau von Spannung, in der drohenden Gefahr sah er das treibende Moment. Burden legte bei seinen Arbeiten Wert auf mentale Zustände, die Vorbereitungszeit war Teil der Performance, es galt Ahnungen und Befürchtungen zu bewältigen und Handlungen zu koordinieren. Er übergang bewusst althergebrachte Konventionen, um damit eine neue Ordnung des sozialen Systems zu implizieren.³²² Diese Aktionen sind im Kontext ihrer Entstehung zu betrachten, heute haben die realen Inszenierungen der Terroristen diese Bilder teilweise abgelöst. Eine Verschiebung hat stattgefunden, die Erschütterungen, die uns einstmals in der Kunst präsentiert wurden, bekommen wir nun tagtäglich in realpolitischen Aktionen über unseren Bildschirm direkt ins Wohnzimmer geliefert. Durch die Gegenwärtigkeit der Grausamkeit in unserem Alltag hat eine Abstumpfung gegenüber diesen Reizen stattgefunden. Wir reagieren kaum noch auf Blut und Tod. Sie wurden Teil unserer Kultur durch die Entscheidung sie in unseren Alltag einzulassen und ihre Bilder in unsere Köpfe einbrennen zu lassen.

Der Terrorist und der Künstler wollen beide durch erhöhte emotionale Reize, die Aufmerksamkeit des Beobachters auf bestimmte Zusammenhänge lenken, beide arbeiten mit dem Bewusstsein der Menschen, beide vollziehen Handlungen, die einen symbolischen Wert besitzen. Während sich der Künstler auf eine Veränderung des Bewusstseins beschränkt, spart der Terrorist auch das menschliche Leben nicht aus. Heute stellt sich allerdings die Frage, ob die Kunst noch die Mittel hat, entmachtet durch die Gegenwärtigkeit der Grausamkeit, entblößt durch die Inszenierungen des Alltags, Gewalt und politische Machtausnutzung mit ästhetischen Mitteln darzustellen, bzw. welche Richtung muss die Kunst einschlagen um den Konkurrenzkampf mit dem Verbrechen doch noch für sich zu entscheiden?

³²¹ Vgl. „Jenseits der Grenzen der Wahrnehmung.“ *Chris Burden: Beyond the limits. Jenseits der Grenzen.* Mak-Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Ausstellung 28. Februar bis 4. August 1996. Peter Noever. (Hrsg.). Ostfildern: Cantz, 1996, S.157-191, hier S.162

³²² Vgl. Schröder. „Naturwissenschaft, Hitze und Zeit.“ (1996) S.202ff.

2. 1. 1 Reflexionen von Terrorismus im zeitgenössischen Theater

Theater kann sich auf zwei grundlegenden Ebenen mit einem Thema befassen. Einerseits auf inhaltlicher Ebene, hierzu muss das Thema in irgendeiner Form im Text behandelt werden, ob dies nun bereits im Original vom Autor so geschah oder erst nachträglich in einer Bearbeitung, sei dahin gestellt. Beide Varianten stellen eine inhaltliche Reflexion eines Themas dar, da sie gewöhnlich vor der tatsächlichen Inszenierung geschehen. Die andere Möglichkeit ist die inszenatorische Ebene. Immer schon steht außer Frage, dass es nicht eine gültige Inszenierung geben kann, sondern eine Vielzahl an möglichen Interpretationen eines Werkes. Diesem schöpferischen Prozess wird auch im Urheberrecht Geltung gebracht. Das österreichische Urheberrecht definiert die Schutz genießenden Werke als „eigentümliche geistige Schöpfungen“³²³, § 10 des UrhG definiert den Urheber als den, der das Werk geschaffen hat.³²⁴ Wobei dieses Schaffen keineswegs alleine dem Regisseur vorbehalten ist. Das gesamte Regieteam: Regie, Bühnenbild, Kostüm, Maske, Licht, Ton aber auch die Schauspieler selbst haben hier die Möglichkeit Einfluss zu nehmen. Im Entstehungsprozess einer Inszenierung kann jeder kreative Beitrag verwertet oder verworfen werden und so die Inszenierung in eine bestimmte Richtung lenken. Die szenisch-dramaturgische Interpretation eines Werkes, kann so weit gehen, dass das Werk selbst in den Hintergrund tritt und als solches gar nicht mehr erkennbar ist. Die Auseinandersetzung mit Terrorismus auf inszenatorischer Ebene könnte soweit führen, dass Theater selbst Terror gegen das Publikum ausübt. Wobei hier die Grenzen weit gesteckt sind, bereits minimale Abweichungen der Norm können bei einem konservativen Theaterbesucher ein subjektives Terrorisierungsempfinden hervorrufen. Denkbar sind hier Konzepte konventionssprengender Ton- und Lichteffekte, oder aber die Zurschaustellung von Körperlichkeiten, die als aufdringlich empfunden werden. Aber auch auf inhaltlicher Ebene sind solche Terrorisierungen denkbar, Publikumsbeschimpfungen, oder die Abhandlung einer Thematik auf einer dem Rezipienten nicht konformen Ebene. Der Grad der Terrorisierung ist als vom Rezipienten abhängiges, subjektives Empfinden nachzuvollziehen.

Friedemann Kreuder sieht einen generellen Trend im Theater seit den 60er Jahren zu einer Rückkehr der Autoren. Der dramatische Text tritt wieder in den

³²³ §1 (1) Urheberrechtsgesetz. <http://www.jusline.at/juslineat/hlp/urhg/urhg001.html> Zugriff: 08.11.2006

³²⁴ Vgl. § 10 (2) Urheberrechtsgesetz. <http://www.jusline.at/juslineat/hlp/urhg/urhg010.html> Zugriff: 08.11.2006

Vordergrund der Inszenierung. Zeitgenössisch verfasste Stücke scheinen dabei Legitimation für Realitätsbezug zu sein, der dem Theater seine gesellschaftspolitische Relevanz zusichert. Der Bezug zu den Medien lässt sich dabei nicht verleugnen, wodurch es oftmals in der dramaturgischen Umsetzung zu einer Auflösung traditioneller Figuren- oder Handlungskonzepte kommt, wobei vor allem die Sehnsucht nach Authentizität spürbar wird, die sich in der Tendenz zu nachvollziehbaren Erfahrungsketten bemerkbar macht. So lässt sich in der Gegenwartsdramatik und im Theater ein ständiges Bestreben nach gesellschaftskritischer Positionierung finden. Gerade in einer Welt in der die kulturelle Identität durch Konsumwahn, Ästhetisierungszwang und Scheinrealitäten erschüttert scheint, verlangt das Theater wieder die konkrete Stellungnahme eines Autors.³²⁵

2. 1. 2 Theaterstücke, die sich auf inhaltlicher Ebene mit Terrorismus beschäftigen

Terrorismus fand in Theatertexten immer wieder eine Reflexionsfläche, einen Ort um das Geschehene differenziert zu betrachten. Das Theater als Spiegel der Gesellschaft hat sich auch diesem brisanten Thema nicht verschlossen. Welche Annäherungsmöglichkeiten gibt es nun konkret auf der inhaltlichen Ebene, welche Wege kennt ein Dramentext, um sich einem derart schwierigen Thema zu widmen? Manche Autoren wählen die Komik als Stilmittel, andere setzen auf Destruktion, aber auch eine historische Annäherung ist möglich. Einige ausgewählte Beispiele der Theaterliteratur sollen stellvertretend verschiedene Möglichkeiten aufzeigen:

Georg Büchners 1835 geschriebenes Stück *Dantons Tod* stellt eine möglichst genaue Wiedergabe der historischen Ereignisse dar, es ist eines der ersten deutschen Dramen, das sich mit der Französischen Revolution auseinandersetzte. Büchner folgte dabei eng den historischen Quellen, in dem Bestreben ein wirklichkeitsgetreues Geschichtsbild wiederzugeben, hat er große Teile der Reden direkt aus Originalmaterial übernommen.³²⁶ Auch in dem Monolog *Eine Mutter* von Dario Fo und Franca Rame wird das Thema Terrorismus realitätsnah beleuchtet. Der Text beruht auf Selbstzeugnissen, Interviews und Berichten, die Franca Rame

³²⁵ Vgl. Kreuder, Friedemann. Sörgel, Sabine. „Einleitung.“ *Theater seit den 1990er Jahren: Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*. Friedemann Kreuder. Sabine Sörgel. (Hrsg.). Tübingen: Francke Verlag, 2008, S.7-17, hier S.7f.

³²⁶ Vgl. Büchner, Georg. *Dantons Tod*. Stuttgart: Reclam, 1995 S.78

zusammengetragen hat. Die Mutter eines Terroristen erzählt und fragt sich, wie es möglich war, dass aus ihrem Sohn ein Terrorist wurde. Sie versucht die Ursachen und Motive zu ergründen und mit der Tatsache umzugehen, dass sie ein Schicksal ereilt hat, von dem man immer nur glaubt, es trifft die anderen.³²⁷

König Ubu von Alfred Jarry wurde 1896 in Paris uraufgeführt und löste einen heftigen Theaterskandal aus. Das Stück grenzt in seinem Stil an eine Farce, Entsetzten und Komik liegen dicht beieinander. Ubu ist der Inbegriff des Pantoffel-Bösewichts, „unschuldig wie ein Kind, gewissenlos aus Dummheit und von einer entwaffnenden Offenherzigkeit.“³²⁸ Eine unbefriedigende, kleinbürgerliche Ehe bringt einen mordenden Tyrannen hervor. Die Ehe der Ubus ist gezeichnet von Hass und Bösartigkeiten, von Geiz und Egoismus, Mutter Ubu überredet ihren Gatten zum Mord am König, zum Aufstand und zur Rebellion. Dieser gelingt überraschend einfach und fortan regiert Vater Ubu in bester Manier eines Tyrannen, nach Lust und Laune fällt er seine Urteile, lässt jedermann töten, der ihm im Wege steht oder an dem er sich bereichern könnte.³²⁹

Der russische Schriftsteller Jewgenij Schwarz hat in dem 1943 entstandenen Stück *Der Drache* das Thema Terrorismus auf satirische Weise aufgearbeitet. Es ist ein Märchenspiel für Erwachsene, das terroristische Strukturen entlarvt. Die Figuren sind überspitzt gezeichnet, der tyrannisierende Drache, als Mensch mit drei Köpfen, der Diener, der bis zum bitteren Ende seinem Herrn die Stellung hält, der Bürgermeister, der sich der Tyrannei fügt und so seine Machtstellung sichert, das Volk, das sich dem Terror gebeugt hat und nur in kleinen vereinzelt Zellen Widerstand leistet. Doch ebenso schnell wie der Drache im Kampf besiegt wird, ändern sich auch die bestehenden Machtverhältnisse, nicht aber die Strukturen. Es formiert sich ein neuer Terror in der Stadt, der Bürgermeister hat die Macht an sich gerissen, in dem er die Fakten so verdreht hat, dass er als Sieger über den Drachen gefeiert wird. Er arbeitet mit den gleichen Mitteln wie sein Vorgänger, Erpressung, Bestechung, Gefängnis und Bespitzelung. Das Stück ist eine Anklage gegen Diktatur, Faschismus und Unterdrückung.³³⁰

In der Satire *Zufälliger Tod eines Anarchisten* arbeitete Dario Fo die wahre Begebenheit des Todes des Anarchisten Giuseppe Pinelli auf, der 1970 in einem

³²⁷ Vgl. Rame, Franca. Fo, Dario. *Sex? Aber mit Vergnügen! -und andere starke Frauen-Rollen*. Hamburg: Rotbuch Verlag, 1998 S.277ff.

³²⁸ Jarry, Alfred. *König Ubu*. Zürich: Verlag der Arche, 1959 S.72

³²⁹ Vgl. ebd.

³³⁰ Vgl. Schwarz, Jewgenij. *Der Drache*. Köln/Berlin: Verlag Kiepenheuer& Witsch, 1962

Mailänder Polizeigefängnis durch einen Fenstersturz zu Tode kam. 1969 gab es mehrere Bombenattentate in Italien, eines davon in der Landwirtschaftsbank in Mailand, wobei 16 Menschen ums Leben kamen und 80 schwer verletzt wurden. Kurz darauf wurden anarchistische Kreise des Attentates beschuldigt. Bereits drei Tage später wurde ein linksextremer Anarchist festgenommen und von vermeintlichen Zeugen denunziert, die sich jedoch später alle als Spitzel herausstellten. Es reichte jedoch, um den vermeintlichen Attentäter für drei Jahre in Untersuchungshaft zu bringen. Kurz darauf wurden 300 weitere vermeintliche Verschwörer festgenommen und verhört, unter ihnen Giuseppe Pinelli, Mitglied eines Mailänder anarchistischen Zirkels. Nach dreitägigem Verhör stürzte er um ein Uhr nachts in Anwesenheit des Polizeikommissars, und des Chefs der politischen Polizei sowie von fünf weiteren Polizisten aus dem Fenster eines Zimmers im 4. Stock der Mailänder Quästur und war auf der Stelle tot. Die Polizisten versicherten das Verhör habe sich in lockerer Atmosphäre abgespielt, bis zu dem Zeitpunkt, als sie das Geständnis eines vermeintlichen Komplizen vortäuschten, Pinelli habe sich daraufhin zum halboffenen Fenster gestürzt und hinuntergeworfen. Die offizielle Auslegung war Selbstmord und damit Eingeständnis der Schuld. Eine inoffizielle These auf Grund von Indizien besagt, dass Pinelli bereits im Verhörzimmer durch äußere Einwirkung bewusstlos war und dann aus dem Fenster gekippt wurde. Die Unschuld Pinellis an den Attentaten wurde später offiziell bestätigt, die wahren Täter festgenommen. Das Stück von Dario Fo wurde knapp ein Jahr nach dem ursprünglichen Bombenattentat uraufgeführt, zu diesem Zeitpunkt waren zahlreiche Umstände nur durch Indizien bekannt, eine analytische Aufarbeitung der Vorgänge hatte noch nicht stattgefunden. Fo bezweckte eine direkte Auseinandersetzung mit dem Thema, er wollte keine lehrhaft sachliche Aufarbeitung:

„Unsere Aufgabe ist es, Theater zu machen. Das rein dokumentarische Theater kann, bei allem Respekt vor Piscator, nicht so durchschlagen wie „richtiges“ Theater, also Situationstheater (gleichzusetzen mit volkstümlichem Theater). Man muß das Publikum so ansprechen, daß es die Lehre nicht als Lektion, sondern als Schauspiel erfährt.“³³¹

³³¹ Fo, Dario. *Zufälliger Tod eines Anarchisten*. Hamburg: Rotbuch-Verlag, 1997 S.8

Das Stück wurde ein großer Erfolg und erreichte einige hunderttausend Menschen, es diente der Aufklärung des Todes von Giuseppe Pinelli. Fo sieht seinen Text nicht als endgültig an, er lässt nachträgliche Änderungen, Korrekturen sowie Ergänzungen zu. Er arbeitete mit den Mitteln der Groteske und lässt einen Narren die Wahrheit aufdecken. Der vermeintlich Dumme schafft es den Polizisten die wahren Umstände des Todes herauszulocken und sie zu entlarven.³³²

Die Brüder Oleg und Wladimir Presnjakow, bedienen sich in ihrem Stück *Terrorismus* des schwarzen Humors, um sich dem Thema Gewalt zu nähern. Die beiden kommen aus Jekaterinburg im Ural und schreiben seit einigen Jahren zusammen Theaterstücke. Der Durchbruch gelang ihnen mit ihrem Stück *Terrorismus*, die deutsche Erstaufführung fand im April 2004 am Maxim Gorki Theater in Berlin unter der Regie von Sandrine Hutinet statt. Formal ist das Stück in sechs Akte gegliedert, die jeweils unterschiedliche Erzählstränge behandeln und deren Verknüpfung erst am Ende sichtbar wird. In einer ersten Betrachtung der handelnden Personen fällt bereits auf, dass diese nicht namentlich gekennzeichnet sind, sondern nur als Passagier, Mitarbeiter oder Stewardess bezeichnet sind, bzw. als Mann oder Frau durchnummeriert. Die dadurch ausgedrückte Anonymität der Masse steht im Kontext zu den anonymen Opfern des Terrorismus, die lediglich in einer Zahl Ausdruck finden. Die Sprache des Stückes ist von einer knappen und präzisen Wortwahl geprägt. Der erste Akt spielt auf einem Flughafengelände, einige Gepäckstücke wurden auf der Startbahn stehen gelassen, daraufhin wurde Bombenalarm ausgelöst, ein Mann wartet vergeblich auf seinen Abflug. Terrorismus beginnt hier bereits in der Auseinandersetzung mit möglicher Bedrohung, mit dem Herausreißen aus dem gewohnten Lebensrhythmus und einer allgemeinen Verunsicherung der Bevölkerung. Der zweite Akt zeigt einen Mann und eine Frau, die ihre Ehepartner betrügen. Terror findet hier im häuslichen Rahmen statt, der Mann knebelt die Frau, um größere Lust zu verspüren. Im dritten Akt suchen Büroangestellte eine Kollegin, die längere Zeit nicht auf ihrem Platz ist und finden sie schließlich erhängt im Ruheraum. Im vierten Akt unterhalten sich zwei alte Frauen darüber, wie sie am besten den verhassten Schwiegersohn vergiften könnten. Der Enkelsohn zielt im Spiel mit der Laserpistole auf seine Großmutter, und läuft der wütenden Frau schließlich davon. Der fünfte Akt führt zu einer Katastrophenschutzeinheit nach einer Gasexplosion, zwei Erwachsene starben, ein

³³² Vgl. ebd., S.13ff.

kleiner Junge wurde lebensgefährlich verletzt. Im sechsten Akt schließlich sitzt der Mann aus dem ersten Akt nun endlich im Flugzeug, die vermeintlichen Bombenkoffer haben sich als leer herausgestellt. Er gesteht seinen Mitreisenden den Mordversuch an seiner Ehefrau und ihrem Geliebten. Er hat die beiden in der Wohnung überrascht, als er auf Grund des Terroralarmes am Flughafen, unerwartet nach hause zurückgekehrt war. Die Frau war ans Bett gefesselt, der Mann schlief, er drehte das Gas auf, danach verlies er die Wohnung. Der kleine Junge der seiner Großmutter davon gelaufen war, hatte später an der Wohnungstüre geläutet, der Funke der Klingel, hat das Gas zum Explodieren gebracht.³³³

Tuvia Tenenbom und Maria Lowy haben in ihrer Komödie *Die Letzte Jungfrau* den Palästinenser-Juden Konflikt aufgearbeitet. Das Stück ist ebenfalls von schwarzem Humor geprägt und dreht sich um einen Araber und einen Juden, die ihren Krieg untereinander ausführen. Mord, Vergewaltigung und Bombenattentate werden mit sarkastischem Humor betrachtet. Die Männer wollen eine Palästinenserin, die sie zuerst vergewaltigt haben, dazu benutzen, die jüdische Mauer in die Luft zu sprengen, durch ihren Glauben gefügig gemacht, wird sie zum Spielball der Männer. Doch niemand ist, wer er zu sein scheint, der Jude wird zum Moslem und umgekehrt, am Ende sind sich alle gleich. Das Stück spart nicht an Seitenhieben gegen den damaligen US-Präsidenten Bush, aber auch gleichermaßen gegen Juden und Araber. Die Religion wird Mittel zum Zweck, vor Gott und einer Frau sind alle Männer gleich. Tenenbom nutzt propagandistische Klischees zur Charakterisierung seiner Figuren, er selbst bezeichnet das Stück als politische Satire.³³⁴

Die österreichische Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek stellt in ihren dekonstruktivistischen Textfragmenten ein Ausgangsmaterial für eine Theaterinszenierung zur Verfügung. Das Regiekonzept lässt dabei erst das eigentliche Theaterstück entstehen. In *Ulrike Maria Stuart* verknüpft sie das Schicksal der Kerngruppe der RAF, Gudrun Ensslin, Andreas Baader und Ulrike Meinhof mit der Schillerschen Maria Stuart. Die emotionale Ebene bekommt in ihren Textfragmenten eine besondere Bedeutung, die Personen werden als menschliche Wesen erkannt, die geprägt sind durch ihre Erfahrungen und ihre Umgebung, die Täter werden nicht als wahnsinnige Irre abgestempelt. Die Uraufführung fand in einer Inszenierung von Nicolas Stemmann am 28. Oktober 2006 im Thalia Theater in

³³³ Vgl. Presnjakow, Oleg. Presnjakow, Wladimir. „Terrorismus.“ *Theater heute*. Ausgabe 05/2004, S.45-55

³³⁴ Vgl. Tenenbom, Tuvia. Lowy, Maria. *Die letzte Jungfrau*. Wien: Kaiser Verlag, 2004

Hamburg statt. Elfriede Jelinek hat ihren Originaltext nicht für die Öffentlichkeit freigegeben, somit wurde diese Inszenierung einzige Materialbasis.³³⁵ Jelinek dekonstruiert nicht nur Figuren und Inhalte, sondern auch die Sprache an sich, der Sinn ihrer Sprache lebt in der Vieldeutigkeit. Starre Dualismen wie Mann und Frau, Sein und Schein, Körper und Geist werden aufgehoben, die Figuren werden ineinander verschoben und verschränkt, Zeiten und Figuren aufgelöst und überblendet. Die beiden Anführerinnen Ulrike Meindorf und Gudrun Ensslin täuschen nicht nur die anderen, sondern letztlich sich selbst, so werden sie innerhalb des Stückes zu ihren eigenen Doppelgängerinnen. Sie leben vom Blut ihrer Opfer, ihr eigenes Leben ist nichts als Schein der auf einer ideologischen Ebene ausgelebt wird:

„Die ästhetischen Verfahren von Verschränkungs-, Überblendungs-, Auffältelungs- und Inversionsfiguren lassen die jelinekschen Figuren in jenem dekonstruktivistischem Zwischenbereich zwischen Figur und Stimme, Stimme und Sprachmusik, Personenfigur und Diskursfigur, Person und Zombie changieren, die sie zu Zwischenfiguren in Raum, Zeit und Bewusstsein machen.“³³⁶

Ein zentrales Thema bei Elfriede Jelinek ist die alles zerstörende Macht des Patriarchats gegenüber der weiblichen Ohnmacht, dieses Thema wird nicht nur als Bestandsaufnahme abgehandelt, sondern durch Dekonstruktion zersetzt. In *Ulrike Maria Stuart* steht die Frau an der Macht, die Selbstermächtigung der Frau im Mittelpunkt.³³⁷ Jelinek selbst spricht von einer Sprechwut ihrer Figuren, sie bestehen aus Sprache sagt sie, sie reden und reden und warten darauf, dass noch mehr Rede ankommt, kaum haben sie ausgesprochen, denn wohin sollen die Figuren sonst mit ihrer Wut, sie reden um ihr Leben. Ruhe wird dabei zwar immer angestrebt, trotzdem nie erreicht. Die Leere des Schweigens wird durch Reden übertönt.³³⁸

Der Schauspieler und Autor Nicolai Borger widmet sich in seinem Text *Frauen in Stücken* dem Terrorismus in Tschetschenien. Er setzt Menschen unserer Gesellschaft, anderen in einer Kriegsumgebung gegenüber. Die Instrumentalisierung

³³⁵ Vgl. Fliedl, Konstanze. „Terror im Spiel“. *Ulrike Maria Stuart*. Ortrud Gutjahr. (Hrsg.). Würzburg: Königshausen&Neumann, 2007, S.55-64, hier S.55

³³⁶ Lücke, Bärbel. „Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. *Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater*. Pia Janke. (Hrsg.). Wien: Praesens Verlag, 2007, S.61-85, hier S.82

³³⁷ Vgl. ebd., S.61ff.

³³⁸ Vgl. Jelinek, Elfriede. „Sprech-Wut (ein Vorhaben): Über Friedrich Schiller.“ *Literaturen Special*. Jän./Feb. 2005, S.12-15

durch eine Spirale der Gewalt ist dabei zentrales Motiv. Das Stück ist für vier Schauspielerinnen konzipiert und findet auf zwei Ebenen statt, einerseits in einem Loft, in dem eine Probensituation vorgestellt wird, die Schauspielerinnen warten auf ihren Regisseur, andererseits im Zuschauerraum, hier stellen die vier Schauspielerinnen Figuren in einem Kriegsszenario dar. Die Handlung wechselt zwischen der Loftwohnung und der Kriegshandlung, sie beginnt mit einer fiktiven Geiselnahme des Publikums, die an die Geiselnahme im Moskauer Dubrowka Theater erinnert. Liebe, Hass und die Suche nach Gerechtigkeit beherrschen die Handlung. Schließlich kommt es schrittweise zu einer Vermischung der beiden Ebenen. Die einzelnen Textpassagen verlieren immer mehr Bezug zueinander, jeder ist letztlich auf sich alleine gestellt und muss mit seinen Dämonen fertig werden. Borger verarbeitet die grausamen Schilderungen der Kriegberichte, wie sie aus Anna Politkowskajas Büchern bekannt sind. Er zeigt die Instrumentalisierung der Frauen, die zu einem Spielzeug der Männer werden. Die gesellschaftliche Rollenverteilung der Geschlechter wird in Frage gestellt, typisch männliche Rollen, wie der Diktator oder der Superheld werden thematisiert. Das Stück erschien 2006 im Drei Masken Verlag und steht frei zur Uraufführung.³³⁹

Diese Vielfalt an Theatertexten zeigt, dass Autoren immer wieder das Thema Terrorismus als Vorlage für ihre Stücke wählen. Die Komplexität des Themas macht unterschiedlichste Zugänge möglich, wobei hier sicherlich auch ein Reiz in der undefinierbarkeit von Terrorismus liegt: ein abstrakter Begriff, der nicht genau einzugrenzen ist, jedoch immer wieder eine reale Verwirklichung findet. Die Bandbreite dieser Verwirklichungen ist weit gesteckt, sie sind weltweit zu finden und erhalten auch zumeist weltweite Aufmerksamkeit. Besonders die menschliche Ebene lässt ein großes Handlungsspektrum zu, Terrorismus als Extremsituation bringt Menschen an die Grenzen ihrer selbst, dabei können Emotionen offen zu Tage treten, Handlungen werden oftmals nicht mehr rational, sondern emotional ausgeführt. Aber auch die historische Komponente scheint viele Autoren anzusprechen, zahlreiche Stücke fußen auf realpolitischen Anschlägen. Die Unklarheiten nach terroristischen Attentaten, die zahlreichen Spekulationen über die Attentäter, die wahren Motive, die Hintermänner und deren Verknüpfungen zu politischen und wirtschaftlichen Kreisen, bieten der Fantasie des Autors ein weites Feld an Möglichkeiten.

³³⁹ Vgl. Borger, Nicolai. *Frauen in Stücken*. München: Drei Masken Verlag, 2006

2. 2 Methodik

Um einen umfassenden Eindruck der drei ausgewählten Dramentexte zu gewinnen, wurden verschiedene Betrachtungspunkte ausgewählt. Eine Textanalyse soll als Ausgangsbasis vor allem die formalen Elemente der Texte darstellen. Als theoretische Untermauerung stützt sich die Analyse auf Manfred Pfister, Ulrike Stephan, Heinz Geiger, Hermann Haarmann und Bernhard Asmuth. Die unterschiedlichen Ansatzpunkte, die sie in die Dramenanalyse eingebracht haben, werden zu einem für diese Arbeit sinnvollen Konglomerat vermischt, welches im folgenden Abschnitt näher erläutert wird. Im weiteren Verlauf sollen die Texte auf interpretatorischer Ebene vor allem auf die Bildrealitäten, die sie vermitteln, untersucht werden. Ausgehend von einer These Boris Groys, der letztlich nur in einer grausamen Enthüllung eine Befriedigung für den westlichen Rezipienten sieht, soll gezeigt werden, welche Bilder die drei Autoren gewählt haben, um das Thema Terrorismus darzustellen. Als letzter Punkt wird die Verbindung von Ethik und Ästhetik in den Texten untersucht, wie lassen sich Grausamkeiten ästhetisch darstellen? Im Abschnitt zu Ethik und Ästhetik wird der dazu nötige theoretische Unterbau angelegt.

Die drei gewählten Texte zeigen eine unterschiedliche Herangehensweise an das Thema Terrorismus. Alle drei thematisieren das Terrorattentat im Moskauer Dubrowka Theater und stellen eine andere Betrachtungsweise in den Vordergrund. Der Reiz an der Auswahl der Stücke liegt in der Bandbreite die sie verkörpern, von einem historisch-realistisch anmutenden Text über eine poetische, abstrahierte Darstellung zu einem dekonstruktivistisch-philosophischen Gedankenkonwulst.

2. 2. 1 Dramenanalyse

Um ein Theaterstück vollständig zu analysieren, kann man zunächst vom reinen Text des Autors ausgehen und eine Dramentextanalyse vollziehen. Der Text wird dabei als literarisches Zeichensystem des Autors gesehen, geschaffen für eine szenische Vergegenwärtigung durch Interpretieren. Ein nächster Schritt wäre die Dramenanalyse als Verbindung des Textes und der Interpretation. Der dramatische Text wird hierbei hinsichtlich seiner literarischen als auch seiner szenischen Qualitäten untersucht. Die Dramenanalyse hat es sich zur Aufgabe gemacht die

Auswirkungen des Textes auf die szenische Gestaltung zu untersuchen. Das Drama wird dabei nicht nur als literarisches Kunstwerk, sondern als Grundlage für eine Inszenierung betrachtet. Der Text wird in Bezug zu außersprachlichen Zeichensystemen gesetzt, wobei sich die Dramenanalyse nicht mit der konkreten Inszenierung eines Stückes beschäftigt, sondern mit einer durch Denkopoperationen und Vorstellungskraft imaginierten Vergegenwärtigung des Textes. Die Texte bleiben dabei in einen konkreten Interaktionszusammenhang eingebettet. Konkretisierung und Abstraktion gehen bei der Dramenanalyse Hand in Hand, das Allgemeine entwickelt sich aus dem Besonderen. Einzelne Elemente des Dramas werden durch Abstraktion interpretiert und zu einem schlüssigen Ganzen zusammengefügt. Die Darstellung des Lebens auf der Bühne weist immer über sich hinaus und kann daher in eine allgemeine Bedeutung umgewandelt werden. Erst durch den, aus der individuellen Geschichte entwickelten, allgemeinen Bedeutungszusammenhang wird das Interesse der Zuschauer geweckt.³⁴⁰

Die Aufführungsanalyse schließlich bearbeitet die Gesamtheit von Text, Interpretation und Rezeption durch den Zuschauer. Die Aufführung geht in ihrer Plurimedialität über den reinen Text hinaus, sie vollendet das Drama durch das theatrale Element der Zurschaustellung, durch die sinnlich konkrete Darstellung werden Dramen zum Leben erweckt. Doch braucht das Drama das Theater wirklich? Diese provokante Frage stellen die beiden Wissenschaftler Hermann Haarmann und Heinz Giger. Sie wählen als Untersuchungsbeispiel eine Inszenierung von Peter Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*, ein Stück ohne Worte, bestehend aus Gesten, Bewegungen, Zuständen und Geräuschen. Dieses Stück kann nicht nur in einer theatralen Inszenierung gesehen werden, sondern verwirklicht sich auch in der imaginären Inszenierung des Lesers, kann also auch in der reinen Textform bestehen.³⁴¹ Auch Eric Bentley gesteht einem Damentext zu, sowohl als literarisches Werk, als auch als theatrale Inszenierung eine Daseinsberechtigung zu haben. Für ihn werden sowohl in rein literarischer Form, als auch in einer dramatischen Inszenierung, jeweils nur Teilaspekte eines Dramas gewahrt. Historisch gesehen ist die theatrale Inszenierung der Ursprung der Theaterkunst, trotzdem muss sie nicht als ihre Essenz gesehen werden.³⁴²

³⁴⁰ Vgl. Stephan, Ulrike. *Text und Szene: Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse*. München: Kommissionsverlag J. Kitzinger, 1982 S.140ff.

³⁴¹ Vgl. Geiger, Heinz. Haarmann, Hermann. *Aspekte des Dramas: Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996 S.10

³⁴² Vgl. Bentley. *The Life of the Drama*. (1966) S.148f.

Als methodische Ausgangsbasis zur Untersuchung der drei Theatertexte wurden mehrere Ansätze der Dramenanalyse beachtet. Daraus ergibt sich eine Gewichtung auf einige Gesichtspunkte, die im Folgenden näher erläutert werden.

2. 2. 1. 1 Rolle – Figur

Als Rolle kann man das Handlungspotential verstehen, aus dem ein Darsteller schöpfen kann, bei der Verkörperung einer fiktiven Figur. Im Drama handeln zumeist individuelle konkrete Personen, natürlich gibt es auch hier Ausnahmen, etwa wenn personifizierte Allegorien auftreten.³⁴³

In der Darstellung der konkreten Rolle liegen allgemeine Ideen und Verhaltensweisen verborgen, die es in einer Interpretation herauszuarbeiten gilt. Den individuellen Figuren werden Eigenschaften allgemeinen Interesses zugeordnet, wobei sich die Eigenschaften nicht an die des Rezipienten angleichen müssen, sie können auch in bewusstem Gegensatz stehen oder Irritation und Provokation zum Ziel haben. Erst durch die Schaffung einer konkreten Figur, die eingebettet in konkrete Lebensumstände mit Hintergründen und bekannten Mustern erschaffen wird, ist die Voraussetzung für die Identifikation des Rezipienten gegeben, welche Anteilnahme, Betroffenheit und ein tieferes Verstehen auslösen kann.³⁴⁴

Der Rollentext liefert die vorrangige Informationsquelle für eine Interpretation. Einerseits liefert er eine Selbstbeschreibung der einzelnen Figuren, die allerdings immer auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft werden muss. Andererseits beinhaltet er auch Fremddarstellungen anderer Personen oder Situationen, die subjektive Sichtweise der Figur ist dabei allerdings immer zu berücksichtigen, und damit bewusste oder unbewusste Verzerrungen und Verfälschungen. Natürlich kann der Rollentext auch implizite Regieanweisungen beinhalten, wobei Bewegungsabläufe, aber auch Requisiten oder Orte angesprochen werden können.³⁴⁵

Primäre und sekundäre Rollenanweisungen stehen im Gegensatz zu den szenischen Anweisungen, sie liefern Hinweise zur Anlage der Rollen selbst. Primäre Rollenanweisungen liefern direkte Anweisungen, sekundäre Rollenanweisungen

³⁴³ Vgl. Stephan. *Text und Szene*. (1982) S.139

³⁴⁴ Vgl. ebd., S.150ff.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S.125ff.

erläutern Handlungen näher, geben also an wie sie vom Schauspieler durchgeführt werden sollen.³⁴⁶

Bernhard Asmuth sieht im Rollenspiel ein besonders markantes Kriterium des Dramas. Die Handlung wird in dialogischer Form wiedergegeben, und kann szenisch dargestellt werden. Der Schauspieler verkörpert im Spiel eine andere Person, er übernimmt Charakterzüge, Bewegungsart, Kostüm und Worte der erschaffenen Figur. Die Bezeichnung: „Handlungs-sprech-schau-spiel“³⁴⁷ gibt seiner Meinung nach die vier wesentlichen Hauptkriterien eines Dramas wieder.

Bei der Analyse der Figurenrede sind für Asmuth verschiedene Aspekte zu beachten. Die Analyse der Gesprächsstruktur muss einerseits die Strukturierung der Redeziele beachten, oftmals werden Themen nicht direkt angesprochen, sondern finden sich zwischen den Zeilen wieder. Auch der Wechsel des Themas bzw. die Abhandlung verschiedener Themen kann aufschlussreich sein. Die Wahl des Gesprächsthemas kann zum Beispiel durch die aktuelle Situation der Protagonisten ausgelöst werden, einerseits durch die Örtlichkeit, aber auch die allgemeine Situation. Verhältnis der Redelänge, Ablauf der Kommunikation, Redefluss oder Verständnisschwierigkeiten sind weitere markante Kriterien. Auch die Beziehung der Gesprächspartner untereinander findet oftmals Ausdruck im Gespräch: Anrede, Höflichkeitsfloskeln und Veränderungen derselben im Laufe des Textes. Wie ist der Kommunikationsstil zwischen den Figuren, hören sie sich gegenseitig zu, lassen sie sich ausreden, oder fällt eine Figur der anderen ins Wort? Weiters kann der Redestil einzelner Personen differieren, je nachdem welchem sozialen Milieu sie entspringen, und kann Auskunft über ihre derzeitige Situation geben, ihre Gemütslage und die Notwendigkeit ihr Ziel zu erreichen. Im Sinne der Dialoganalyse lassen sich Figurenrepliken in unterschiedliche Zusammenhänge setzen, einerseits ist die Replik in sich zu analysieren, andererseits in Beziehung zu den vorangegangenen Äußerungen der Figur und zu den vorangegangenen Repliken anderer Figuren. Wird Bezug genommen auf den Inhalt einer vorangegangenen Replik oder bewusst ein anderer Inhalt erwidert? In der Beschreibung einer Figur kann zwischen Charakter, Erscheinungsbild und sozialen Lebensumständen unterschieden werden. Die Charakterisierung einer Figur kann einerseits bereits in ihrem Namen vorgezeichnet

³⁴⁶ Vgl. ebd., S.120

³⁴⁷ Asmuth, Bernhard. *Dramenanalyse*. Stuttgart: Verlag J.B.Metzler, 2004 S.14

sein, andererseits wird sie durch ihr Verhalten sowie durch die Figurenreden sichtbar.³⁴⁸

2. 2. 1. 2 Dramaturgie der Handlung

Psychische und physische Handlungen bestimmen den Fortgang eines Stückes. Wobei eine Handlung eine Gesamthandlung, als auch eine Einzelhandlung bezeichnen kann.³⁴⁹

Das geschlossene Drama besitzt eine Haupthandlung, die linear in sich verknüpft von statten geht, eine Szene folgt aus der vorigen. Die Handlung wird meist auf eine knappe Raum-, Zeit- und Geschehnisspanne reduziert, die Entwicklung hat meist schon vor Beginn des Stückes begonnen, gezeigt wird nur Höhepunkt und Ende. Meist sind die Personenzahlen gering und es gibt keine Massenszenen. Im Gegensatz dazu finden sich im offenen Drama mehrere Handlungsstränge, die nicht notwendigerweise kontinuierlich aufeinander folgen, sondern auch völlig selbstständig, räumlich und zeitlich getrennt ablaufen können.³⁵⁰

Volker Klotz unterscheidet beim Drama der geschlossenen Form zwischen offener und verdeckter Handlung. Während offene Handlung, das dem Rezipienten direkt dargebrachte Geschehen bezeichnet, meint verdeckte Handlung alle Geschehnisse des dramatischen Ablaufs, die sich nicht direkt sichtbar abspielen. Verdeckte Handlung kann auf unterschiedliche Weise zur Kenntnis gebracht werden, besondere Aufmerksamkeit gilt der Frage, warum die Handlung nicht sichtbar dargebracht wurde. Das Interesse gilt hierbei vor allem den Reaktionen auf die verdeckte Handlung, den feinen Nuancen, deren Beobachtung während einer offenen Handlung möglicherweise untergeht.³⁵¹

Nicht nur die Personen mit ihren Eigenschaften, auch die Handlungen müssen für eine Interpretation abstrahiert und in allgemeine Bedeutungszusammenhänge gesetzt werden. Dabei ist es vor allem notwendig Absicht und Motivation der Handlung zu verstehen und zu untersuchen. Dazu muss der Ablauf der Geschehnisse ständig hinterfragt und hinter der chronologischen, eine logische Abfolge gesucht werden. Wobei man bei Interpretationen auch immer den

³⁴⁸ Vgl. ebd., S.62ff.

³⁴⁹ Vgl. Stephan. *Text und Szene*. (1982) S.78ff.

³⁵⁰ Vgl. Geiger. Haarmann. *Aspekte des Dramas*. (1996) S.110ff.

³⁵¹ Vgl. Klotz, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser Verlag, 1960 S.28f.

Gesamtzusammenhang nicht außer Acht lassen darf, um einer Überinterpretation vorzubeugen.³⁵²

In der Abstraktion der individuellen Geschichte und der Übertragung auf andere Personen und Situationen, kommt man zu allgemeinen Aussagen und Deutungen. Wobei diese allgemeinen Aussagen in den Handlungen und Situationen des Stückes wiederum in ihrer konkreten szenischen Darstellung zu betrachten sind.³⁵³ So findet man letztlich die Essenz des Stückes, sie bildet den Kern des Dramas, den wesentlichen Punkt, auf den sich alles reduzieren lässt. Sie bildet eine mögliche Hypothese für alle anderen Deutungsvarianten, wobei sie je nach Verlagerung des Schwerpunktes der Interpretation aus einer Vielzahl an Möglichkeiten geschöpft werden kann, je nachdem welcher Aspekt hervorgehoben werden soll.³⁵⁴

2. 2. 1. 3 Spannung

Manfred Pfister hat in seinem Standardwerk *Das Drama* die verschiedenen Parameter der Spannungsintensität und Inhalte von Spannungspotential beleuchtet. Hierbei bezieht er sich vor allem auf das Spannungspotential des dramatischen Textes selbst und nicht auf Spannung als Kategorie des Rezeptionsprozesses. Diese Spannung des äußeren Kommunikationsprozesses sieht er von individuell unterschiedlichen Faktoren abhängig, wie zum Beispiel vom Grad der Aufmerksamkeit des Rezipienten, den äußeren Begleitumständen, der individuellen Identifikation mit den Protagonisten und der Situation.³⁵⁵ Spannung realisiert sich laut Pfister „immer im Spannungsfeld von Nichtwissen und antizipierender Hypothese aufgrund gegebener Informationen.“³⁵⁶ Um Spannung zu erzeugen, dürfen weder Figur, noch Zuschauer über die folgenden Handlungen völlig informiert sein, noch darf die Zukunft völlig unvorhersehbar sein. Pfister unterscheidet zwischen Was-Spannung und Wie-Spannung. Erstere als Finalspannung oder Spannung auf den Ausgang, zweitere als Spannung auf den Gang der Handlung oder Detailspannung. Wie-Spannung löst unmittelbaren Handlungsbedarf aus und entlädt sich schließlich auch mit der Lösung des Problems. Spannung auf den Ausgang, Was-Spannung

³⁵² Vgl. Stephan. *Text und Szene*. (1982) S.162ff.

³⁵³ Vgl. ebd., S.140f.

³⁵⁴ Vgl. ebd., S.181ff.

³⁵⁵ Vgl. Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001 S.142

³⁵⁶ ebd., S.143

lässt sich vor allem bei *Whodunits* finden. Die Frage nach dem Mörder und dem Tathergang überspannt als großer Spannungsbogen das gesamte Stück. Die Aufklärung der begangenen Tat bildet nicht nur den Schluss, sondern zugleich auch den Höhepunkt, indem die ganze Spannung gebündelt entladen wird.

Pfister unterscheidet verschiedene Parameter der Spannungsintensität: Faktoren wie die Identifikation des Rezipienten mit der fiktiven Figur, oder die Größe des involvierten Risikos spielen hier eine zentrale Rolle. Die Identifikation mit dem Helden ist stark an dessen Charakter und somit auch an seine Handlungen gebunden, eine Figur muss agieren, um ihren Charakter sichtbar zu machen.³⁵⁷

Als weiteren Parameter der Spannungsintensität bezeichnet er die zukunftsorientierte Informationsvergabe, also Ankündigungen jeglicher Art über mögliche zukünftige Ereignisse. Daraus ergibt sich eine partielle Informiertheit über folgende Handlungssequenzen und damit auch die Grundlage für eine Hypothesenbildung. Der dramaturgische Aufbau kann durch gezieltes Setzen von Handlungen eine unerwartete Wendung herbeiführen, aber auch den Erwartungen gerecht werdend, die Geschichte linear verfolgen. Eine zeitliche Terminierung steigert hierbei die Spannung enorm. Den Informationswert der folgenden Handlungssequenz sieht Manfred Pfister als weiteren wichtigen Parameter der Spannungsintensität, wobei er konstatiert, dass der Informationswert eines Ereignisses mit der Wahrscheinlichkeit des Eintreffens abnimmt.³⁵⁸

Mit Information wird die Vermittlung einer neuen Nachricht bezeichnet. Die Informationsvergabe kann durch sprachliche als auch durch nicht sprachliche Zeichen erfolgen. Das äußere Kommunikationssystem vermittelt gegenüber dem Rezipienten, während das innere auf der Ebene der handelnden Figuren abläuft. Meist ist die Neuigkeit einer Nachricht nur innerhalb des äußeren Kommunikationssystems gegeben und für die agierenden Figuren bekanntes Wissen. Die Divergenz zwischen dem Wissen des Rezipienten und der Figuren ist auf unterschiedlicher Ebene gegeben. Bereits Titel und Gattungsinformation enthalten Informationen für den Zuschauer, die den agierenden Figuren nicht zugänglich sind. Der Titel stellt das Stück vor und wirbt dafür, der Untertitel definiert oftmals die Art des Dramas. Während die Rezipienten, geprägt durch ihr Vorwissen die Geschehnisse mit einer gewissen Erwartungshaltung entgegen nehmen, verhalten sich die Figuren, ohne zu wissen, wie sich die Geschehnisse lösen werden.

³⁵⁷ Vgl. ebd., S.143ff.

³⁵⁸ Vgl. ebd., S.145f.

Bei einer Komödie etwa werden die Rezipienten trotz wildester Verstrickungen und Konflikte einen wohlwollenden Ausgang erwarten, von dem die handelnden Figuren nicht wissen können. Zudem wissen sie um die Fiktionalität des Präsentierten, während die dramatischen Figuren in dem Bewusstsein ihrer eigenen Realität agieren. Die Diskrepanz der Informiertheit zwischen Rezipienten und Figuren findet im Verlauf des Stückes ihren Fortgang. Einerseits ist der Rezipient während aller Szenen zugegen, was zu einem Informationsvorsprung gegenüber den dramatischen Figuren führen kann, andererseits weiß dieser nie über das Vorwissen der einzelnen Figuren Bescheid, solange diese es nicht vollends dargelegt haben.³⁵⁹

Ebenso verhält es sich mit der Relation zwischen dem darstellenden Schauspieler und der fiktiven Figur. Brecht zum Beispiel forderte eine Hervorhebung des doppelten Seins des Schauspielers, der auf der Bühne zeigt, wie er sich die Figur denkt. Stanislawski bietet mit seinem naturalistischen Spielstil den Gegensatz und die völlige Verschmelzung des Schauspielers mit der Figur.³⁶⁰

2. 2. 2 Bildrealitäten und Erwartungshaltungen

Wie geht die fiktive Theaterrealität mit historischen Ereignissen um? Welcher Bilder bedient sie sich, um ein tatsächlich stattgefundenes, terroristisches Attentat darzustellen? Wird der Erwartungshaltung der Rezipienten bewusst entgegengesetzt oder wird diese erfüllt, um darin eine besondere Problematik zu entdecken?

Platon hat in seinem Höhlengleichnis den Vorgang von Erkennen und Erkenntnis der vermeintlichen Wahrheit beschrieben. Er geht davon aus, es wären Menschen in einer Höhle gefangen, an Füßen und Hals gefesselt, ihr ganzes Leben gezwungen, starr in eine Richtung zu blicken. Würde nun hinter ihnen ein Feuer brennen, das einen Schatten an die gegenüberliegende Wand, auf die sie ihren Blick gerichtet haben, wirft, würden sie stets nur den Widerschein dieses Feuers an der Wand sehen. Nimmt man nun an, dass hinter ihnen eine Mauer ist, hinter der Menschen allerlei Gegenstände vorbeitragen, wobei nur diese Gegenstände über die Mauer ragen, würden die Gefangenen den Schatten dieser Gegenstände erblicken. Es ist anzunehmen, dass sie allein diese Schatten als das Wahre erkennen würden, da sie zeitlebens nichts anderes gesehen haben. Könnten sich die Gefangenen nun unterhalten, würden sie die Schatten benennen und eine Haltung ihnen gegenüber

³⁵⁹ Vgl. ebd., S.67ff.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S.35ff.

einnehmen. Würden sich nun die Menschen hinter der Mauer im Vorbeitragen auch noch unterhalten, würde den Gefangenen das Echo der Stimmen entgegenhallen, und diese Töne, würden sie als die Sprache der nämlichen Schatten erkennen. Platon führt das Gleichnis weiter aus, in dem er annimmt einer der Gefangenen würde befreit werden und könnte seinen Kopf nun wenden und gegen das Licht blicken. Zunächst würden ihm die Augen schmerzen und er würde sich sicherlich gleich wieder umdrehen, doch würde man ihn zwingen, die Dinge, die er zuvor nur als Schatten wahrgenommen hat, anzusehen, würde er sie zunächst nicht als real erkennen können. Würde er weiter gezwungen werden aus der Höhle hinaufzusteigen, bis er das Tageslicht erblickte, würden ihm nicht die Augen noch mehr schmerzen und er würde wieder in seine Höhle hinabsteigen wollen? Doch würde man ihn wieder zwingen zu verweilen, müsste er sich zunächst an die neuen Gegebenheiten gewöhnen, würde zunächst nur die Schatten erkennen und Spiegelungen an der Wasseroberfläche, doch mit der Zeit würde er auch die realen Dinge erkennen können und irgendwann schließlich die Sonne selbst. Platon zeichnet mit diesem Gleichnis den Erkenntnisweg des Philosophen nach, doch steht es bildhaft für jede Form der Erkenntnis. Die Schatten der Abbildungen stehen dabei für die Bilder, die wir oftmals als wahr anerkennen, ohne sie als Projektion wahrzunehmen. Der Ausgang aus der Höhle des täglichen Lebens führt in eine Welt höherer Erkenntnis, in der nicht mehr die Dinge selbst, sondern ihr Wesen, die Ideen von Bedeutung sind. Unsere Erwartungshaltung ist geprägt von den Realitäten, die wir kennen gelernt haben und als wahr annehmen. Oftmals ist es schwierig eine andere, neue Realität zu akzeptieren, wir brauchen Zeit, um uns an sie zu gewöhnen und sie als solche überhaupt zu erkennen. Die Art und Weise der Betrachtung eines bestimmten Themas, spielt daher eine wesentliche Rolle für das Erkennen und Akzeptieren durch den Rezipienten.³⁶¹

Jean Baudrillard rückt den perfekt inszenierten Selbstmord der Terroristen in den Mittelpunkt bei der Betrachtung eines Terrorattentates. Als einzigmögliche symbolische Antwort darauf, sieht er, von der westlichen Welt ein ebensolches Opfer zu bringen, wozu sie letztlich jedoch nicht fähig ist. Die westliche Welt steht vor der Herausforderung nicht nur eine gewaltsame, sondern auch eine symbolische Antwort zu finden. Die gewaltsame Antwort ist die Bekämpfung des Terrorismus auf militärisch-strategischer Ebene, die symbolische Antwort im Sinne eines Tausches

³⁶¹ Vgl. Platon. *Der Staat*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1965 S.226ff.

kann nur die Aufopferung des eigenen Lebens sein. Damit kann der Westen nicht mithalten, der eigene Tod ist mit einem Tabu belegt, und nimmt nicht den gleichen symbolischen Stellenwert ein, das heißt, er nimmt gar keinen Wert ein und steht so als Ausgleich gegenüber einem Selbstmordattentat nicht zur Verfügung. Boris Groys unterstützt diese These, in dem er den Mord an Unschuldigen nur als Beiwerk zum inszenierten Selbstmord sieht, der sich allen Regeln der Kunst folgend, die heutigen medialen Effekte zu Nutze macht. Die Gleichgültigkeit bei der Wahl der Opfer sieht er als einen Beweis dafür, viel wichtiger ist für Terroristen die Berichterstattung in den Medien anzufokussieren.

Einen möglichen Ausweg aus diesem Dilemma sieht Groys in der Bereitschaft der westlichen Menschen ihre Würde zu opfern, die Gegenwartskunst sieht er als beispielhaft dafür. In den Bekennerschreibern und –videos islamischer Terroristen fällt vor allem auf, dass sie ihre Taten durch allgemeine, formelhafte Aussagen oder religiöse Bezüge rechtfertigen, ohne persönliche Rachemotive oder eine individuelle Leidensgeschichte einfließen zu lassen. Dadurch entpersonalisieren sie sich selbst, machen sich zu einer Schablone, für das Bild des würdevollen, beherrschten und wissenden, zielgerichtet agierenden Menschen. Ja sie scheinen fast als eine Art Übermensch, der sich für eine allgemeine, höhere Sache einsetzt. Die Wahrung der eigenen Würde sieht Groys als ein zentrales ästhetisches Element des heutigen Terrorismus. Der Verlust der Würde wurde im Westen hingegen zu einem Teil der Alltagskultur vermarktet. Persönliche Enthüllungen, Fehlritte und private Geheimnisse werden von der Klatschpresse und in eigenen TV-Formaten mit Vorliebe enthüllt und skandalisiert. Personen des öffentlichen Lebens müssen sich diesem Verlust der eigenen Würde immer wieder preisgeben, zum Teil ziehen sie daraus auch noch Gewinn, in dem sie sich selbst an ihrer eigenen Erniedrigung beteiligen, siehe diverse TV-Shows. Die Kunst der Gegenwart zelebriert diese menschliche Entwürdigung ebenfalls bis zum Äußersten, der Künstler selbst existiert im Bewusstsein seines eigenen Unvermögens, er lebt im Zustand der ständigen Niederlage. So bietet die Kunst einen symbolischen Ausgleich auf die Herausforderung des Terrorismus: der Terrorist opfert sein Leben, der Künstler seine Würde, im Eingeständnis des Unvermögens ein Werk zu vollbringen.

Groys sieht diese Bereitschaft zum Verlust der eigenen Würde in der christlichen Religion verwurzelt, Christus am Kreuz, würdelos und gedemütigt, verkörperte bereits dieses Bild. Anderen Religionen ist eine würdelose Darstellung

ihrer Religionsstifter fremd. Aber auch in weiterer Folge die Inquisition, immer auf der Suche nach den dunkelsten Geheimnissen und Schattenseiten hat das ihrige zur Kultur des Würdeverlustes beigetragen. Selbst die Psychoanalyse, die den Menschen dazu auffordert sein Innerstes auszubreiten, seine verborgenen Seiten bewusst zu machen, sieht er in dieser Tradition. Daraus hat sich für den westlichen Betrachter das Bild seiner Wahrheit entwickelt, die schmutzig, pervers und böse sein muss, um als solche überhaupt erkannt zu werden. Erst wenn das tiefste Innere, Abscheuliche, Dunkle offenbart ist, wännen wir uns im Begriff der ganzen Wahrheit. Nur der Spiegel unserer eigenen, schmutzigsten, inneren Phantasie überzeugt uns. Die Erklärungen terroristischer Anschläge aus einem Religionsbezug werden daher geleugnet, viel mehr wird nach menschlichen Abgründen gesucht. Auf dieses Bild warten die Massenmedien, auf dieses Bild warten die Rezipienten.³⁶²

Letztlich entsprechen viele Erwartungshaltungen, den Informationen die wir durch Bilder erhalten haben, wobei die Medien eine Vormachtstellung in der Bildervermittlung eingenommen haben. Nachrichtensendungen, aber auch fiktive Unterhaltungssendungen geben uns scheinbare Informationen über die wahre Welt draußen. Die Kameras der Newsreporter zeigen einen selektiven Blickwinkel des tatsächlichen Geschehens in der Welt, je nach Marktwert des Ereignisses kann dieses in einer Randnotiz abgetan oder zu einem abendfüllenden Spektakel gepuscht werden. Die realen Ausmaße des Ereignisses spielen dabei keine Rolle. Fiktive Soap Operas spielen vor dem Hintergrund einer scheinbar realen Welt, in Spitälern oder Gerichtssälen, sie zeigen Entführungen oder Katastrophenszenarien. Dieses Phänomen, auch als *Infotainment* bezeichnet, findet seine Vollendung im Fernsehen, bei der Präsentation jeglichen rationalen Themas in Form von Unterhaltung, sei dies nun ein politisches, kulturelles, sportliches oder anderes Thema. In unserer Wahrnehmung werden diese fiktiv aufbereiteten Bilder nun als wahr erkannt, da sie, wie in Platons Höhlengleichnis, die vermeintliche Realität darstellen.³⁶³

Mit welchen Bildern arbeiten nun die Theatertexte, erfüllen sie die These von Boris Groys und entblößen sie das Innerste der Protagonisten oder wird deren Würde gewahrt? Werden unsere Erwartungen vom grausamen Terroristen erfüllt?

³⁶² Vgl. Groys. „Die Körper von Abu Ghraib.“ (2005), S.36-49

³⁶³ Vgl. Weimann, Gabriel. *Communicating Unreality: Modern Media and the Reconstruction of Reality*. Thousand Oaks/ London/ New Delhi: Sage Publications, 2000 S.5f.

Auch zu diesen Fragestellungen soll in den drei Textanalysen Bezug genommen werden.

2. 2. 3 Ethik und Ästhetik

Die Ästhetik eines Kunstwerkes kann auf verschiedenen Ebenen betrachtet werden, einerseits auf Seite der Produktionsbedingungen, die beinhalten, was zur Entstehung eines Werkes beiträgt, die Biografie des Künstlers, die Schaffensbedingungen und der sozialgeschichtliche Kontext. Auf der Ebene der Ästhetik des Kunstwerkes wird dessen Form in Bezug auf Ausdruck, Stellung und Inhalt im Rahmen der Kunstgattung analysiert. Die Ebene der Rezeptionsästhetik betrachtet die Veröffentlichung und die Aufnahme durch Rezipienten und die unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten. Innerhalb dieser drei Ebenen bildet die Ästhetik des Kunstwerkes die wichtigste Betrachtungsweise, da sie dessen Wesen nach Inhalt, Form und Idee betrachtet.³⁶⁴

Die Ästhetik als Wissenschaft wurde von Alexander Gottlieb Baumgarten Mitte des 18. Jahrhunderts als Lehre von der sinnlichen Erkenntnis gegründet, im späteren Verlauf hat sich der Begriff der ästhetischen Erfahrung heraus kristallisiert. Geschmacksurteile lassen sich nicht verallgemeinern und in Regeln fassen, Kant gründete daher die Idee des Ideal des Schönen als Muster des Geschmacks. Das Schöne wird bei ihm als Symbol des Sittlichguten verstanden, in dieser höchsten Stufe der Moral, wird die künstlerische Idee mit den Gesetzmäßigkeiten des Verstandes in Einheit gebracht. Die Wahrnehmung des Ästhetischen wurde auf das Schöne und das Erhabene eingegrenzt, hingegen wurden das Reizende und Aufreizende aber auch das Rührende und Ergreifende aus der Kunsterfahrung ausgeschlossen. Die Ästhetik der Moderne wollte diese Grenzen sprengen und hat eine Vielzahl an Kategorien eingeführt.³⁶⁵

Johann Joachim Winckelmann hat in seiner 1763 erschienen *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*³⁶⁶ mit Empfindung jenes Vermögen benannt, das uns erlaubt Schönes

³⁶⁴ Vgl. Roche, Mark William. *Die Moral der Kunst: Über Literatur und Ethik*. München: Verlag C.H. Beck, 2002 S.40f.

³⁶⁵ Vgl. Liessmann, Konrad Paul. *Ästhetische Empfindungen*. Wien: facultas, 2009 S.8f.

³⁶⁶ Winckelmann, Johann Joachim. „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben.“ *Ausgewählte Schriften und Briefe*. Walther Rehm. (Hrsg.). Wiesbaden: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1948, S.70-97

wertzuschätzen, wobei es auch jene Einbildungskraft mit einschließt, die erforderlich ist, um leblosen Werken durch Phantasie Leben einzuhauchen. Das Werkzeug der Empfindung sind unsere äußeren Sinne. Der Widerspruch zwischen dem moralischen Bewusstsein störenden, ästhetischen Ereignissen und dem Vergnügen mit dem wir sie betrachten, wurde bereits in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts benannt. Warum betrachten wir etwas, das wir nach unserem moralischen Bewusstsein als verwerflich ansehen? Der Ausgang für diesen Widerspruch liegt in der Quelle aller Kunst: der Lust an der Nachahmung und am Nachgeahmten. Unter dieser Voraussetzung wird die Darstellung des Grausamen möglich. Bereits Aristoteles legt dies in seiner *Poetik* fest: „Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren [...] als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat. [...] Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, [...]“³⁶⁷ Das moralisch Verwerfliche übt einen unwiderstehlichen Reiz aus, dem man sich nur schwer entziehen kann. Das Grausame, das von der Vernunft als solches abgelehnt wird, übt gleichzeitig eine Faszination aus, die zum Hinschauen zwingt. In seiner Schrift *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*³⁶⁸ hat sich Schiller die Frage nach dem ästhetisch-dramatischen Wert des Verbrechens gestellt. Er kommt zum Schluss, dass das moralisch Verwerfliche, erreicht es eine bestimmte Größenordnung, ästhetisch brauchbar ist. Die aufgewühlte Gemütsbewegung, die der Betrachtung eines schwerwiegenden Verbrechens folgt, überwiegt gegenüber dem Geschmack. Die Moderne weitete dies aus, in dem sie das Verwerfliche mit dem Schönen und das moralisch Akzeptierte mit dem Hässlichen verband. Bei der Betrachtung werden die Sittlichkeit des Zusehers und die Lust am Zusehen in ein Spannungsverhältnis gebracht. Moral und Faszination des Grauens verbinden sich so zu einer gemischten Empfindung. Die Reize die heutzutage noch derartige gemischte Empfindungen auslösen können, müssen kontinuierlich höher angesetzt werden. Eine Übersättigung an Bildern von Grausamkeiten hat die Schwelle der Empfindungen empfindlich nach oben getrieben: „Der Kitzel den das Grauen auslösen soll, kann nicht mehr durch eine Vorstellung, nicht einmal mehr durch eine Anschauung, sondern nur mehr durch die Vortäuschung von Realität gespürt werden.“³⁶⁹

³⁶⁷ Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1982 S.11

³⁶⁸ Schiller, Friedrich. „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst.“ *Sämtliche Werke*. Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert. (Hrsg.). Band 5. München: Carl Hanser Verlag, 1975, S.537-543

³⁶⁹ Vgl. Liessmann. *Ästhetische Empfindungen*. (2009) S.83

Kunst vermag vermischte Empfindung hervorzurufen, darin liegt laut Konrad Liessmann die Essenz ästhetischer Empfindungen. Es geht dabei um die unterschiedlichen, oft sogar widersprüchlichen Empfindungen gegenüber einem Sinnesreiz. Diese verschaffen eine besondere Form der Lust: „Das Ästhetische erlaubt uns den Schmerz in der Lust und die Lust im Schmerz.“³⁷⁰ Die Vermischung unterschiedlichster Gefühlsregungen fördert unsere Lust an der Betrachtung. Dieses Konzept der gemischten Empfindungen, wird in zeitgenössischen Kunstwerken oft bedient. Teilweise enttäuschen Kunststrategien bewusst die Erwartungshaltungen der Rezipienten, die dann zumeist Ärger über das Dargebotene empfinden, aber auch Kunstwerke die politisch oder moralisch aufrütteln wollen, vermischen das Elend der Welt mit der Lust der Betrachtung. Liessman dehnt diesen Erfahrungsbegriff auf das reale Leben aus, die Irritation der Gefühlswelt bei der Betrachtung realer Missstände. Durch die Durchmischung des Unangenehmen mit dem Angenehmen wird unsere Aufmerksamkeit erhöht und eine allzu rasche Sättigung verhindert. Die Kunst wird unter diesem Aspekt der gemischten Empfindungen zu dem äußersten Punkt „eines Kontinuums an empfindungsauslösenden Reizen, an dessen anderem Ende das nackte und unmittelbare Lebensinteresse stünde.“³⁷¹ Ästhetische Empfindungen berühren uns auf emotionaler Ebene, die wir an uns selbst wahrnehmen können, aber in einer geschützten Form, wir müssen daraus keine Konsequenzen ziehen.³⁷²

Die Kunst hat sich insofern gewandelt, als dass im 18. Jahrhundert zu Zeiten Kants, schön war was gefällt, und das Gegenteil davon war, was missfällt. In der Moderne muss auch das Nichtschöne gefallen, die Auseinandersetzung mit den hässlichen Künsten wird vollzogen, Tabubrüche, Obszönitäten und demonstrative Dekonstruktion zählen zu den Themen der modernen Kunst. Um dieses Gefallen zu argumentieren, bedarf es entweder des Begriffs der vermischten Empfindungen, dass also nicht das gefällt, was Wohlgefallen auslöst, sondern das was widersprüchliche Empfindungen hervorruft. Oder man erkennt das Gefallen durch einen Reflexionsakt, bei dem man die subjektiven Empfindungen durch seine Einsicht ersetzt.³⁷³

³⁷⁰ Liessmann. *Ästhetische Empfindungen*. (2009) S.34

³⁷¹ ebd., S.35

³⁷² Vgl. ebd., S.21ff.

³⁷³ Vgl. ebd., S.67

Kant definiert Kunst als Zweckmäßigkeit ohne Zweck. In sich soll ein Kunstwerk zweckmäßig erscheinen, aber darüber hinaus hat es real keinen Zweck zu erfüllen, die Interessellosigkeit dient als Voraussetzung für die ästhetische Betrachtung. Durch diese Hypothese kann Kunst auch zum Modell von Freiheit werden, denn Freiheit herrscht dann, wenn es keine Zweckgebundenheit gibt. Kant sieht alles, was sich nur über seinen Nutzen definiert, nicht in einem ästhetischen Sinn erfahrbar. Das Nützliche kann also im schärfsten Kontrast zum Schönen gesehen werden, während das was keinen Zweck, keine Absicht hat, dem Schönen am nächsten liegt. Eine mögliche Nützlichkeit ist zwar denkbar, doch ist diese eben keinesfalls Bedingung. Über die Kunst muss man sagen können, sie ist, nicht aber warum und zu welchem Zweck. Nur wenn es um keinen Zweck geht, können wir frei heraus sagen, wie es uns gefällt.³⁷⁴

Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie*³⁷⁵, die 1970 posthum erschien, zählt zu den bedeutendsten kunstphilosophischen Arbeiten des 20. Jahrhunderts. Adorno stellt eine Werkästhetik in den Vordergrund, die die Möglichkeiten eines Kunstwerkes in Anbetracht von Markt und Medien auslotet. Der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes spielt für ihn eine große Rolle, in dem Sinne, als der Rezipient das Werk entschlüsselt und sich damit auch dem Kunstwerk unterwirft, die Rezeption somit über den reinen Genuss des Werkes hinausgeht. Es genügt nicht ein Kunstwerk nur wahrzunehmen, man muss es verstehen, dieses Verstehen entfaltet sich in einer interpretativ imaginativen Erschließung. Den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes sieht Adorno nur durch philosophische Reflexion ergründbar. Kunstwerke unterscheiden sich von anderen Dingen durch ihr Erscheinen, das uns zum Verweilen einlädt und gleichzeitig irritiert, weil es nicht das ist, was es vorgibt zu sein. Adorno schreibt über die Notwendigkeit der Kunst das Hässliche zu thematisieren:

„nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor, der abstoßender ist als alles Abstoßende, mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Hässlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert, obwohl

³⁷⁴ Vgl. ebd., S.70

³⁷⁵ Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Gretel Adorno. Rolf Tiedemann. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973

selbst darin noch die Möglichkeit des Affirmativen als Einverständnis mit der Erniedrigung fort dauert, in die Sympathie mit den Erniedrigten leicht umschlägt.“³⁷⁶

Der Schock als Reizmittel ist darum so beliebt, weil er kalkulierbar ist, niemand kann gelassen bleiben, wenn er sein Weltverständnis außer Kraft gesetzt sieht. Provokation und Schock sind allerdings nur da planbar, wo man Wahrnehmungsgewohnheiten und Einstellung des Publikums kennt. Grundet sich der Schock in einer Entgrenzung tradierter Normen, ruft er beim Rezipienten gemischte Empfindungen hervor, da er nicht unterscheiden kann, ob sein ästhetisches Denken oder seine moralischen Werte angegriffen werden. Die Schockwirkung der modernen Kunst wird nicht durch Veränderung der Wahrnehmung erzeugt, sondern durch eine Veränderung des Kontexts. Das moralische Empfinden wird gestört, durch Zurschaustellung von Dingen, die normalerweise nicht in der Öffentlichkeit gezeigt werden, durch die Erhebung dieser Vorgänge zu Kunst entsteht der eigentliche Schock.³⁷⁷

Wolfgang Iser unterscheidet drei verschiedene Formen der heutigen Ästhetisierung. Einerseits sieht er in der Oberflächenästhetisierung eine Ästhetisierung im Äußeren, die sich durch Verhübschung des öffentlichen Raumes bemerkbar macht und bei der vordergründige Werte dominieren, wie die Lust, die Unterhaltung und der Genuss, die Welt wird zu einem Erlebnisraum gestaltet. Unsere uns umgebende Realität wird mit unserer Vorstellung entsprechenden Elementen ausgestattet, Erlebnis und Unterhaltung werden dabei zu markanten Leitlinien unserer Kultur. Auch die Wirtschaft hat sich dies zu Nutzen gemacht, die Werbung arbeitet mit diesem Konzept der äußeren Ästhetisierung, sie verkauft uns keine Produkte mehr, sondern einen lifestyle. Im Gegensatz dazu, sieht Iser die Tiefenästhetisierung, die sich auf dem Feld der Computersimulation abspielt, der ästhetische Vorgang spielt sich auf dem Monitor ab, er hat nicht mehr nachahmende, sondern produktive Funktion, die einst für starr gehaltene Realität erweist sich als veränderbar und offen. Ebenso sieht er den Prozess der Gestaltung unserer sozialen Realität, der vor allem durch die Medien geprägt ist. Sie liefern keine dokumentarische Realität mehr, sondern bieten Inszenierungen und machen die Realität zu einer manipulierbaren Substanz. Die Tiefenästhetisierung bezieht sich vor allem auf die Konstruktion unserer Realität. Als dritte Form sieht Iser eine

³⁷⁶ ebd., S.79

³⁷⁷ Vgl. Liessmann. *Ästhetische Empfindungen*. (2009) S.180ff.

Ästhetik des Individuums, das Styling von Subjekten und Lebensformen. Körper, Geist und Seele werden ästhetisch perfektioniert, vom Fitnesscenter zum Meditationskurs bis zur Gentechnologie dreht sich alles um die ästhetische Vervollkommnung des Individuums. Der Verlust moralischer Standards wird durch einen Mehrwert an Ästhetisierungsprozessen ausgeglichen.³⁷⁸

Die Wahrnehmung von Kunst ist seit jeher einem radikalen Wandel unterworfen, auch die Möglichkeiten der Kunst haben sich in den letzten Jahrzehnten stetig weiterentwickelt, eine politisch engagierte Kunst ist heute nicht mehr wegzudenken. Einer der wichtigsten Punkte mit denen sich die Kunst heute beschäftigt, ist die Entgrenzung, die ermöglichten Wahrnehmungen stehen dabei im Mittelpunkt der Betrachtung, nicht das Kunstwerk selbst. Die ästhetische Erfahrung bietet eine Möglichkeit der distanzierten Vergegenwärtigung der eigenen Position, moralische Verpflichtungen sind für die Dauer der ästhetischen Erfahrung außer Kraft gesetzt. Das menschliche Leben als Gegenstand ästhetischer Betrachtung ist nicht mit realen Konsequenzen verknüpft. Die Kunst öffnet den Blick für die Begrenztheit von Konzepten, sie schult die Wahrnehmung verdrängter Bereiche, Absolutheit und Endgültigkeit werden relativiert, der Blick für neue Wahrheiten und Wege zum Unbekannten geöffnet.³⁷⁹ Die Frage, ob die Grenze zwischen Kunst und Leben überschritten werden kann, bzw. ob es sie überhaupt gibt, bleibt. Kunst lässt sich nicht auf ein Konzept reduzieren, sie besteht aus unterschiedlichen Aspekten, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen. Ein Kunstwerk erfahren, heißt, es in seinem dialektischen Charakter zu verstehen.

Unsere Realität entwickelt sich zunehmend zu einer inszenierten Scheinwelt, die ihre eigene Ästhetisierung zelebriert. Wir gestalten uns, unsere gespielten Rollen und unsere Umgebung dabei selbst. Welche Funktion kann die Kunst unter dieser Voraussetzung noch einnehmen? Das Theater dem die Inszenierung einer *als ob* Realität zugedacht war, verliert seine Kontrastierung in einer inszenierten Realität. Müsste das Theater uns nicht auf diese fiktive Scheinwelt in der wir uns bewegen aufmerksam machen und uns diese vor Augen führen, wäre es nicht seine Aufgabe uns zurückzuholen in eine reale Welt der Tatsachen, in der wir unsere vordergründigen Werte neu überdenken und uns einer gegebenen Realität anpassen und nicht umgekehrt die Realität an unsere Bedürfnisse anpassen? Bringen uns die drei Theatertexte diese Inszenierung unserer Realität vor Augen?

³⁷⁸ Vgl. Welsch, Wolfgang. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1996 S.9ff.

³⁷⁹ Vgl. Weintz. *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*. (1998) S.47

2. 3 *Nordost* von Torsten Buchsteiner

Der Schauspieler und Autor Torsten Buchsteiner verarbeitet in seinem Theaterstück *Nordost* die Geiselnahme tschetschenischer Freiheitskämpfer im Moskauer Dubrowka Theater im Oktober 2002. Die Uraufführung fand am 22. April 2006 am Königlichen Dramaten in Stockholm statt, in der Regie von Ellen Lamm, die deutsche Erstaufführung am 16. November 2006 am Pfalztheater Kaiserslautern in der Regie von Thomas Krauß, *Nordost* hat mittlerweile in zahlreichen Ländern Premiere gefeiert. Torsten Buchsteiner erhielt für sein Stück den Else Lasker-Schüler-Dramatikerpreis, sowie den Jurypreis der 1. St.Galler Autorentage.³⁸⁰

Die Geiselnahme beherrschte tagelang Nachrichten und Medien, doch sind seither bereits einige Jahre verstrichen, der Bezug zu Russland mag für viele nicht sehr groß sein, die Anzahl der Terrorattentate hingegen sehr wohl. So ist anzunehmen, dass dieses Geiseldrama für viele bereits wieder in Vergessenheit geraten ist. Die besonderen Umstände, die in Verbindung mit dem Terroranschlag auf das Moskauer Theater standen, werden von Buchsteiner aber nicht vorausgesetzt, sondern sowohl der Hergang der Geschehnisse, als auch die Begleitumstände werden in den Text eingebunden. Buchsteiner trifft eine Auswahl der bekannten Fakten, die er, eigenen Angaben zu Folge, genau recherchiert hat.

Der Titel *Nordost* ist nach dem russischen Musical gewählt, das an jenem Abend im Moskauer Dubrowka Theater gespielt wurde. Die Zusatzbezeichnung lautet Theaterstück, er gibt hier also keinerlei Vorinformation zur Gattung. Buchsteiner hat lediglich ein Zitat Anton Tschechows dem Titelblatt beigefügt: „Keine Literatur kann in puncto Zynismus das wirkliche Leben übertreffen.“³⁸¹ In diesem Zitat wird die reale menschliche Tragödie, die sich in Moskau abgespielt hat, von der Ebene der Reflexion abgehoben, da die Spiegelung der Realität immer nur Widerschein sein kann, aber nie die Konsequenzen des realen Lebens zu tragen hat.

Der Ort der Handlung ist Moskau, die Zeit mit Oktober 2002 festgelegt. Bereits in einem Nebentext wird dem Leser der Bezug zu einer wahren Begebenheit erläutert, Handlung und Dialoge orientieren sich an den Recherchen des Autors, trotzdem bleibt das Stück in einer fiktiven Ebene verhaftet, zahlreiche Details sind nicht belegbar.

³⁸⁰ Vgl. Buchsteiner, Torsten. <http://buchsteiner.tv/index/DE/html> Zugriff: 9. Juni 2010

³⁸¹ Buchsteiner, Torsten. *Nordost*. Berlin: Henschel Theaterverlag, 2008, Umschlag

Die handelnden Personen sind Zura, eine Tschetschenin und Witwe, deren Beruf mit Laborantin angegeben wird, zur Zeit des Attentates ist sie 23 Jahre alt. Tamara, die lettische Ärztin für Innere Medizin, 34 Jahre alt, ebenfalls Witwe, war mit einem Russen verheiratet und hat eine Tochter. Olga, die Buchhalterin, 45 Jahre alt, hat einen russischen Ehemann und zwei Kinder.

Das Stück ist aus monologartigen Reden der drei Frauen aufgebaut, die in unterschiedlicher Weise an der Geiselnahme Anteil hatten. Zura ist eine Schwarze Witwe und Terroristin, sie wurde von terroristischen Widerstandskämpfern angeheuert, nachdem sie ihren Mann im Krieg verloren hatte. Tamara ist Ärztin, ihr Mann hat sich nach der Rückkehr von der tschetschenischen Front das Leben genommen, sie wird als Einsatzkraft die Geiselnahme vor dem Theater miterleben, während sich ihre Tochter und ihre Mutter unter den Geiseln befinden. Olga ist eine Russin, die sich gemeinsam mit ihrem Ehemann und ihrer Tochter, unter den Besuchern und späteren Geiseln in der Musicalvorstellung befindet.

Buchsteiner beschränkt sich auf den dialogischen Haupttext und fügt kaum Nebentext, wie etwa Regieanweisungen oder Angaben zum Bühnenbild ein. Nach den Figurennamen, die den Sprecher der jeweiligen Replik bezeichnen, gibt es einen kurzen Titel der Replik, der gleichsam den Inhalt des folgenden erahnen lässt.

Das Stück ist in drei Akte gegliedert, wobei die Begebenheiten des ersten Aktes alle vor dem Beginn der Geiselnahme statt gefunden haben und teilweise Jahre zurückreichen. Diese Repliken sind im Verhältnis länger, als in den beiden folgenden Akten und geben in starken Bildern das bisherige Schicksal der drei Frauen wieder. Der zweite Akt hat die Geiselnahme selbst zum Inhalt, deren Ablauf, jeweils aus der unterschiedlichen Perspektive einer der drei Sprecherinnen wiedergegeben wird. Es kommt zu Dialogen und sogar Triologien der Frauen, die ihr Erleben erinnerungshaft wiedergeben. Sie erzählen retrospektiv die Ereignisse der Geiselnahme, als würden sie das Geschehene soeben nochmals erleben. Im dritten, sehr kurz gehaltenen Akt kommen alle drei Figuren nochmals zu Wort und ziehen ihr Resümee aus dem Erlebten.

Die Sprache des Stückes ist eine einfache Alltagssprache, die Figuren sprechen ihre Gedankengänge frei aus und verwenden dabei einfache Satzstrukturen. Sie erinnern sich an ihre Gefühle, ihre Ängste, ihre Seelenzustände, die Umstände und den Ablauf. Die einzelnen Monologe ergeben zusammen eine Erzählung des Geschehens. Die Handlung wird dabei linear wiedergegeben und

jeweils aus unterschiedlicher Sichtweise einer der drei Figuren beleuchtet. Der Dramentext lässt allen drei Frauen den gleichen Raum zukommen, ohne ihre Stellung zu werten oder zu rechtfertigen. Sie stehen jede für sich gleichberechtigt, es gibt weder eine Heldin noch eine Gegenspielerin, jede zeigt ihr persönliches Schicksal, ihre Motivation und Handlungsweise auf. Das dramatische Geschehen wird im Besonderen durch das nochmalige Erleben der Protagonistinnen bestimmt.

In einem Interview über seinen Text sieht Buchsteiner seinen Zugang zum Thema Terrorismus über die Emotionen. Er sieht seinen Antrieb nicht im verurteilen, sondern im verstehen: einerseits von Menschen in Extremsituationen, andererseits vom Getriebensein, von der ständigen Suche nach Neuem. Besonders reizvoll an dem Thema waren für ihn auch die Frauenfiguren, da er Frauen generell näher an ihren Gefühlen sieht, sie in Extremsituationen belastbarer sind und weniger zu Gewalt neigen als Männer. Er hat sich intensiv mit dem Ereignis auseinandergesetzt, über 2000 Seiten Material gelesen und sich eng an die Fakten gehalten. Trotzdem sind natürlich auch zahlreiche fiktive Elemente eingeflossen, allein schon weil nicht alle Fakten recherchierbar sind und oft Aussage gegen Aussage steht. Für ihn ist die Identifikation des Rezipienten das Ziel seiner kreativen Schaffensarbeit.³⁸²

2. 3. 1 Inhalt

In einem kurzen Prolog werden die wichtigsten Fakten aufgezählt. Buchsteiner gibt hier eine kurze Zusammenfassung des tatsächlichen historischen Geschehens. In wenigen Sätzen wird das Attentat in seinen Zahlen wiedergegeben, Ort und Zeit der Handlung, Tatbestand, Anzahl der Attentäter, Anzahl der Geiseln, Forderungen, Dauer der Geiselnahme und Zahl der Toten. Die Art und Weise der szenischen Umsetzung des Prologs lässt er offen, es gibt keinerlei Anweisungen dazu.

Der erste Akt ist mit *Der Krieg* betitelt, wir werden mit den drei Protagonistinnen bekannt gemacht, jede erzählt in kurzen Monologen aus ihrem Leben und schildert ihren persönlichen Bezug zum Krieg in Tschetschenien. Die Erinnerungen der Frauen sind sehr persönlich und offen, anhand einschneidender Erlebnisse geben sie ihre soziale Lebenssituation und ihre Gefühlslage wieder.

Zura, die tschetschenische Schwarze Witwe, beginnt mit ihren Erinnerungen weit vor dem eigentlichen Attentat bei dem Tod ihres Mannes zwei Jahre zuvor, dem

³⁸² Vgl. Buchsteiner. <http://buchsteiner.tv/index/DE/html>

Auslöser für ihre Hinwendung zu den Terroristen. Sein letztes Wort war: Spiegelung, er musste sich in einer Fensterscheibe gespiegelt haben und von einem Russen gesehen worden sein. Sie berichtet darüber, wie er in ihren Armen, übersät von Einschüssen, verstarb, über ihren Schmerz und ihre Verzweiflung. Sie erzählt wie ihr jede Erinnerung an ihren Mann durch die Russen genommen wurde, als diese ihr Haus zwei Monate später zerbombten und alles verbrannten. Die Grausamkeit des Krieges wird in dieser kurzen Eingangsszene von Zura auf den Punkt gebracht, das menschliche Leid erkennbar. Zura berichtet über ihr Leben als Witwe, nach tschetschenischem Sippengesetz musste sie unter der Obhut eines Mannes stehen, in ihrem Fall der älteste Bruder ihres verstorbenen Gatten. Sie erzählt, wie sie nur noch apathisch vor sich hin vegetierte, kaum noch gesprochen hat und schließlich eines Tages vor verschlossener Türe stand, einfach ausgesperrt. Sie lebte fortan in Kellern neben Ratten und Leichen, bis sie eines Tages einer ihrer ehemals besten Freundinnen über den Weg läuft, ebenfalls eine Witwe, die sie mitnimmt zu Mowsar Barajew. Buchsteiner setzt den Namen des tschetschenischen Terroristenführers als wäre dieser ein Garant für einen Totenschein.

Auch die Ärztin Tamara erinnert sich an den Tschetschenien Krieg, allerdings aus einer anderen Perspektive. Ihr Ehegatte Nikolaj hat sechzehn Monate in Tschetschenien gekämpft und ist danach als gebrochener Mann nach Hause gekommen, der kaum seine eigene Tochter und Frau am Bahnhof wieder erkannte. Er hatte begonnen zu trinken, um die Kriegserlebnisse vergessen zu können und sich eine Pistole besorgt. Tamara erzählt von der verloren gegangenen Liebe ihres Mannes und von ihrer Sehnsucht nach körperlicher Zuneigung.

Auch Olga hat Bezug zu Tschetschenien, wenn auch nur marginal, ihr Mann Oleg war geschäftlich in Grosny gewesen, sie hatte sich damals große Sorgen um ihn gemacht. Oleg wurde Zeuge als der berüchtigte tschetschenische Feldkommandeur Arbi Barajew, die abgeschnittenen Köpfe von vier Geiseln auf der Landstraße deponierte. Während für Olga, Arbi und in Folge sein Neffe Mowsar Barajew tschetschenische Rebellen sind, denen es nicht um die Unabhängigkeit ihres Landes, sondern um Geld, Waffen und Öl geht, wird für Zura, Mowsar Barajew zur neuen Hoffnung, jemand der ihr eine Aufgabe, einen neuen Sinn in ihrem Leben gibt. Bereits bei der ersten Begegnung mit Mowsar entsteht zwischen den beiden eine besondere Faszination. Sie erinnert sich, wie sie von Barajew in ein Trainingscamp für Schwarze Witwen geschickt wurde, geleitet von Schamil, dem

berühmtesten Feldkommandeur Tschetscheniens. Buchsteiner hält sich hier eng an die bekannten Fakten über reale Personen, sowie Rekrutierung und Ausbildung von sogenannten Smertnizas, Selbstmordattentäterinnen. Zura berichtet über die enormen körperlichen Strapazen der Ausbildung, wie sie lernte Bomben zu bauen, Gewehre zusammenzustecken und Panzer zu sprengen. Bis eines Tages Mowsar mit dem Plan kommt, direkt nach Moskau zu gehen und dort eine Geiselnahme in einem Theater durchzuführen mit der Forderung nach Beendigung des Krieges. Das Dubrowka Theater wurde nicht nur gewählt, weil Lage und Gebäude sich für die Geiselnahme eigneten, sondern auch weil *Nordost* als erstes original russisches Musical die „patriotische Tyrannei verklärt“.³⁸³

Nach dieser Einführung, in der alle drei Figuren in kurzen Monologen ihr bisheriges Schicksal schildern, spitzt sich der Text auf das Ereignis der Geiselnahme zu. Die drei Frauen erzählen über den letzten Abend vor der Geiselnahme, die Monologe sind jeweils betitelt mit: die Nacht davor.

Olga erzählt wie sehr sie für die Karten sparen musste, um ihrer jüngeren Tochter Maja, die Tänzerin werden möchte, eine Freude zu bereiten. Sie erzählt von dem letzten Abend vor dem Musical Besuch, als sie gemeinsam mit ihren beiden Töchtern und ihrem Mann in der Küche saß und sie ein letztes Mal gemeinsam zu Abend aßen.

Auch Tamara hatte Karten für sich, ihre Tochter und ihre Mutter für die Musicalvorstellung gekauft, aber ein Kollege erkrankt und sie übernimmt seine Nachtschicht, ihre Mutter bittet sie, die Theaterkarten wieder zu verkaufen. Warum sie freiwillig und spontan diese Nachtschicht übernommen hat, kann sie selbst nicht beantworten. Am Abend davor kommt ihre enttäuschte Tochter zu ihr ins Bett, sie versteht nicht, warum ihre Mutter diesen Dienst übernommen hat. Tamara sieht diese Fügung als Schicksal und nicht als Zufall, eine Entscheidung gefällt in wenigen Sekunden, die über ihr ganzes weiteres Leben entscheiden wird.

Zura war zur Vorbereitung bereits mehrmals in der Vorstellung des Musicals gewesen. Sie erzählt von ihrer Rührung bei diesen Besuchen, über ihre Tränen, als sie in ihrem Leben zum ersten Mal ins Theater geht, von den Blicken Mowsars als er sie weinen sieht und sie danach fragt, wie stark sie sei. Mit allen nur erdenklichen Mitteln wird Druck auf sie ausgeübt. Mowsar erzählt ihr von seiner Tante Chawa, die

³⁸³ Vgl. Buchsteiner. *Nordost*. (2008) S.10

mit 19 Jahren als erste tschetschenische Smertniza einen Jeep voll Sprengstoff neben der Militärkommandatur in Alchan Jurt zündete. Zura bekommt in der Nacht vor der Geiselnahme Panik bei dem Attentat zu sterben, ihre Freundin beruhigt sie, mit der Aussicht, dafür ins Paradies zu kommen, gemeinsam beten sie.

Im zweiten Akt, der mit *Die Geiselnahme* betitelt ist, werden die einzelnen Szenen kürzer und prägnanter, nun geht es um das eigentliche Attentat, um die zeitliche Abfolge und eine genaue Beschreibung der Vorgänge, sowie um die Empfindungen und Gefühle der drei Frauen. Alle drei nähern sich dem Theater und bereiten sich auf individuelle Weise darauf vor, die Szenen enden mit einer genauen Angabe der Uhrzeit. Die Spannung spitzt sich zu, die zeitliche Abfolge wird immer drängender, die Zeit bis zur Geiselnahme immer kürzer.

Olga macht sich mit ihrem Mann und ihrer Tochter auf den Weg ins Theater, für sie ist dieser Ausflug eine ganz besondere Freude. Zura verläßt zur gleichen Zeit gemeinsam mit den anderen Terroristen, Gewehre, Munition, Handgranaten und Sprengstoff in drei Transporter. Tamara fährt mit dem Notarztwagen Nachtdienst, sie kommt zufällig am Theater vorbei und sieht die einströmende Besuchermenge. Während Olga mit ihrer Familie bereits im Theater angekommen ist, treffen Zura und die anderen Terroristen letzte Vorkehrungen, gehen ein letztes Mal den Ablauf durch. Zura gibt schließlich den Ablauf des Überfalls, den sie immer und immer wieder geübt haben, detailgenau wieder, sie ist jetzt Teil eines perfekt abgestimmten Uhrwerkes. Buchsteiner lässt die Geschehnisse im Theater getreu der *HBO* Dokumentation *Terror in Moscow* ablaufen. Die Terroristen sind genauestens informiert über die Gegebenheiten im Theater, über das Personal hinter der Bühne und den Ablauf des Abends. Die Geiselnahmer dringen in das Theater ein, nehmen alle Personen außerhalb des Zuschauerraumes gefangen und erstürmen die Bühne. Olga erzählt, wie sie die Geiselnahme erlebte: während einer Tanznummer mit acht Soldaten wird die Bühne von Männern in modernen Tarnuniformen gestürmt, ein Schuss fällt, Gefangene werden auf die Bühne gebracht. All das erlebt sie noch als Teil der Musicalinszenierung, ist beeindruckt von der realistischen Spielweise und der Aktualitätsbezogenheit. Buchsteiner übernimmt nahezu wörtlich die Aussage einer jungen Frau der *HBO* Dokumentation: „Gut spielen die, denke ich. Das weiß ich noch ganz genau – weil ich mich später so geschämt hab, dass ich das nicht früher bemerkt hab. Daß alles echt ist.“³⁸⁴ Erst als neuerlich geschossen wird, und ein paar

³⁸⁴ ebd., S.16

Glühbirnen an der Decke zerplatzen, begreift sie, dass es sich um einen realen Terroranschlag handelt. Sie berichtet von den schwarz verschleierten Schahidinnen, die Sprengstoffgürtel um ihre Bäuche tragen und Pistolen haben. Auf der Bühne platzieren sich zehn Soldaten mit Maschinengewehren und Wollmasken über dem Gesicht, zwei große Bomben werden in den Zuschauerraum gebracht und schließlich betritt Mowsar Barajew die Bühne und verkündet seine Forderungen: der Kreml müsse innerhalb einer Woche die Truppen aus Tschetschenien abziehen, andernfalls würde das gesamte Theater in die Luft gesprengt werden. Auch hier bedient sich Buchsteiner eines Originalzitates: „Wir lieben den Tod mehr als ihr das Leben.“³⁸⁵ Auch Tamara wird unmittelbar in das Geschehen einbezogen, sie wird mit dem Notarztwagen zum Theater gerufen und beschreibt nun die Ereignisse vor dem Theater: Feuerwehr, Rotes Kreuz, Militär, Panzer, Spezialeinheiten des Militärs, die ganze Stadt im Ausnahmezustand. Die Stimmung ist unheimlich, alle Einheiten haben vor dem Theater Stellung bezogen und starren auf das hell erleuchtete Gebäude. Noch wähnt Tamara ihre Tochter und ihre Mutter in Sicherheit, in der Annahme sie hätten die Eintrittskarten verkauft.

Olga berichtet, wie die Geiseln im Theater von knapp 20 Schahidinnen bewacht werden, ihnen wird das Telefonieren verboten, sie dürfen sich nicht von den Plätzen bewegen. Im Theater werden Spruchbänder mit der Aufschrift: „Es gibt keinen Gott außer Allah. Und Mohammed ist sein Prophet.“³⁸⁶ aufgehängt. Der Zuschauerraum wird vermint, zwei große Bomben im Parterre und auf dem Rang platziert.

Buchsteiner lässt die drei Frauen einen Trialog führen, in dem sie in verwobenen Sätzen, doch trotzdem jede für sich, das Geschehen der ersten Nacht wiedergeben, auch dabei hält er sich an die bekannten Fakten: *Radio Echo Moskau* berichtet live von der Geiselnahme, Mowsar Barajew verlangt nach adäquaten Verhandlungspartnern, Moslems, einige Ausländer und Kinder werden frei gelassen. Eine junge Frau steht plötzlich vor dem Haupteingang des Theaters, niemand weiß, wie sie durch die Absperrung gelangt ist, sie betritt den Zuschauerraum, scheinbar betrunken, beschimpft sie die Geiselnnehmer als Clowns. Die Ereignisse durchmischen sich, während die Geiselnnehmer von der betrunkenen Frau abgelenkt sind, ruft Tamaras Tochter ihre Mutter mittels Mobiltelefon an und erst jetzt begreift Tamara, wo sich ihre Tochter und ihre Mutter befinden. Die betrunkene Frau wird von

³⁸⁵ ebd., S.16

³⁸⁶ ebd., S.17

den Terroristen aus dem Theater gebracht und erschossen. Mit einem Mal begreifen alle den Ernst der Lage, Tamara versucht die Frau zu bergen, doch sie wird vom Militär zurückgehalten, erst am nächsten Morgen wird die Leiche geborgen, es handelte sich um eine junge Frau aus der Nachbarschaft, die sich mit ihrer Mutter zerstritten hatte und als Austauschgeisel anbieten wollte. Die erste Nacht vergeht, die Zustände im Theater werden immer unmenschlicher, hier endet der Dialog, die nächsten Szenen sind wieder monologartige Schilderungen.

Olga berichtet von den Zuständen im Theater nach über 24 Stunden, die Geiseln bekommen nur Wasser und Bonbons vom Buffet, der Orchestergraben wird als Toilette benutzt, die Kinder werden von den Eltern getrennt und müssen auf den ersten Rang. So auch Maja, die Tochter von Olga, und Tanja, die Tochter von Tamara, die nun nebeneinander sitzen. Buchsteiner verwebt in kleinen Details immer wieder das Schicksal der drei Frauen und schafft so Berührungspunkte, die dem Text Realitätsnähe verschaffen.

Es kommt erstmals zu einem kurzen Dialog zwischen Zura und Olga. Olga hatte mehrmals versucht, sich für die betrunkene Frau einzusetzen und laut gerufen man solle sie doch in Ruhe lassen, Zura war beeindruckt von dieser Courage. Trotzdem prallen die beiden unterschiedlichen Einstellungen aufeinander, für Zura ist Alkoholkonsum etwas Verbotenes, Olga stellt in Frage, ob dies rechtfertige einen Menschen zu erschießen.

Endlich wird ein medizinisches Team zur Versorgung der Geiseln ins Theater gelassen, Tamara meldet sich freiwillig. Wieder kommt es zu einem Dialog der drei Frauen, die die Ereignisse des 25. Oktober zusammenfassen: Leonid Roschal, Chef des Instituts für Katastrophenmedizin, Tamara als seine Assistentin und ein Kamerateam von *NTW* betreten das Theater. Zura wurde eingeteilt das Ärzteteam vom Eingang abzuholen, sie tastet die Ärztin nach Waffen ab, dabei treffen sich ihre Blicke. Tamara schafft es zu ihrer Tochter vorzudringen und sie zumindest zu untersuchen, obwohl sich die beiden nicht verraten dürfen. Tamara untersucht auch Olga, dabei kommt es zu einem kurzen Gespräch zwischen ihnen. Die Töchter der beiden sitzen nebeneinander auf dem ersten Rang. Tamara fragt Olga woher sich die beiden Mädchen kennen und mit wem sie hier sind. Auch zwischen Tamara und Zura kommt es zu einem kurzen Dialog, die Ärztin untersucht die Tschetschenin, fragt sie, ob sie Schmerzen hat und ob sie fastet.

Wieder kommt es zu einer berichtartigen Übersicht der Geschehnisse, die drei Frauenfiguren geben die Ereignisse in chronologischer Reihenfolge wieder. Die genaue Uhrzeit wird bei jeder Textpassage angegeben, dies zeigt, dass die Ereignisse in logischer Reihenfolge hintereinander stehen und spiegelt den drückenden Ablauf der Zeit wieder. Die Geiselnnehmer haben eingewilligt alle Ausländer freizulassen, falls die jeweiligen Botschafter sie abholen kommen, doch zur vereinbarten Uhrzeit erscheint niemand. Etwa 100 Menschen demonstrieren gegen Mittag auf dem Roten Platz gegen den Tschetschenienkrieg und kommen damit einer der Forderungen der Geiselnnehmer nach. Am Nachmittag kommt Leonid Roschal mit weiteren Medikamenten ins Theater, er wird von Anna Politkowskaja als Vermittlerin begleitet. Vom FSB, dem russischen Inlandsgeheimdienst wird verlautbart, Barajew habe als Ultimatum für den Abzug russischer Truppen Samstag, 6 Uhr genannt, sonst würde er beginnen Geiseln zu erschießen. Abends bringt Anna Politkowskaja Essen und Getränke ins Theater. Die Fernsehstation *Moskowia* und der Radiosender *Echo Moskau* sollen abgeschaltet werden, um den Terroristen nicht als Sprachrohr zu dienen. Es kommt zu Verhandlungen mit Regierungsvertretern, doch zu keiner Einigung. Ausländische Gesprächspartner verschiedener Sicherheits- und Geheimdienste werden vom FSB empfangen. Die Wiedergabe dieser Informationen erfolgt sachlich und wertfrei, jede Figur berichtet dabei über Informationen die ihrem Wissenstand entsprechen, Zura über die geforderte Demonstration und die Verhandlungen mit Regierungsvertretern, Olga über die nicht erscheinenden ausländischen Botschafter und über die Besuche von Leonid Roschal und Anna Politkowskaja, Tamara über die Verlautbarungen des FSB, das Sendeverbot für die Medien und die Anreise der ausländischen Sicherheitsleute.

Schließlich kommt es zu einem weiteren Zwischenfall. Olga berichtet von einem jungen Mann der zwei Sitze neben ihrem Ehemann sitzt und ihr schon am Abend der Musicalvorstellung aufgefallen war, er ist nervös und fahrig, und zugleich wieder lethargisch und kraftlos. Kurz vor Mitternacht als Barajew wieder einmal die Bühne betritt und über die verhandlungsunwilligen Russen flucht, springt er auf und will sich auf eine der Schwarzen Witwen stürzen, die die große Bombe bewacht. Einer der Geiselnnehmer eröffnet das Feuer und trifft dabei nicht nur den jungen Mann, sondern auch Olga. Die beiden Verletzten dürfen das Theater verlassen und werden nach draußen gebracht. Kurz bevor der Krankenwagen abfährt, kommt es noch zu einem kurzen Zusammentreffen zwischen Olga und Tamara. Olga ist

verzweifelt und bangt um das Leben ihrer Tochter und ihres Mannes, Tamara versucht sie zu beruhigen. Olga wird im Krankenwagen fortgebracht, sie wird bewusstlos, ihre Erinnerungen an die tatsächliche Geiselnahme enden damit.

Zura wird von Mowsar Barajew in einen Nebenraum gerufen, er zeigt ihr eine Tasche mit Kleidung, Jeans, einer Frauenbluse, falls etwas schief läuft, wie er sagt. Damit hatte Zura nicht gerechnet, sie ist hier um ihre Mission zu erfüllen, hat nie am Mut ihres Anführers gezweifelt. Barajew denkt an Flucht, er spricht von einem Tunnel, doch nicht alle werden mitgenommen, nur die Wichtigen wie er sagt, die Männer, einige Geiseln und nur wenige Frauen. Währenddessen berichtet Tamara, dass die Einsatzkräfte vor dem Theater in Alarmbereitschaft versetzt wurden, über Radio hört sie, wie eine weibliche Geisel per Mobiltelefon von einer Gaswolke im Theater spricht, man hört Schüsse. Zura berichtet von der Situation im Theater als das Gas eingeleitet wird. Den Geiselnehmern wird klar, dass alle Verhandlungen nur vorgetäuscht waren, um Zeit zu gewinnen. Die Terroristen reißen die Türen auf, durchschießen die Scheiben, doch das Gas bleibt schwer im Theater hängen. Im entscheidenden Moment lässt Mowsar Zura zurück, er ruft einige der Männer zu sich, in der Hand die Sporttasche mit der Kleidung, sowie Gasmasken. Sie begreift nun, dass sie und die anderen Frauen nur benutzt wurden, so knapp vor dem Tod denkt sie nicht mehr an Allah und seine Glaubenssätze, sondern nur noch an Persönliches, an Verrat und Rache. Sie hebt ihre Waffe und zielt auf Barajew, doch trifft daneben. Zura spürt nun die ersten Auswirkungen des Gases, für sie geht es nun ums nackte Überleben. Die meisten im Theater sind in einen tiefen Schlaf versunken, Zura sieht nur noch eine Frau, die wie sie dem Gas standgehalten hat. Sie schafft es sich bis zu ihr zu schleppen, schlägt ihr mit der Pistole ins Genick und tauscht ihrer beiden Kleider aus. Sie legt der Frau ihren Tschador und den Bombengürtel an, während sie sich selbst die Kleider der Frau anzieht und ihr Kreuz umhängt. Ihr ist bewusst, dass sie diese Frau damit zum Tode verurteilt, die Russen werden das Theater stürmen und die Schwarzen Witwen erschießen. Zura wankt aus dem Theater und gibt sich als Geisel aus. Sie wird vom Militär in Empfang genommen, erfindet einen neuen Namen und wird schließlich zum Ärzteteam gebracht. Tamara scheint sich an sie zu erinnern, doch Zura wischt alle Bedenken beiseite und wird von Tamara versorgt, sie gibt vor mit Geschäftskollegen im Theater gewesen zu sein, auf die Frage wo ihr Mann sei, antwortet sie wahrheitsgemäß er sei in Grosny gefallen.

Tamara berichtet sodann über die Erstürmung des Theaters: 45 Minuten nach dem das Gas eingeleitet wurde, stürmt die Spezialeinheit Alfa das Theater, sie finden alle schlafend vor, die Schwarzen Witwen werden sofort erschossen, das Motto lautet keine Gefangenen. Barajew und seine Männer haben sich im ersten Stock verschanzt, auch sie werden exekutiert. Tamara beschreibt die Zustände nach der Befreiung, es gibt zu wenige Ärzte und Krankenwägen, Soldaten tragen die Geiseln nach draußen und legen sie in Rückenlage auf den Boden. Das Ärzteteam ist über die Zusammensetzung des Gases nicht informiert, die Soldaten spritzen den Geiseln ein nicht näher bekanntes Gegenmittel, es herrschen Chaos und Hektik. Manche Geiseln bekommen zwei Spritzen, andere gar keine, viele liegen bewusstlos in Rückenlage bei minus 1 Grad Celsius auf dem Boden vor dem Theater. Nun werden auch die Kinder nach draußen gebracht, sie wachen schneller auf, da sie im ersten Rang nicht so viel Gas eingeatmet haben. Tamara kann endlich ihre Tochter in den Arm nehmen und versorgen. Es treffen weitere Ärzte ein, doch es sind Chirurgen keine Anästhesisten, anscheinend wurde eine Schießerei erwartet. Dutzende ersticken an ihren Zungen oder an Erbrochenem, Bewusstlose und Tote werden in die gleichen Busse verladen, Körper übereinander gestapelt. Die Rettungsaktion verläuft als einziges Chaos und kostet unzähligen Menschen das Leben.

Im dritten Akt, den Buchsteiner *Die Witwen* genannt hat, reflektieren die drei Frauen nochmals über das Vergangene, einige offene Handlungsstränge werden dabei aufgelöst und gleichzeitig weiter verknüpft, die Schicksale der drei Frauen nochmals ineinander verwebt. Tamara erzählt von ihrem verstorbenen Mann Nikolaj, der am Tag bevor er nach Hause sollte, in Grosny einen Tschetschenen erschossen hat, den er durch die Spiegelung in einer Fensterscheibe erblickte. Als er zurückkehrte konnte er keine Spiegelungen ertragen, abends mussten alle Vorhänge geschlossen sein und an einen Abendspaziergang in der Stadt war nicht zu denken, zu viele Spiegelungen in Auslagenfenstern. Braune Augen, das war das letzte was Nikolaj sagte, bevor er aufgehört hatte zu sprechen, der Mann, den er erschossen hat, hatte braune Augen. Einige Zeit nach seiner Rückkehr von der Front hat er sich erschossen. Tamara wurde damals mit dem Krankenwagen zur Unglücksstelle gerufen, Nikolaj hatte noch gelebt, sie nahm seinen Kopf und streichelte ihn, bis sie im Krankenhaus ankamen, dann hat er aufgehört zu atmen, sie konnte ihm nicht mehr helfen.

Zura ist zwar als wahrscheinlich einzige Terroristin entkommen, trotzdem ist ihr Leben verwirkt, sie hat keine Möglichkeit neu anzufangen, zu schwer schleppt sie die Vergangenheit mit sich herum, ihr Schicksal wird sie unausweichlich wieder in die Arme der Rebellen führen, um Rache für ihren Mann zu üben und ihrem Leben einen Sinn zu geben. Nach russischem Recht ist sie mitschuldig am Tod von 129 Geiseln, nach tschetschenischem Recht desertiert und nach islamischem Recht hat sie ihren Anspruch auf das Paradies verwirkt.

Auch Olga hat ihren Mann verloren, er starb im Theater während das Gas eingeleitet wurde. Auf einem Videoband sieht man ihn als eine der letzten Geiseln mit nach hinten gekipptem Kopf im Theater sitzen, vermutlich war er zu diesem Zeitpunkt bereits tot.

Im Epilog gibt Buchsteiner einen Abriss über die offizielle russische Stellungnahme nach dem Attentat, Staatspräsident Putin erklärte, Russland könne nicht in die Knie gezwungen werden, er entschuldigte sich bei den Hinterbliebenen mit den Worten: „Wir konnten nicht alle retten – bitte vergeben sie uns.“³⁸⁷ Die Verhandlungen hatten nur der Ablenkung gedient, die Befreiung war laut Geheimdienst ein Erfolg, ein Blutbad sagen Kritiker. Für jede getötete Geisel zahlte die Regierung 3150 Euro, Überlebende bekamen die Hälfte, Klagen wurden abgewiesen. Von offizieller Seite werden die Anschläge in den USA vom 11. September 2001 mit der Moskauer Geiselnahme verglichen, in beiden Ländern gilt es offiziell als unpatriotisch sich Gedanken über die Ursachen von Terrorismus oder über gewaltfreie Lösungen zu machen.

2. 3. 2 Kennzeichen eines Terrorattentates in *Nordost*

Welche der in Kapitel 1 ausgemachten Kennzeichen eines Terrorattentates kann man nun in dem Text wieder finden?

Buchsteiner lässt besonders den Faktoren Panik, Angst und Schrecken eine breite Geltung zukommen. Olga und Tamara werden unvorhergesehen aus ihrem Alltag herausgerissen und mit einer Extremsituation konfrontiert, deren unerwartete Plötzlichkeit sie überrumpelt. Die scheinbare Hilflosigkeit mit der sie sich der Situation fügen müssen, der Verlust der Kontrolle über ihr eigenes Leben und das ihrer Angehörigen macht sie zu Opfern. Sie müssen mit der Angst und dem

³⁸⁷ ebd., S.42

Schrecken umgehen, sich individuell der Situation anpassen, um zu überleben. In der Art ihrer Anpassung liegt die einzige Kontrolle über ihr Leben, die ihnen noch bleibt. Der Schock dieser Geiselnahme wird sie von nun an jeden Tag ihres weiteren Lebens begleiten, durch äußere, sichtbare Veränderungen, wie zum Beispiel dem Verlust des Ehemannes, aber auch durch psychische Auswirkungen.

Auch der Überraschungseffekt, das plötzliche und unvermutete Eintreten des Terroraktes wird betont. Olga beschreibt ihre Wahrnehmung der Situation: „Gut spielen die, denke ich. Das weiß ich noch ganz genau – weil ich mich später so geschämt hab, daß ich das nicht früher bemerkt hab. Daß alles echt ist. Alles. Unfaßbar echt.“³⁸⁸ Für die Opfer kommt die Geiselnahme völlig unerwartet, in einem Theater, einem öffentlichen Ort, an dem man sich sicher wähnt, den man in friedlicher Gesinnung besucht, wird man plötzlich Opfer eines Gewaltverbrechens. Jegliche Grenzen des geregelten Zusammenlebens werden damit überschritten.

Auch der theatrale Aspekt des Attentates wird in dem Stück hervorgehoben, die Inszenierung der Geiselnahme durch die Kleidung der Geiselnahmer, die Bombengürtel und Pistolen, die Ausschmückung des Ortes durch Spruchbänder und Bomben, all diese Details webt Buchsteiner in seinen Text ein. Die Theatralität dieser spezifischen Geiselnahme während einer Theatervorstellung, wird durch die Doppelung der Verarbeitung in einem theatralen Text nochmals betont. Die Inszenierung der Geiselnahme und die Inszenierung des Stücktextes laufen vielfach parallel: zu Beginn des Stückes wird die Vorgeschichte zu dem Geschehen beleuchtet. Aus der jeweiligen Sicht der drei Figuren wird deren Erleben der letzten Tage, Stunden und Minuten vor Beginn der Geiselnahme geschildert. Diese Einleitung zum Terrorakt bildet gleichermaßen die Einleitung in das Stück. Die handelnden Figuren werden dem Rezipienten vorgestellt und durch ihre intimen Erzählungen nahbar gemacht. Den Höhepunkt und Hauptteil des Dramas bildet das Geschehen der Geiselnahme, welches einerseits durch eine sachliche Wiedergabe zum anderen durch individuelle Erlebnisse und emotionale Schilderungen wiedergegeben wird. Der dritte Akt gibt die Folgen und Auswirkungen des Attentates wieder, er stellt als Schlussteil für den Rezipienten ein sanftes Ausgleiten der spannungs- und emotionsgeladenen Geiselnahme dar.

Terrorismus als Kommunikationsstrategie wird besonders durch die Figur von Zura wahrnehmbar. Sie ist als Terroristin ebenso gleichberechtigt in den Stücktext

³⁸⁸ ebd., S.16

eingebunden, wie die beiden Opfer. Durch ihre Geschichte wird die Motivation hinter dem Anschlag verdeutlicht, ihr Schicksal macht den Hilfeschrei eines Volkes sichtbar, das sich nicht mehr anders auszudrücken vermag, als durch ein terroristisches Attentat, dem jegliche andere Kommunikationsmöglichkeit verwehrt scheint und dessen Leidensdruck so groß ist, dass er ein derartiges Ventil braucht. Gleichzeitig wird immer wieder die Rolle der Medien in Hinblick auf Terrorismus beleuchtet. Als das erste Mal ein medizinisches Team das Theater betreten darf, um die Geiseln zu versorgen, wird gleichzeitig ein Kamerateam eingelassen, welches ein Interview filmen soll. Die Journalisten sind bereit auf der Jagd nach einer guten Story ihr Leben aufs Spiel zu setzen. Etwas später verhängt das Presseministerium ein Sendeverbot für die Fernsehstation *Moskowia* und den Radiosender *Echo Moskau*: „Laut Mediengesetz ist es verboten, Terroristen zu Wort kommen zu lassen.“³⁸⁹ Obwohl Tamara als Einsatzkraft vor Ort ist, erfährt sie relevante Informationen über die Medien, sie lässt das Autoradio eingeschalten, während sie im Krankenwagen vor dem Theater wartet. Der Einsatz des Betäubungsgases wird über Radio *Echo Moskau* live verbreitet. Eine Geisel ruft mit ihrem Mobiltelefon bei dem Sender an und berichtet panisch von einer Gaswolke im Theater. Tamara, so wie die weiteren medizinischen Einsatzkräfte vor Ort, wurden darüber nicht informiert.³⁹⁰

2. 3. 3 Dramenanalyse

2. 3. 3. 1 Rolle – Figur

Alle drei Figuren erzählen das Geschehen aus ihrer persönlichen Sichtweise in der Vergangenheit, gleichsam einem inneren Monolog lassen sie die Ereignisse Revue passieren, im Stück selbst gibt es keine unmittelbare Motivation für diese monologartige Wiedergabe.

Der Handlungsort ist für jede der drei Figuren unterschiedlich, während Zura, das gesamte Innere des Theaters als ihren Schauplatz hat, ist es für Olga, ihr Sitzplatz an dem sie die nächsten Stunden und Tage festgehalten wird, Tamara, verbringt die meiste Zeit vor dem Theater und kann nur kurz im Zuge einer medizinischen Untersuchung das Theater betreten.

³⁸⁹ ebd., S.29

³⁹⁰ Vgl. ebd., S.33

Die einzelnen Repliken der Figuren stehen zumeist unabhängig voneinander, da die Frauen kaum miteinander sprechen, sondern das Geschehen rückblickend erzählen und doch bilden sie inhaltlich eine einheitliche Abfolge. Der Autor setzt die Monologe gekonnt in einen Zusammenhang, der eine Geschichte erzählt. Die drei Rollen sind derart gewählt, dass sie die Komplexität eines Terroranschlages widerspiegeln. Zura als Attentäterin verdeutlicht an ihrem Schicksal das politische und soziale System, das hinter dem Attentat steht und dieses motiviert. Man erkennt sie selbst als Opfer in diesem System, welches nicht mehr von einzelnen Menschen beeinflussbar ist, sondern sich verselbstständigt hat und dem Einzelnen kaum mehr Handlungsfreiheit lässt. Tamara hingegen verkörpert als Einsatzkraft nicht nur jene Menschen, die Hilfe leistend tätig sind, sondern alle jene, die versuchen durch ihren Einsatz das Geschehen zu einem friedlichen Ausgang zu bringen, sei dies nun durch eine vermittelnde Funktion, als Einsatzkraft oder in anderer Form. Gleichzeitig bindet Buchsteiner ihre Rolle direkt in das Geschehen ein, da sich ihre Tochter und ihre Mutter als Geiseln im Theater befinden. Auch an ihrer Geschichte zeigt er ein Befehlssystem: im Gegensatz zu der Grenzen negierenden Haltung der Terroristen, befindet sich Tamara noch innerhalb des rechtlich-moralischen Wertesystems, ihre Handlungen sind an die Weisungen dieses Systems gebunden, ihre Handlungsfreiheit beschränkt sich auf diesen Spielraum. Grenzüberschreitungen können dabei nur in kleinem Rahmen und heimlich geschehen. Als sie sich freiwillig meldet, um als Ärztin die Geiseln zu versorgen, verschweigt sie, dass sich ihre Angehörigen im Theater befinden. Sogar im Chaos der Rettungsaktion achtet sie darauf, dass ihr Pfleger ihre Tochter nicht sieht. Die menschliche Ebene der Mutter-Tochter-Beziehung, wird dem rechtlich-moralischen System untergeordnet. Eine Mutter, der das Leben ihrer Tochter alles bedeutet, darf dies nicht zugeben, sondern muss als Teil des Systems funktionieren. Olga steht stellvertretend für alle, die vollkommen unbeteiligt Opfer eines Terrorattentates werden, aber auch vollkommen unschuldig? Die Frage ist, ob man der Gesellschaft eine Mitschuld an einem Terrorattentat zumuten kann. Ist es nicht Aufgabe jedes einzelnen Menschen sich auch um das Wohl seiner Mitmenschen zu kümmern, tragen wir Verantwortung für einander? Würde dies vielleicht dazu führen, dass Motivationen für Terrorattentate letztlich gar nicht mehr entstehen könnten, dass unterdrückende System nicht mehr stattfinden könnten. Ist die Aufgabe der Politik unser Zusammenleben zu regeln, nicht letztlich unser aller Aufgabe? Buchsteiner lässt hier jedoch keinerlei

Andeutungen aufkommen. Olga wird so, wie das von einer unkritischen Mehrheit gerne angenommen wird, als unschuldiges Opfer dargestellt, lediglich in ihrem Abschlussmonolog lässt sie Verständnis für die Attentäterinnen aufkommen: „Ich empfinde einen solchen Haß auf die Tschetschenen und sogar auf ihre Kinder. Aber wenn ich mich in ihre Lage versetze, kann ich sie fast verstehen. Dann empfinde ich plötzlich Mitleid.“³⁹¹ Diese Erkenntnis rückt Olga sehr wohl in die Nähe einer gewissen Verantwortung. Sie empfindet Verständnis für die Lage der Attentäter, kann deren Handeln nachvollziehen, statt einer bloßen Verurteilung ebnet sie damit den Weg zu einer Konfliktlösung auf kommunikativer Ebene, und damit auch zur Bereitschaft eine Verantwortung für ihre Mitmenschen zu übernehmen.

Die gespielte Fassade der drei Frauen, die sie nach außen ihre Rolle perfekt erfüllen lässt, wird in ihren inneren Monologen durchbrochen. Sie sprechen über ihre tiefsten Ängste, ihre Wünsche und ihre Lebenssituation. In alltagstauglicher Sprache und starken Bildern lässt Buchsteiner seine Figuren ihr Leid wiedergeben, er macht sie zu Menschen mit Ängsten und Hoffnungen und mit der bitteren Erkenntnis, dass das Leben nicht so abläuft, wie sie es sich vorgestellt hatten. Durch die Schilderung ihres persönlichen Schicksals werden die Figuren nahbar, sie sind keine stereotypen Klischees, sondern werden in ihrer Gesamtheit als Mensch gezeigt. Zura, die Schwarze Witwe wird nicht als mordende Irre dargestellt, sie hegt Zweifel an dem Attentat, hat den Tod nie freiwillig gewählt, sondern immer das Leben. Sie wollte überleben als ihre Familie sie ignorierte und schließlich aussperrte, hat unter widrigsten Bedingungen neben Ratten und Leichen gehaust. Sie wollte leben, als sie zu den Terroristen kam, Rache für den Tod ihres Mannes war ihr Ziel und nicht ihr eigener Tod. Und auch am Ende des Stückes siegt ihr Wille zum Leben, sie tauscht mit einer anderen Frau die Kleider und verlässt als vermeintliche Geisel das Theater.

Am Ende des Stückes liegt das Leben der drei Frauen in Scherben, es hat sich durch diesen Terroranschlag grundlegend verändert. Olga wurde zur Witwe und muss nun alleine für ihre beiden Töchter sorgen, Zura muss mit der Schuld leben ihre Familie nicht gerächt zu haben und am Tod Unschuldiger beteiligt gewesen zu sein, und Tamara hat durch diesen Schock erkannt wie wichtig ihr das Leben ihrer Tochter und ihrer Mutter ist. Nach diesen Tagen wird nichts mehr so sein wie es einmal war.

³⁹¹ ebd., S.41

2. 3. 3. 2 Dramaturgie der Handlung

Auffallend an dem Drama von Buchsteiner ist, dass die Geschehnisse alle in der Vergangenheit liegen und lediglich in der Erinnerung der drei Figuren wieder aufleben, sie erzählen die Ereignisse. Physische Handlungen treten daher kaum zutage, außer in kurzen Textpassagen, in denen die Figuren in einen direkten Dialog treten und live in das Geschehen einsteigen. Der Text basiert viel mehr auf psychischen Handlungen, einer Rekonstruktion der Abläufe, einem wieder erleben der Emotionen, einem reflektieren der Motivationen. Durch die Erzählung der Handlung haben die Figuren eine bereits reflektierte Sichtweise darauf, sie wissen um den Ausgang des Geschehens und betrachten es aus einer distanzierten Haltung. Dadurch können die Motivationen der einzelnen Geschehnisse klarer zum Ausdruck kommen, sie werden in einen emotionalen und lebensgeschichtlichen Kontext gesetzt. Zura erläutert wie sie zur Terroristin wurde, welcher Weg ihr vorgezeichnet war, um schließlich als Geiselnnehmerin in Moskau zu landen. Sie lässt jene Schicksalsschläge Revue passieren, die ihren Weg in diese Richtung gelenkt haben. Aber auch Olga und Tamara zeigen jene schicksalhaften Handlungen auf, die sie unternommen haben, um schließlich in das Attentat involviert zu werden. Im Grunde genommen handelt es sich um eine verdeckte Haupthandlung, die von den drei Figuren wiedergegeben wird. Durch diese dramaturgische Besonderheit kann Buchsteiner seinen Text auf die emotionalen Befindlichkeiten der drei Frauen lenken. Der Rezipient wird nicht abgelenkt durch brutale Massenszenen, sondern er kann sich einzig und allein auf die Befindlichkeiten der Figuren konzentrieren. Man könnte sogar soweit gehen, das Attentat nur als Mittel zum Zweck zu sehen, das dazu dient die Figuren in einen starken emotionalen Zustand zu versetzen. Ihre Handlungen innerhalb dieses Geschehens basierten somit nicht auf einer rationalen Ebene, sondern wurden durch ihre Emotionalität gesteuert. Der Text zeigt das Verhalten von Menschen in Extremsituationen auf, die vom Lebenstrieb gesteuert werden, wobei ihr Handlungsspielraum vom jeweiligen System, dem sie zugehörig sind, begrenzt wird.

In zahlreichen Textpassagen wird Datum und Uhrzeit angegeben, dadurch wird die Dauer und Abfolge der Ereignisse noch plastischer. Die unvorstellbaren Zustände während der Geiselnahme werden deutlich, die sanitären Bedingungen, Hunger und Durst der Geiseln sowie die wachsenden Unsicherheit und Angst werden thematisiert. Die Zeit wird als wesentliches Element in die Handlung miteinbezogen:

das langsame Verstreichen der Stunden, das Warten und der Stillstand, dann wieder die rasche Abfolge verschiedener Handlungen gleichzeitig.

2. 3. 3. 3 Spannung

Die Identifikation des Rezipienten mit den Figuren wird durch den ersten Akt und seine emotionalen Bildern und Eingeständnisse bereits stark forciert, man lernt die Probleme, Hoffnungen und Ängste der drei Frauen kennen und kann in ihr Leben eintauchen. Durch die Vorinformation des Prologes ist klar, dass es zu einer Geiselnahme kommen wird, wann und wie dies geschehen wird, bleibt offen. Der Rezipient verfolgt gleichsam den Gang zum Schafott der drei Frauen. Das im ersten Akt stattfindende Kennen lernen verstärkt die Sympathie und das Mitfiebern mit den Figuren, die Ohnmacht ihnen dabei zusehen zu müssen, wie sie ihr unausweichliches Schicksal antreten. Die Spannung wird hier aus einer partiellen Informiertheit des Rezipienten gewonnen, die eine Hypothesenbildung motiviert, den Ausgang der Handlung jedoch nicht völlig offenbart. Verschiedenste Szenarien werden für den Rezipienten vorstellbar, die Geiselnahme ist eine gegebene Information, doch wie es dazu kommen wird, mit welchen Ereignissen die drei Figuren konfrontiert werden, ist nicht bekannt.

Die Informiertheit der Figuren ist ungleich gegenüber dem Rezipienten, während die drei Frauen den Ausgang der Ereignisse bereits kennen, erfährt der Zuschauer nach und nach den genauen Ablauf. Unter den dramatischen Figuren selbst herrscht ebenfalls eine diskrepante Informiertheit: Zura, die Schwarze Witwe war an der Planung des Attentats beteiligt, sie kennt großteils den Plan zur Erstürmung des Theaters, die Forderungen und die geplante Geiselnahme, Olga, wird Zeugin der Tat und Tamara kann das Geschehen nur von außen beobachten, sich auf Berichte von Polizei oder Medien stützen. Diese unterschiedliche Informiertheit trägt wesentlich zur Spannung des Stückes bei. Während Zura weiß, dass ein Terrorattentat stattfinden wird, ist Olga von Moment zu Moment mit den Tatsachen konfrontiert und erlebt alles hautnah mit, ihre Angst begründet sich zu einem großen Teil aus dem Nichtwissen über den Ausgang. Tamaras Informationsstand ist noch geringer, sie kann die meiste Zeit nur warten und hoffen, weiß wenig über die Lage im Theater selbst, außer von der Visite, die sie als behandelnde Ärztin macht.

Das Spannungspotential wächst mit der Größe des involvierten Risikos, das in diesem Fall der Verlust des Lebens ist. Noch ist nicht klar wie das Stück enden wird, welche Figur überlebt, welche nicht, denn auch die Tatsache, dass alle drei die Ereignisse in der Vergangenheit erzählen, könnte durch einen Kunstgriff des Autors am Ende aufgelöst werden. Und nicht nur ihr Leben steht auf dem Spiel, sondern auch das ihrer Angehörigen, Olga ist mit ihrer Tochter und ihrem Mann in der Vorstellung, während sich Tamaras Tochter und Mutter ebenfalls dort befinden, nur Zura hat ihre Reise alleine angetreten, an ihrer Seite nur ihre Mitstreiter und eine Freundin. Jede unvorsichtige Handlung der Geiseln kann ihr Leben gefährden, aber auch Zura muss sich und ihre Gefühle unter Kontrolle halten. Sie ist Werkzeug der Männer, würde sie nicht mehr richtig funktionieren, riskiert sie liquidiert zu werden.

2. 3. 4 Bildkonstruktionen und Erwartungshaltungen

Welches Bild erwarten wir von einem Terroristen geliefert zu bekommen? Am einfachsten wäre es, seine fanatische, grausame Seite zu zeigen, dann könnte man ihn schnell abschieben in die Kategorie: fanatischer Irrer. Aber Buchsteiner macht es sich keineswegs so einfach, er schafft es in *Nordost* aus Terroristen Menschen zu machen, mit Schicksalen, mit aus einer kulturellen Identität geborenen Motivation, mit Wünschen und Träumen, die letztendlich zu dem führen, was andere Menschen als terroristische Attentate erleben. Buchsteiner nennt die Motivationen der Terroristen, er macht ihre Verzweiflung spürbar und zollt ihnen den Respekt, den sie als Mensch verdienen. Er zeigt ein System, das die Instrumentalisierung der Frau auf Grund sozialer, gesellschaftlicher und politischer Umstände zulässt, ein System, in dem der Krieg jegliche moralische Normen zerstört und die Menschen ihrer Hoffnung auf ein besseres Leben beraubt hat. Zura steht beispielhaft für die zahllosen tschetschenischen Frauen, denen in ihrem Heimatland ein ähnliches Schicksal droht. Letztendlich steht sie für alle Opfer eines politisch-kulturellen Systems, insofern man das Wort Opfer überhaupt gebrauchen kann. Unsere Realität wurde und wird von uns selbst erschaffen, wir sind in ihr Produzent und Rezipient gleichermaßen, insofern als wir unser Handeln selbst bestimmen können. Es wird immer ein äußeres System geben, innerhalb dessen wir agieren müssen, es bleibt unserer Eigenverantwortung überlassen, wie wir dieses System bewerten und wie wir unsere Handlungen darin wählen. Dem Stück gelingt es vor allem, das Klischee der

Schwarzen Witwe aufzubrechen, ihr eine Stimme zu verleihen und sie in einen Menschen zu verwandeln. Durch eine sehr persönliche, offene Schilderung ihres Lebens, fällt es leicht Empathie für die Figur zu entwickeln. Hier ist keine mordende über Leichen gehende Wahnsinnige zu sehen, die alles gibt, um die Ihren zu rächen und den Eingang ins Paradies zu finden, sondern hier wird eine Frau gezeigt, die sich aus Wut, Trauer und Verzweiflung in etwas verstrickt, aus dem sie letztlich nicht mehr entfliehen kann. Buchsteiner gesteht ihr ihre Würde als Mensch zu, lässt sie gleichberechtigt neben den anderen Figuren ihre Geschichte erzählen. Ein Beitrag den Theater in der Aufarbeitung von terroristischen Attentaten leisten kann, ist die Menschwerdung der Attentäter, das Herausholen der Terroristen aus dem Bereich des Bösen, in den sie gerne abgeschoben werden, ohne ihre Motive zu erforschen. Wenn man beginnt in jedem Menschen wieder das zu sehen, was er ist, ein Mensch mit Gefühlen, mit Ängsten, mit Hoffnungen und Wünschen, dann kann auch eine Annäherung geschehen, ein Prozess des gegenseitigen Verstehens initiiert und letztlich die Spirale der Gewalt durchbrochen werden.

Buchsteiner verwendet auch in seinen historischen Zitaten der schrecklichen Ereignisse in Tschetschenien jene Vorfälle, die in ihrer theatralen Bildwirkung besonders auffallen. Der berüchtigte Geiselnnehmer Arbi Barajew deponierte die abgeschlagenen Köpfe von vier Geiseln auf einer Landstraße, die Köpfe wurden so zur Schau gestellt. Auf Grund dieser Inszenierung, konnte sich Barajew einer dementsprechenden Medienpräsenz gewiss sein. Mit dieser Aktion konnte er eine Nachricht verbreiten, sich selbst einen Ruf als erbitterter Kämpfer zulegen, sein entschlossenes Handeln und seine Macht demonstrieren.

Die Forderung der Geiselnnehmer ist ein Abzug der russischen Truppen aus Tschetschenien, vorrangiges Ziel ist jedoch die internationale Aufmerksamkeit, um auf das Bild eines entrechteten, vergessenen Volkes aufmerksam zu machen, das mit allen Mitteln für Gerechtigkeit kämpft. Mowsar Barajew der Anführer der Geiselnnehmer formuliert dies: „Die ganze Welt wird auf uns schauen!“³⁹² Jeglicher Möglichkeit der Kommunikation beraubt, sieht das Tschetschenien von heute keine andere Wahl mehr, als sich durch ein Terrorspektakel Aufsehen zu verschaffen. Buchsteiner lässt diese Motivation der Terroristen deutlich zum Ausdruck kommen, die Täter werden so selbst zu Opfern, die Spirale der Gewalt wird aufgezeigt.

³⁹² ebd., S.10

2. 3. 5 Ethik und Ästhetik

Was führt einen Menschen dazu, für eine Sache sterben zu wollen, bis zum Äußersten zu gehen? Buchsteiner greift das Thema der hinterbliebenen Witwe mehrmals auf. Besonders in der tschetschenischen Gesellschaftsstruktur ist es für ein Frau wichtig, verheiratet zu sein, sie kann alleine nicht bestehen, sondern muss einem Mann zugehörig sein, um Anerkennung zu erfahren und einen Platz in der Gesellschaft zu haben. Zura berichtet bereits zu Beginn des Stückes in ihrer ersten Szene, wie sie zur Witwe wurde und was das für ihr Leben bedeutet hat. Ihr Mann war übersät mit Einschüssen, als sie ihn in ihren Armen hielt, sie konnte ihm nicht mehr helfen, nichts tun, er verstarb in ihren Armen: „Ich habe viele Tote gesehen, aber als Aslan da lag [...] da war alles zuende.“³⁹³ Anschließend wurden ihr sämtliche Erinnerungen an ihn geraubt, ihr Haus zerbombt und abgebrannt, sie musste zu dem ältesten Bruder ihres Mannes ziehen und sich dessen Familie unterordnen, bis sie von dieser Familie schließlich verstoßen und somit zu Freiwild wurde, sie lebte fortan versteckt in Kellern, neben Leichen und Ratten. Dieses Schicksal trieb sie schließlich in die Arme der Rebellen. Zura lebt mit dem Gedanke ihren Mann zu rächen, das gibt ihrem Leben Sinn.

Auch Tamara berichtet über die Zeit nach dem Tod ihres Mannes, ein Jahr lang hat sie kein anderer Mann interessiert, aber auch im letzten halben Jahr vor seinem Tod hatten sie nur noch nebeneinander her gelebt. Sie sucht sich schließlich einen käuflichen Liebhaber, bevor sie sich auf eine Affäre mit ihrem Pfleger einlässt. Tamara leidet weniger unter der gesellschaftlichen Stellung als Witwe, als unter fehlender Liebe und Zuneigung. Beide Frauen sind auf der Suche nach emotionaler Geborgenheit, können mit den gewaltigen Gefühlen, die sie durchlebt haben, schwer umgehen. Der Krieg hat sie auf brutale Art und Weise mit der Realität konfrontiert, zu der Tod und Verlust ebenso gehören, wie Liebe und Glück.

In dem Dialog zwischen Tamara und Zura, nach deren Flucht als vermeintliche Geisel, verdeutlicht Buchsteiner die Thematik: Tamara fragt Zura nach ihrem Mann, sie weicht zunächst aus, hat Angst sich zu verraten, schließlich gibt sie zu, dass er im Krieg in Grosny gefallen ist. Zura fragt sogleich nach Tamaras Ehemann, diese gibt zu verstehen, dass er ebenfalls in Tschetschenien war und sich danach umgebracht hat. Dieser gemeinsame Schicksalsschlag verbindet die beiden Frauen

³⁹³ ebd., S.6

auf einer zutiefst menschlichen Ebene. Als Rezipient kennt man diese Situation, zwischen zwei völlig Fremden kann eine derartige Gemeinsamkeit mit einem Schlag Verbundenheit auslösen, Mitgefühl und Verständnis intensivieren. Es wäre sogar denkbar, dass Tamara, die Attentäterin in ihrer Tarnung als Geisel erkennt, sie aber laufen lässt.

Im dritten Akt verwebt Buchsteiner den Tod von Zuras Mann, mit dem von Tamaras Mann Nikolaj, möglicherweise war er es, der den Tschetschenen erschossen hat, als er seine Spiegelung in einer Fensterscheibe sah. Tamara erzählt, Nikolaj konnte nach der Rückkehr von der tschetschenischen Front keine Spiegelung mehr ertragen. Abends mussten die Vorhänge zugezogen werden, auch die Spiegelungen in Auslagenfenstern der Stadt konnte er nicht ertragen. Sein Zustand wurde immer schlimmer, er konnte die Kriegserlebnisse nicht verkraften und setzt seinem Leben schließlich selbst ein Ende. Zura berichtet die letzten Worte ihres Mannes waren: Spiegelung. Sie vermutet, ein Russe hat ihren Mann in einer Fensterscheibe gesehen und dann zuerst geschossen.

Auch Olga wurde zur Witwe, ihr Mann starb bei der Geiselnahme. Dieses Schicksal löst in ihr Wut und Hass gegenüber den Tschetschenen aus, andererseits kann sie sich nun in die Situation der Schwarzen Witwen einfühlen, empfindet fast Mitleid. Sie sieht die Stellung der Frau immer als Hinterbliebene: „Wir Frauen bleiben immer übrig. Wir bleiben alleine zurück. Selbst wenn unser Leben normal verläuft, sterben wir später als die Männer.“³⁹⁴ Der Umgang mit Tod und Verlust wird hier thematisiert, im speziellen der Verlust des Ehemannes. In unserer patriarchalen Gesellschaftsform hat der Ehegatte traditionellerweise eine beschützende und versorgende Rolle. Der Wegfall dieser Bezugsperson hat für Frauen je nach ihrer Herkunft und gesellschaftlichen Stellung unterschiedliche Auswirkungen.

Getreu dem Zitat zu Beginn des Theatermanuskriptes lässt Buchsteiner auch Zynismus in seinen Text einfließen. Als Tamara Zura im Theater untersuchen möchte, kommt es zu einem kurzen Dialog der beiden Frauen: „Fasten Sie gerade?“ - „Wir trinken alle nur Wasser.“ - „Und? Haben sie sich das hier vorher so vorgestellt?“ - „Das Wasser schmeckt überall gleich.“³⁹⁵ Zynisch lässt Zura die Ärztin abblitzen, geht nicht auf ihre Frage ein und gibt ihr damit zu verstehen, dass sie sich nicht unterkriegen lässt. Aber steht dieser kurze Dialog nicht auch metaphernhaft für das Leben selbst? Wunschvorstellung versus Tatsachen? Die Vorstellung vom

³⁹⁴ ebd., S.41

³⁹⁵ ebd., S.29

Leben, der wir nachlaufen, erweist sich letztlich nie als richtig, die Tatsachen der Realität holen uns immer wieder ein. Gleichgültig wie sehr man auch versucht die äußeren Umstände seines Lebens zu beeinflussen, davonzulaufen, weg zu schauen, vor dem was ist, wird man letztlich nie fliehen können. Zura sieht ihre Situation sehr realistisch, sie hat ihre Wunschvorstellungen vom Leben längst aufgegeben, lebt von einem Moment zum nächsten, trifft ihre Entscheidungen spontan je nach Situation. Letztlich hat sie damit einen Weg gefunden, um sich den Herausforderungen der harten Realität ihres Schicksals anzupassen. Dieser kurze Schlagabtausch weißt geradezu philosophisch über die vordergründige Problematik der Geiselnahme hinaus.

Buchsteiner lässt den Rezipienten teilhaben an dem Geschehen, gleichermaßen wie die Figuren, erlebt er das Geschehen in der Nacherzählung mit. Ein und dieselbe Geschichte wird aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet und entlarvt dadurch die homogene Darstellungsweise, die wir gewohnt sind, die Wahrheit entpuppt sich als ein vielschichtiges Gebilde. Als Rezipient haben wir die Möglichkeit für alle drei Figuren gleichermaßen Empathie zu empfinden, wir müssen uns nicht entscheiden, sind keinem Vergleich ausgesetzt. Diese Erfahrung des Mitlebens führt letztlich zu einem tieferen Verständnis und zum Erkennen der Strukturen eines Systems und größerer Zusammenhänge.

2. 4 *Paradis ohne e* von Anna Gasujewa und Sobo Swobodnik

Anna Gasujewa und Sobo Swobodnik widmen sich in ihrem Stück *Paradis ohne e* dem Leben in Tschetschenien während des Krieges, es zeichnet den Weg zweier junger Mädchen, die beim Geiseldrama im Moskauer Musicaltheater als Schahidinnen sterben werden. Detailreich recherchiert findet sich die unmenschliche Härte des Alltags in Tschetschenien während des Krieges wieder. Schonungslos werden Brutalitäten und Grausamkeiten beschrieben und das ausweglose Schicksal der jungen Frauen dargestellt, deren Leben von Tod, Vergewaltigung und Folter geprägt ist und denen nur Hass, Wut und Trauer bleibt, auf der Suche nach dem Paradies. Das Stück wurde noch nicht uraufgeführt, es gewann 2008 den *Leonhard Frank Preis* in Würzburg.

Anna Gasujewa wurde 1976 in der Sowjetunion geboren, studierte Theater- und Rechtswissenschaft, kam im Jahr 2000 nach Deutschland und ist für verschiedene russische Magazine tätig. Sobo Swobodnik arbeitet am Theater und beim Hörfunk und hat bereits mehrere Bücher und Theaterstücke veröffentlicht. Die weltweite Zunahme der ökonomische Schieflage und der sozialen Ungerechtigkeit als Nährboden für Fundamentalismus waren Grund für Swobodnik sich dem Thema Terrorismus zu widmen. Er sieht Kunst, Literatur und Theater als mögliche Mittel um das Bewusstsein dafür zu schärfen. Anna Gasujewa hat vor allem die Recherchearbeit übernommen, sie führte Interviews mit Russen sowie Tschetschenen, die direkt mit Fundamentalismus und Terror konfrontiert waren, die Ergebnisse haben sich besonders auf die Konstruktion der Figuren ausgewirkt. Die Schwierigkeit die Swobodnik bei der Recherche sah, war die Faktenlage: „das erste was in solchen Konflikten, ob in Tschetschenien oder dem Irak, ob in Afghanistan oder Palästina auf der Strecke bleibt ist, wie es so schön heißt, die Wahrheit.“³⁹⁶

Der Titel *Paradis ohne e* verrät nichts über den Inhalt des Theaterstücks. Swobodnik erläutert, er habe ihn gewählt, weil er ausdrücken wollte, dass das Ideal manchmal ganz gut klingt, sich bei näherer Betrachtung aber doch als fehlerhaft erweist. Dem Stück voran steht ein Zitat von Anna Politkowskaja: „Und niemand soll wagen zu behaupten, ich hätte das alles nicht gesehen, gehört und gespürt. Denn

³⁹⁶ Interview mit Sobo Swobodnik, 21. Juni 2009

ich habe es am eigenen Leib erlebt.“³⁹⁷ Dem Zitat folgt eine Widmung an Anna Politkowskaja. Die Gattungsbezeichnung lautet: ein Theaterstück.

Der Ort des Stückes ist mit Tschetschenien angegeben, die Zeit, zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Unter den handelnden Personen befinden sich vier Frauen: Raissa und Fatima, zwei befreundete 20jährige Tschetscheninnen, die Mutter von Raissa und eine Lehrerin an der Schauspielschule, sowie drei Männer: Aslan, ein etwa 20jähriger Tschetschene, Schauspielschüler und Freund von Fatima, Michail, eine russische Geisel, Journalist einer russischen oppositionellen Zeitung, und ein Ausbilder, der lediglich als Tschetschene mit Bart beschrieben wird. Zusätzlich gibt es zwei Chöre: einen Chor der Uniformierten und einen Chor der Schwarzen Witwen, diese beiden Chöre können laut Verfasser von allen Darstellern gemeinsam gespielt werden. Ebenso ist eine Mehrfachbesetzung der männlichen Rollen möglich, Aslan, Michail und der Ausbilder können von einem Darsteller gespielt werden.

Der Text ist einerseits in einem kurzen, prägnanten Stil gehalten, andererseits von poetischer Dimension, die Aussagekraft wird durch die Direktheit der Worte verstärkt. Die Dialoge sind knapp und behandeln das Wesentliche: Leben und Tod, Trauer und Wut, Hass und Verständnis. Es gibt kaum Abschweifungen, der Weg ist klar gezeichnet, sowohl in der Sprache, als auch im Inhalt. Der Text ist in 21 Szenen, jedoch nicht in Akte unterteilt.

2. 4. 1 Inhalt

Der ersten Szene, die als *eine Art Prolog* gekennzeichnet ist, haben die Verfasser eine genaue Regieanweisung vorangestellt, die das Geschehen auf der Bühne beschreibt. Der Ort des Geschehens ist ein Filtrationslager, der Chor der Uniformierten steht an der Bühnenrampe und schiebt sich immer weiter nach hinten bis er schließlich den Blick freigibt auf Fatima, die nackt an den Füßen aufgehängt über der Bühne hängt. Der Chor gibt die Vorgeschichte wieder: die Uniformierten haben nachts die Stadt in der Fatima wohnt, eingenommen, sind in ihr Haus eingebrochen und haben sie gefangen genommen, mutmaßend, dass ihr Freund ein Rebell sei. Der Chorführer geht schließlich in ein direktes Verhör mit Fatima über und befragt sie über den Verbleib ihres Freundes. Abwechselnd versuchen Chor und Chorführer eine Antwort auf diese Frage zu bekommen. Schonungslos wird Fatima

³⁹⁷ Gasujewa, Anna. Swobodnik, Sobo. *Paradis ohne e*. Pullach im Isartal: edition Smidt, 2008 S.3

gefoltert, die Methoden gleichen jenen, welche Anna Politkowskaja in ihren Büchern beschreibt: Kinderfäustlinge und tagelanges knien in einer Erdgrube, brennende Zigaretten auf nackter Haut, das Ziehen der Nägel von den Fingern. Die Textpassagen sind kurz und prägnant gehalten, kein Wort zuviel, doch wird an Grausamkeiten nicht gespart, direkt und schonungslos werden Bilder erzeugt, die in Mark und Bein gehen. Fatima scheint das Martyrium nicht an sich heran zu lassen, spricht von fröhlicher Musik und davon dass Glück und Frieden auf Erden sein werden und die jetzt Lebenden mit guten Worten bedacht werden. Die Szene endet mit der Regieanweisung: Black, Detonation.

Auch die zweite Szene beginnt mit einer genauen Regieanweisung der Örtlichkeit und des Geschehens. Es ist Nacht, die Szene findet auf dem, durch einen Bombenangriff abgetragenen Dach, eines Hauses statt. Raissa wartet auf Fatima, als diese kommt scheint sie sorglos und glücklich, sie neckt Raissa. Schließlich merkt sie, dass sie zu weit geht und gleichsam als würde sie die Theaterkonvention der gespielten Figur brechen, sagt sie: „Okay, okay, tut mir leid – fangen wir einfach noch mal an.“³⁹⁸ Sie dreht sich um und beginnt die Szene aufs Neue. Das Gespräch der beiden Frauen verläuft nun in einer Stimmung der Angst und Trauer. Trotzdem können die beiden noch über die Russen lachen, die sie auf Schritt und Tritt beobachten. Lichtblitze künden von einem Bombenangriff auf Grosny, doch Fatima weigert sich die Realität anzuerkennen und will sich lieber vorstellen, sie sähe Sternschnuppen. Sie ist überzeugt: „[...] man muss auch im Krieg leben, hoffen, träumen und wünschen [...]“³⁹⁹ Fatima besteht darauf, sich bei jeder Sternschnuppe etwas zu wünschen, sie glaubt an ihre Wünsche und Träume und daran, dass sie trotz des Krieges in Erfüllung gehen können.

Die dritte Szene spielt in der Wohnung von Raissa und ihrer Mutter. Wir erfahren, dass Arbi der Bruder Raissas in der Nacht wieder eine russische Geisel genommen hat, um Geld zu erpressen für neue Waffen. Die Mutter fordert Raissa auf sich um die Geisel zu kümmern und ihr Essen zu bringen. Das Mutter-Tochter Verhältnis ist von einem autoritären Ton geprägt, Raissa hat zu gehorchen und ihre Aufgaben zu erfüllen. Die kurze Szene wird wieder mit einem Black und einer Detonation beendet.

In der vierten Szene befinden wir uns wieder auf dem Dach mit Raissa und Fatima. Gleichsam als ob die Szene zuvor weitergehen würde und die dritte Szene

³⁹⁸ ebd., S.8

³⁹⁹ ebd., S.11

nur ein kurzer Einschub war. Raissa wird einen Mann heiraten, den sie noch nicht mal kennen gelernt hat, so wie es die tschetschenischen Sittengesetze verlangen, für Fatima ist das unvorstellbar. Die beiden Freundinnen wissen, dass sich ihre Wege bald trennen werden, Fatima hat den Plan gefasst fort zu gehen, Raissa wird heiraten. Die beiden verabschieden sich am Ende der Szene, fallen sich um den Hals und versichern sich gegenseitige Zuneigung, sie wissen nicht wann und ob sie sich in diesem Leben wieder sehen werden. Sich zu verabschieden ist in Zeiten des Krieges unmittelbar mit dem Gedanken des nie Wiedersehens verbunden.

Die fünfte Szene spielt in dem Keller in dem der russische Journalist Michail gefangen gehalten wird, Raissa bringt ihm Essen. Michail versucht Raissa aus der Reserve zu locken und sie in ein Gespräch über die Gründe seiner Gefangenschaft zu verwickeln, was ihm rasch gelingt. Raissa antwortet mit Gegenfragen, warum ihr Volk Vergewaltigung, Folter, Tod aushalten muss. Er versucht Raissa zu überzeugen Journalisten wären die einzige Möglichkeit die Ungerechtigkeiten ans Licht zu bringen und etwas zu verändern. Doch Raissa hat Hoffnung auf Veränderung und Wahrheit aufgegeben:

„mit jedem Tag der vergeht und der Krieg andauert stirbt ein Stück Leben – in uns, solange bis da nichts mehr ist, keine Hoffnung, keine Sehnsucht, keine Liebe – höchstens Wut, Hass, Verachtung, [...] Hass auf alles und jeden. Hass hält uns am Leben, am überleben.“⁴⁰⁰

Die sechste Szene spielt während eines Bombenangriffs in Grosny, Fatima hat sich mit ihren Sachen von zu hause aufgemacht und trifft auf Aslan, der trotz eines Bombenangriffs auf der Straße Kreuzworträtsel löst. Fatima wirft sich wie die anderen Passanten zu Boden, auch Aslan hat Angst, doch er hat seinen Weg gefunden, mit der Bedrohung des Todes umzugehen. Er bleibt stehen und zeigt dem Tod die Brust. Immer wenn er einen Hubschrauber herannahen hört, schlägt er die Zeitung auf und beginnt ein Kreuzworträtsel zu lösen. Die beiden kommen ins Gespräch, während der Kampf um sie herum weitergeht. Aslan ist auf der Schauspielschule, die Fatima besuchen möchte. Sie verabreden sich für einen Tee, rasch und glaubwürdig, denn wer hat schon Zeit zu warten in Zeiten des Krieges, wenn er nicht weiß, was im nächsten Moment geschehen wird.

⁴⁰⁰ ebd., S.22

In der siebenten Szene befinden wir uns wieder im Keller, Raissa bringt Michail erneut Essen. Wieder versucht er Raissa in ein Gespräch zu verwickeln und ihre eigene Meinung zu provozieren, er redet ihr ins Gewissen, stellt sich als Weg an die Öffentlichkeit dar. Doch Raissas Glauben ist erschüttert: „Jeder hat seine eigene Wahrheit und unsere will niemand hören.“⁴⁰¹ Sie zieht eine Waffe unter ihrem Kleid hervor und legt sie auf den Boden, Michail greift danach und bedroht Raissa, als sie trotz Warnung nicht stehen bleibt, drückt er ab. Die Waffe war nicht geladen.

Die achte Szene führt in die Schauspielschule in Grosny. Fatima und Aslan haben Rollenstudium bei einer Lehrerin, Fatima rebelliert gegen die Ernsthaftigkeit des Unterrichts. Sie rezitiert die Olga aus Tschechows *Drei Schwestern*, zeigt allerdings keinerlei Konzentration, sondern lacht lieber, sie vermisst vor lauter Ernsthaftigkeit das Lachen und die Liebe, will den Krieg nicht wahr haben, will lachen und Freude erleben. Die Szene endet mit einem Black, Detonation und Maschinengewehrsalven.

Die neunte Szene zeigt Raissas Hochzeit, die in einem Blutbad geendet hat, alle sind tot, außer Raissa und ihrer Mutter. Raissa hält es nicht mehr aus, sie kann den Tod, die Angst, die Trauer und die Wut nicht mehr ertragen: „[...] in mir ist eine Kraterlandschaft, Ruinen, zerstückelte Kadaver, verkohlte Leichen – in meinem Kopf ist es leer, ganz leer, nur noch die Angst umschleicht meine Waden, die Angst und die Verzweiflung – ist das noch leben, Mama?“⁴⁰² Raissa will fort, die Mutter sieht als einzigen Ausweg sie in die Berge zu ihrem Bruder zu schicken.

Die zehnte Szene spielt nachts im Zimmer Aslans, Fatima und Aslan liegen nackt im Bett und unterhalten sich. Sie denken über einen Weg nach, um aus Grosny zu entkommen und nach Moskau zu gehen. Wieder endet die Szene mit einem Black und Maschinengewehrsalven, die ständige Bedrohung ist allgegenwärtig.

Die elfte Szene ist ein poetischer Monolog Fatimas, sie befindet sich neben dem schlafenden Aslan in dessen Zimmer und reflektiert über den Krieg und die ständige Bedrohung des Todes: „Die Einsamkeit im Moment des Angriffs ist das Schlimmste, man ist allein, ganz allein, ausgeliefert, hilflos, als warte man, mit auf den Rücken gebundenen Armen, verklebtem Mund, still, schweigend, allen Worten beraubt, auf den Tod, [...]“⁴⁰³ Sie beschreibt die Angst, die während des Krieges zum ständigen Begleiter wird, die Momente der Einsamkeit und der Hilflosigkeit. Die

⁴⁰¹ ebd., S.29

⁴⁰² ebd., S.35

⁴⁰³ ebd., S.41

Sonne am Morgen wird für sie zur durchdringenden Kraft, die ihre Seele bewegt und vor Freude strahlen lässt. Doch diese Momente der Freude währen nur kurz und werden verdrängt von Angst und Unsicherheit, das eigene Leben wird zur letzten Gewissheit. Fatima hat ihre Träume und Hoffnungen auf ein besseres Leben irgendwo anders, vielleicht in Moskau, noch nicht aufgegeben. Der Monolog ist zugleich eine Liebeserklärung an Aslan und eine Abrechnung mit dem Tod und mit der Hoffnungslosigkeit des Krieges.

Die zwölfte Szene führt uns wieder in den Keller in dem Michail gefangen gehalten wird, Raissa bringt ihm sein Essen. Michail versucht erneut mit ihr zu reden, er hält die Isolationsgefangenschaft, die Angst und Ungewissheit nicht mehr aus. Er möchte wissen wie viel Lösegeld für ihn verlangt wurde und versichert, dass weder seine Zeitung noch seine Familie viel bezahlen könnten. Raissa ist schwarz gekleidet und gibt an in Trauer zu sein, sie spricht nicht viel. Der Journalist erinnert sich an seine Frau, seine Kinder und an seine Freiheit: der Freiheit zu hause im Lehnstuhl zu sitzen und eine Zigarette zu rauchen, seinen Kindern über die Haare zu streichen und an der Haut seiner Frau zu riechen. Diese poetischen Bilder stehen im Gegensatz zu Raissas derben Antworten und Befehlen. Die Szene endet wiederum mit einem Black und einer Detonation.

Die 13. Szene spielt im Zimmer Aslans, Fatima ist alleine, die Schauspiellehrerin stürzt herein mit der Nachricht, dass Aslan auf eine Tretmine gestiegen sei und tot ist. Sofort ist der Chor der Uniformierten zur Stelle, der Aslan als vermeintlichen Rebellen sucht und Fatima zum Verhör mitnimmt. Weder die Beteuerungen der Schauspiellehrerin noch Fatimas, können die Uniformierten überzeugen, dass Aslan tot ist und kein Terrorist war. Fatima rezitiert gleichsam einem Refrain, wie in der ersten Szene während ihrer Folterung, einen kleinen Spruch mehr zu sich selbst, als zu den Anwesenden: „Die Musik spielt so lustig, so froh, und es ist als brauchte es nur wenig, um zu wissen warum wir leben, warum wir leiden, wenn man nur wüsste, wenn man nur wüsste.“⁴⁰⁴

In der 14. Szene lässt Raissa Michail aus dem Keller frei, ihre Beweggründe nennt sie nicht, sie nimmt ihm aber das Versprechen ab, dass er in Moskau über den Krieg berichten wird. Zum Abschied küssen sie sich, Michail geht mit der Hoffnung auf ein Wiedersehen in Moskau. Dieses Aufeinandertreffen wird tatsächlich stattfinden, doch in anderer Form, als die beiden es sich vorstellen.

⁴⁰⁴ ebd., S.47

Die 15. Szene zeigt Raissa bereits in Grosny, sie wird von einem Ausbilder der Rebellen zur Schahidin vorbereitet. Sie soll ihre Schuld am Entkommen der Geisel begleichen und den Tod des Bräutigams und des Vaters rächen. Mittels religiöser Indoktrination und der Macht des Mannes über die Frau wird ihr der Weg vorgezeichnet: „Du glaubst an Allah, du glaubst daran, dass es eine Gerechtigkeit gibt, nicht erst im Himmel, hier, auch auf Erden, für uns, durch uns, durch mich und dich, nicht wahr?“⁴⁰⁵ Raissa erfährt, dass sich auch Fatima den Rebellen angeschlossen hat, sie wurde von den Russen gefoltert und vergewaltigt, um ihren toten Freund Aslan zu verraten. Raissa kann dem Druck der auf sie ausgeübt wird nicht standhalten, sie fügt sich den Weisungen und Befehlen des Ausbilders.

In der 16. Szene treffen sich Fatima und Raissa im Ausbildungslager in den Bergen wieder, Fatima ist schwanger von Aslan und erzählt von dessen Tod. Die beiden Frauen haben, obwohl sie unterschiedliche Wege einschlugen, doch beide das gleiche Schicksal genommen: „Was ist aus uns geworden, Fatima.“ – „Was wurde aus uns gemacht, Raissa.“⁴⁰⁶ Beide haben ihre Liebsten verloren und haben sich auf Grund des Krieges und des herrschenden sozialen und politischen Systems den Rebellen angeschlossen, ihnen wurde jede Hoffnung auf ein anderes Leben geraubt.

In der 17. Szene suchen die Schauspiellehrerin und die Mutter Raissas die beiden Mädchen, jede für sich durchkämmt die Straßen Grosnys. Sie gehören zu den Hinterbliebenen, denen nur noch die Erinnerung bleibt.

Die 18. Szene erinnert an die zweite, Fatima und Raissa treffen sich nachts auf einem Berg, in der Ferne tobt der Krieg. Doch im Unterschied zu damals haben die beiden keine Träume und Hoffnungen mehr. Der Krieg wird zum Symbol für das Paradies, für den letzten möglichen Ausweg, der den beiden geblieben ist. Sie haben ihre einstigen Wünsche, Hoffnungen und ihren Glauben begraben. Die Mädchen wurden vom Ausbilder für eine gefährliche Aktion auserkoren. Fatima ist sich bewusst, dass die Religion nur Vorwand für ihre Mission ist, nicht der eigentliche Grund: „Es geht nicht um den Glauben, Raissa. Der Glaube versetzt keine Berge – dafür sind sie zu hoch, zu groß, zu mächtig – und wir viel zu klein. Der Glaube bietet mir nicht einmal Halt. Der Glaube ist nur Vorwand – um sich nicht so sinnlos dabei vorzukommen.“⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ ebd., S.52

⁴⁰⁶ ebd., S.55

⁴⁰⁷ ebd., S.58

Die 19. Szene spielt nochmals im Ausbildungslager. Der Ausbilder indoktriniert die Schahidinnen, spricht von der militärischen Operation, die sie durchführen werden, um den Krieg zu beenden. Im Kampf gegen die Ungerechtigkeit sieht er nur einen Weg, Sieg oder Paradies, sprich: Leben oder Tod. Er macht den Mädchen glaubhaft, dass sie durch ihre Aktion den Krieg beenden können, Raissa spürt instinktiv die Angst zu sterben, doch Fatima hat ihren Glauben und ihre Hoffnung wieder gefunden, sie sieht den Kampf als einzige Chance zu leben.

Die nächste Szene, vermutlich fehlerhaft ebenfalls als Szene 19 betitelt, zeigt die Mädchen bei ihrer letzten Übung im Ausbildungslager. Sie wurden einer gründlichen Gehirnwäsche unterzogen, aus ihnen wurden Kampfmaschinen gemacht, die nur eines wollen Rache, für ihr Volk, ihr Leid, ihre Verwandten. Der Ausbilder geht mit den beiden nochmals den genauen Ablauf durch. Raissa soll ihn als Geisel bedrohen, doch sie ist zu schwach, der Ausbilder überwältigt sie, er reizt Raissa, bis sie aus vollem Zorn die Waffe gegen ihn richtet und abdrückt, doch diese ist nicht geladen. Entsetzt über ihr eigenes Verhalten, will sie ihren Sprengstoffgürtel ablegen, sich das ganze noch ein Mal überlegen, doch dazu ist es jetzt zu spät. Die Gürtel können nicht mehr abgenommen werden, sie werden fern gezündet, es gibt nun kein Zurück mehr. Die Mädchen werden in den Kampf geschickt ohne über ihr Schicksal weiter bestimmen zu können, ihnen bleibt nur die Hoffnung auf das Paradies.

Die 20. Szene spielt im Musicaltheater, die Musik spielt, doch der Chor der Schwarzen Witwen hat die Bühne eingenommen. Sie fordern Rache und Vergeltung für ihre Leiden, für die Verbrechen die an ihnen und ihrem Volk begangen wurden.

Die 21. Szene als *eine Art Epilog* betitelt, spielt ebenfalls im Theater. Die Musik spielt noch immer, nun hat der Chor der Uniformierten die Bühne eingenommen. Sie zählen einen Countdown, darauf folgt eine Detonation, die Regieanweisung fordert: „Vom Schnürboden fallen Raissa und Fatima als weiße blutende Engel verkleidet.“⁴⁰⁸ Der Chor der Uniformierten gibt nun die Geiselnahme in Moskau in Nachrichtenform wieder, kurz und prägnant werden die Fakten gelistet. Das Schlusswort hat Michail der Journalist, der um die tote Raissa trauert: „[...] ihr Gesicht dem Himmel zugewandt, ihr Hass gestillt, ihr Tod sinnlos, das Leben geht weiter, für uns, [...]“⁴⁰⁹ Er schließt das Stück mit Fatimas Spruch: „[...] die Musik spielt so lustig, so froh, und es ist als brauchte es nur wenig, um zu wissen warum

⁴⁰⁸ ebd., S.70

⁴⁰⁹ ebd., S.71

wir leben, warum wir leiden, wenn man nur wüsste, wenn man nur wüsste [...] wo das Paradies ist.“⁴¹⁰

2. 4. 2 Kennzeichen eines Terrorattentates in *Paradis ohne e*

Paradis ohne e behandelt das Davor eines Terroranschlages, wie kommt es, dass Menschen sich selbst in die Luft sprengen, um andere dabei mit in den Tod zu reißen, um Ziele durchzusetzen, deren Verwirklichung auf ihr Leben keine Auswirkungen mehr haben wird. Insofern werden nicht die im ersten Kapitel besprochenen Kennzeichen von Terroranschlägen als solche gewahrt, sondern vielmehr, deren Wurzeln, der Ursprung der Spirale der Gewalt wird sichtbar. Die beiden Mädchen Raissa und Fatima leben im Tschetschenien des Bürgerkrieges, der zu ihrer Realität gehört, sie versuchen sich zu arrangieren mit den Umständen, jede auf ihre Weise, Angst, Trauer, Unsicherheit und Hoffnungslosigkeit sind dabei ihre ständigen Begleiter. Der Kampf ums Überleben im Kriegsalltag raubt ihnen jegliche Beständigkeit oder Perspektiven, ihr Vertrauen ins Leben wird immer wieder von Neuem auf die Probe gestellt. Diese Angst muss kommuniziert werden, muss ein Ventil finden und führt sie schließlich ins Ausbildungslager der Rebellen und als Schahidinnen ins Moskauer Musicaltheater, wo sie sich selbst einer Extremsituation aussetzen, um ihre eigene Angst zu kompensieren. Gasujewa und Swobodnik zeigen den Keim des Terrorismus, Menschen werden in ihrer emotionalen und sozialen Welt derart bedrängt, dass sie keine andere Möglichkeit der Kommunikation, mehr sehen, als ein derart drastisches Mittel, wie einen Terroranschlag. Es gibt nicht das Böse an sich, die Umstände machen uns zu dem, was wir sind. Von frühester Kindheit an werden wir von unserem sozialen Umfeld und unseren Erfahrungen geprägt.

Die genaue Planung des Anschlages und das harte Ausbildungstraining der Frauen werden im Stück vermittelt, diese Vorbereitungsmaßnahmen sind nötig um überraschend zuschlagen zu können, ohne Vorwarnung einen gezielten Schlag zu landen. Die Vorbereitung der Mädchen wird besonders in Szene 19 deutlich, sie werden zu Kampfmaschinen ausgebildet, die Befehlen gehorchen und lernen im richtigen Moment zu funktionieren.

Auch die Rolle der Medien wird in Form des Journalisten Michail angesprochen. Er wird von den Rebellen entführt und als Geisel festgehalten,

⁴¹⁰ ebd., S.71

Raissa, die ihn versorgt, lässt ihn schließlich frei. Warum sie dies tut, bleibt Spekulation: glaubt sie seinen verzweifelten Beteuerungen, dass er über die Zustände in Tschetschenien berichten wird, wenn er frei kommt, oder erträgt sie den Alltag des Krieges nicht mehr und hofft durch die Konsequenzen der Freilassung ihrem eigenen Leid ein Ende zu setzen oder lässt ihr moralisches Gewissen die Geiselnahme nicht länger zu, unterschiedliche Möglichkeiten sind denkbar. Bezeichnend ist allerdings wie verzweifelt sich Michail als Übermittler der Wahrheit bezeichnet. Nach seiner Freilassung bleibt er jedoch verschwunden, ob er seine Versprechungen wahr macht und in Moskau über den Krieg berichtet, bleibt offen, die Wahrheit bleibt also auch hier, wie so oft im Krieg wortwörtlich scheinbar einfach auf der Strecke.

2. 4. 3 Dramenanalyse

2. 4. 3. 1 Rolle – Figur

Swobodnik und Gasujewa haben die Personen aus Anna Politkowskajas Büchern lebendig gemacht, wir treffen auf den Mann der während eines Bombenangriffs Kreuzworträtsel löst und so glaubt, am besten zu überleben, wir hören von den jungen Mädchen, die keine Wahl hatten ihrem Schicksal zu entgehen und als Schahidinnen im Moskauer Musicaltheater landen. Die Figuren sind geprägt durch ihr Verhalten in der Extremsituation Krieg, durch ihren Umgang mit Leben und Tod, Hoffnung und Hass.

Der Haupttext der Figuren ist oftmals poetisch verspielt, unterstreicht so die Gefühlswelt der Figuren und verleiht ihrem Inneren einen bildhaften Ausdruck:

„Die Musik spielt so froh, so lustig, dass man leben will, die Zeit wird vergehen und wir gehen fort auf ewig, man wird uns vergessen, aber unsere Leiden werden sich in Freude wandeln, für jene, die nach uns leben, Glück und Frieden werden auf Erden sein und man wird derer die jetzt leben, mit guten Worten gedenken und sie segnen.“⁴¹¹

Im Gegensatz dazu steht eine sehr wortkarge, abgehackte Befehlssprache, die gleichsam Schüssen, die Hoffnungslosigkeit des Krieges wiedergibt: „Wo ist er?

⁴¹¹ ebd., S.6

Der Rebell! Der Terrorist! Wo hat er sich versteckt! Mach endlich dein Maul auf.“⁴¹²
Der Kontrast zwischen Leben und Tod, zwischen Hoffnung und Gleichgültigkeit wird so auch in der Sprache verdeutlicht. Die Figuren werden durch ihre differenzierte Sprache zu abstrakten Gestalten, mehr poetische Erscheinung als Mensch.

Der Text arbeitet mit klischeehaften Bildern in der Charakterisierung der einzelnen Figuren. Die ungestüme Träumerin Fatima möchte Schauspielerin werden und packt mitten im Krieg ihre Koffer, um in der Hauptstadt auf die Schauspielschule zu gehen. Sie will das Leben in vollen Zügen erleben und lässt sich von der Realität des Krieges nicht einschüchtern. Fatima verliebt sich auf der Strasse in den Schauspielkollegen Aslan, mit dem sie später gemeinsam Unterricht hat. Aslan ist der junge Held, der das Leben mit Humor nimmt und nicht nur auf der Bühne sein darstellerisches Talent auslebt. Im Gegensatz dazu steht Fatimas Freundin Raissa, die junge schüchterne Frau, die sich kaum zu widersprechen wagt. Sie fügt sich in das soziale System, lässt sich verheiraten, erfüllt die ihr auferlegten Pflichten. Ihre Revolte findet im Geheimen statt, als sie die Geisel Michail freilässt. Raissa unterwirft sich dem Leben, passt sich an und trotzdem treibt sie ihr Schicksal in die Arme der Rebellen. Die beiden unterschiedlichen Freundinnen schlagen verschiedene Wege ein und doch können sie dem System nicht entkommen.

2. 4. 3. 2 Dramaturgie der Handlung

Die Haupthandlung des Stückes verfolgt den Weg der beiden jungen Mädchen Fatima und Raissa. Die Geschichte wird jedoch nicht linear erzählt, sondern springt zeitlich hin und her, wie mit einem Vergrößerungsglas werden einzelne Momente herausgefischt, näher beleuchtet und wieder ausgeblendet. Einige Nebenhandlungsstränge bleiben dabei offen und verlieren sich, der Fokus liegt klar auf den beiden Hauptprotagonistinnen.

Der Nebentext im Stück verbleibt bei wenigen, doch sehr exakten Regieanweisungen. Diese sind ebenso wie der gesprochene Text kurz und prägnant gehalten, doch geben sie genaue Anweisungen über Geräusche, wie Bombendetonationen, oder Handlungen der Figuren, und Orte an denen die einzelnen Szenen spielen. Vor allem Detonationen, Lichtblitze und dumpfe Böller verdeutlichen die ständige Bedrohung des Krieges und sind in nahezu jeder Szene

⁴¹² ebd., S.7

eingebaut. Die Handlungen der Figuren werden teilweise präzise vorgegeben, dadurch entsteht schon beim Lesen eine genaue Vorstellung des Geschehens, auch der Charakter der einzelnen Figuren wird dadurch verdeutlicht.

Die angegebenen Anweisungen stellen sehr plakative Bilder dar, zudem sind die meisten Regieanweisungen ihrem Inhalt nach, rein praktisch schwer umzusetzen. Fatima soll zu Beginn des Stückes kopfüber, an den Beinen angebunden, nackt über der Bühne hängen. Eine derartige Umsetzung wäre nur in einem großen Theater mit entsprechender Technik überhaupt möglich. Die im Text angesprochenen Foltermethoden sind ebenfalls derart plakativ, dass eine Umsetzung in einer theatralen Aufführung, natürlich in einer *als ob* Variante, nicht attraktiv erscheint. Durch eine Ausgestaltung in Sprache und theatraler Handlung würden die Geschehnisse an Kraft verlieren, eine derartige Doppelung würde jegliche Fantasie seitens des Rezipienten überflüssig machen, er würde in Wort und Bild die gleiche Information bekommen.

Die Figuren leben in einer Realität, die den Eindruck einer künstlichen Inszenierung erweckt, nichts scheint real, weder ihre Psyche, noch ihre Handlungen. Aslan löst Kreuzworträtsel während eines Bombenangriffes, Fatima spricht ihr kleines Gedicht während sie gefoltert wird, Raissa unterhält sich mit der Geisel Michail, Dinge die man in der Realität nicht vermuten würde. Doch hier stellt sich die Frage welche Realität kennen wir überhaupt? Wir können die Realität Tschetscheniens nicht kennen, da wir nicht dort gelebt haben. Vielmehr beziehen wir unsere Vorstellung von dem Verhalten während eines Kriegszustandes aus diversen Hollywoodfilmen, wie verhalten sich die Helden der Kriegsfilme, welche Handlungen vollziehen sie, welche Emotionen durchlaufen sie, welche Gedanken hegen sie. Aber sind diese absurd anmutenden Handlungen, die Swobodnik und Gasujewa darstellen, nicht vielleicht viel näher an der Wahrheit? Viele fußen auf den Büchern von Anna Politkowskaja, die in ihren Berichten das Leben in Tschetschenien widerspiegelte, so wie sie es hautnah miterlebt hat. Hier sei verwiesen auf das Anfangszitat des Theatermanuskriptes: „Und niemand soll wagen zu behaupten, ich hätte das alles nicht gesehen, gehört und gespürt. Denn ich habe es am eigenen Leib erlebt.“⁴¹³ Swobodnik führt uns bewusst den Anschein einer inszenierten Realität vor Augen, doch genau darin spiegelt er unsere Wirklichkeit, in der Sein und Schein nicht mehr voneinander zu trennen sind.

⁴¹³ ebd., S.3

2. 4. 3. 3 Spannung

Das Stück verläuft nicht linear, die erste Szene, das Verhör und die Folterung Fatimas, finden zeitlich gesehen erst nach dem Tod Aslans in Szene 13 statt, danach wird Fatima zu den Rebellen überlaufen und Raissa dort wieder treffen. Das Voranstellen dieser Folderszene verleiht dem Stück einen harten, schonungslosen Einstieg in die Welt des Krieges, in der ein Menschenleben keinen Wert hat, außer dem Lösegeld, das dafür bezahlt wird. Es gibt keine Gnade, Folter und Demütigung kennen keine Grenzen. Zu Beginn der zweiten Szene wissen Fatima und Raissa nicht, wohin sie ihr Schicksal führen wird, durch die Vorwegnahme der Folderszene hat der Rezipient jedoch eine vage Ahnung, was den beiden noch droht, eine Hypothesenbildung über den Gang der Handlung wird somit ausgelöst, die Spannung gesteigert, wie kommt es, dass diesen Mädchen etwas Derartiges widerfahren muss? Die Figuren werden jedoch, vorrangig durch ihre Sprache und die nur schemenhafte Einbettung in ein konkretes lebensgeschichtliches Umfeld, als abstrakte Größen erlebt. Eine Identifikation des Rezipienten bleibt hierdurch größtenteils auf der Strecke. Der Charakter der einzelnen Figuren wird hauptsächlich durch ihre Handlungen sichtbar, sie versuchen mit dem Alltag des Krieges zurecht zu kommen, jeder auf seine individuelle Art und Weise. So wird dem Rezipienten ermöglicht, ihre Handlungen zu bewerten und in den Bogen des Textes einzusteigen. Im weiteren Verlauf des Stückes werden nur wenige Informationen über die Zukunft gegeben, die Geschehnisse treten zumeist überraschend ein und nehmen stets neue unerwartete Wendungen. Auch ist keine zeitliche Terminierung gegeben, die Ereignisse nehmen ihren Lauf, ohne erkennbaren Druck. So entsteht kaum eine Spannungsintensität, man wird Zeuge eines Geschehens, bleibt aber außen stehender Beobachter, wird emotional nicht eingebunden. Durch die Tatsache, dass Krieg herrscht, ist das involvierte Risiko dem die Protagonisten ausgesetzt sind, ihr Tod, doch wird dieser durch eine fehlende emotionale Bindung zu den Figuren selbst zur abstrakten Größe. Die Bedrohung durch den Krieg wird vor allem durch die im Nebentext angewiesenen Bombendetonationen und Schüsse spürbar, aber auch der Chor der Uniformierten strahlt eine Bedrohlichkeit aus. Dadurch, dass bedrohliche Handlungen, wie etwa Folter und Verhör von Fatima oder Auseinandersetzungen mit dem Ausbilder offen auf der Bühne gezeigt werden, leidet der Spannungsbogen, dem Rezipienten wird wenig Raum für eigene Fantasien gelassen.

2. 4. 4 Bildkonstruktionen und Erwartungshaltungen

Auch *Paradis ohne e*, ähnlich wie *Nordost*, zeigt anhand des Schicksals zweier junger Frauen, wie diese ihren Weg als Schwarze Witwen in das Moskauer Musicaltheater finden. Wie sie durch Schicksalsschläge und ein soziales System in dem Ausbildungslager der Rebellen landen und von dort ihren Weg bis zum bitteren Ende gehen. Fatima hegt zu Beginn des Stückes noch Träume, Wünsche und Hoffnungen: „Aber man muss auch im Krieg leben, hoffen, träumen und wünschen.“⁴¹⁴ Sie akzeptiert den Krieg als Teil ihrer Realität, doch lässt sie sich davon nicht beeindrucken und entgegen aller Vorschriften und Regeln, nimmt sie ihr Leben selbst in die Hand, verwirklicht ihren Traum und geht nach Grosny auf die Schauspielschule. Doch auch sie kann ihrem Schicksal letztlich nicht entkommen und wird durch den Tod ihres Freundes und ihre eigene Verhaftung und Folterung in die Arme der Rebellen getrieben. Raissa hingegen nimmt ihr Schicksal als gegeben und fügt sich. Sie erfüllt die ihr gestellten Aufgaben und versorgt den gefangenen Michail und ob aus Mitleid, oder aus Hoffnung Michail würde sein Versprechen wahr machen und in Moskau über den Krieg berichten, zeigt sie Mut und lässt ihn frei. Durch die Freilassung unterschreibt sie ihr eigenes Todesurteil, das Entkommen der Geisel wird ihr als Fehler angelastet, ihr wird Versagen vorgeworfen, das sie wieder gut machen muss. Trotz dem die beiden Frauen versuchen sich der Ohnmacht des Krieges zu erwehren, bleiben sie letztlich doch ihrem Schicksal verhaftet und werden als Schwarze Witwen in Moskau sterben.

Swobodnik und Gasujewa zeigen Menschen in einer Kriegssituation, deren Lebenswege unabwendbar ihren Lauf nehmen, so sehr sich die Figuren auch bemühen andere Wege einzuschlagen. Gewalthandlungen werden direkt angesprochen und gezeigt, es wird kein Hehl aus Foltermethoden gemacht und nichts beschönigt, der Krieg ist durch Bombenexplosionen und Böller stets präsent und so wird auch der Tod zu einem ständigen Begleiter.

Die Figuren der beiden Mädchen werden als Opfer dargestellt, die durch ein System zu dem gemacht werden, was sie am Ende darstellen, Terroristinnen, Schwarze Witwen die im Moskauer Dubrowka Theater erschossen werden. An verschiedenen Stellen des Stückes offenbaren sie uns ihr innerstes Seelenleben, doch viele ihrer Handlungen bleiben auch ohne Erklärung. Fatima geht alleine nach

⁴¹⁴ ebd., S.11

Grosny an die Schauspielschule, weg von den Eltern, der besten Freundin, was sie sich dadurch erhofft wird nicht angesprochen, Freiheit, Frieden, eine tolle Karriere, was bewegt sie dazu diesen Schritt zu wagen? Auch Raissa lässt uns in vielerlei Hinsicht im Dunkeln tappen. Besonders als sie die Geisel Michail freilässt werden ihre Beweggründe nicht klar. Hofft sie Michail wird nach Moskau gehen und sein Versprechen wahr machen und in der Zeitung über die wahren Zustände in Tschetschenien berichten oder erträgt sie das Leben im Krieg nicht mehr, kann mit den Verlusten, die sie selbst erlitten hat, nicht umgehen und sieht in seiner Freilassung eine Erlösung für sich selbst? Opfert sie sich für die Geisel auf, rettet sie sein Leben, in dem sie ihres opfert?

Der Text bleibt oftmals an der Oberfläche der Handlungen kleben, ohne über die Hintergründe Einsicht zu gewähren, er verweigert uns genau das, was Grosny als die Entblößung des Innersten beschreibt, das Zurschaustellen der tiefsten verborgenen Sehnsüchte und Fantasien. Somit wahrt er einerseits die Würde der Figuren, aber er befriedigt auch nicht die Erwartungshaltung des Rezipienten der genau diese verborgenen Seiten kennen lernen möchte.

2. 4. 5 Ethik und Ästhetik

Swobodnik sieht für die Kunst die Aufgabe das Bewusstsein für gesellschaftliche Ungerechtigkeiten zu schärfen und Aufmerksamkeit für derartig brisante Themen zu erregen, dabei die komplexen Zusammenhänge aufzuzeigen und den Zuschauer dafür zu sensibilisieren. Dinge können unter dem Deckmantel der Fiktion beim Namen genannt werden, um damit eine Form der Gerechtigkeit zu finden, ein Ventil, ein Sprachrohr für die stummen Schreie der Ungerechtigkeit. Theater bietet für ihn die Freiheit Dinge zu nennen, das auszusprechen, was unterschwellig brodeln, aber nicht genannt werden darf.

Das Stück zeigt vor allem die Strukturen der gesellschaftlichen Ordnung in Tschetschenien wieder. Zahlreiche Details sind aus den Büchern von Anna Politkowskaja übernommen, die zwei Mädchen erinnern an die Geschichten der Attentäterinnen aus dem Moskauer Dubrowka Theater. In dem Swobodnik vor allem das System hinter diesem Attentat aufzeigt, gibt er ein Bild der Entstehung von Terrorismus, er gewährt quasi einen Blick auf den Teil des Eisberges der unter der Wasseroberfläche liegt, den kaum jemand je zu sehen bekommt. Der Journalist

Michail verkörpert dabei die westliche Welt, die die wahren Gründe der Entstehung terroristischer Keimzellen nicht sehen will. Obwohl er sich als Journalist mit der Realität der Welt in seiner Arbeit ständig auseinandersetzen muss, scheint er trotzdem das wahre Elend nicht mehr zu erkennen, oder nicht erkennen zu wollen. Als Medienvertreter ist er Meister in der Inszenierung unterschiedlichster Ereignisse, doch der Blick auf die simple Realität scheint ihm verborgen zu sein. Er behauptet auf der Suche nach der Wahrheit zu sein, doch seine Ambitionen erlöschen, sobald er aus der Geiselnahme befreit ist.

Der Text demonstriert in seiner Künstlichkeit die Künstlichkeit einer Realität, die wir nur aus Berichten kennen, als Schatten in der Höhle Platons. Kriegsszenarien sind großteils nur aus Film und TV bekannt und damit aus einer inszenierten Sichtweise. Das Stück spart nicht mit Grausamkeiten, die im Sinne ihrer Betrachtung vermischte Empfindungen hervorrufen, brutale Fakten werden vermischt mit einer scheinbar überspitzen Darstellung des Alltages, die Sensationslust wird befriedigt, die immer mehr, immer grausamere Details erfahren möchte, Einzelheiten von Foltermethoden werden genannt. Auch die ständigen Bombendetonationen geben die unheimliche Bedrohung Krieg wieder und lassen den Rezipienten der einerseits den Kitzel der Bedrohung spürt, doch gleichzeitig aufatmen, weil er sich selbst in Sicherheit wähnen darf. Der Text arbeitet mit dem kalkulierbaren Schock, in dem er grausame Situationen beschreibt und extreme Körperlichkeiten impliziert, in der Folter Fatimas etwa, oder am Stückende, wenn die beiden Mädchen als blutende Engel von der Decke fallen. Swobodnik versucht immer wieder Pointen in das Stück einzubauen, doch die triste Grundstimmung im Text scheint kaum eine adäquate Umsetzung zu zulassen. Der schwarze Humor, den die Figuren entwickeln, insbesondere Aslan und Fatima, um mit dem Alltag im Krieg zurechtzukommen, tritt nur stellenweise zu Tage und muss sich seinen Weg durch den großteils hoffnungsverlorenen Text bahnen.

2. 5 *Das Wunderwerk* von Christian Lollike

Christian Lollike hat in seinem Text *Das Wunderwerk oder The RE-Mohammed-TY Show* gleich eine Mehrzahl an Terrorverbrechen aufgegriffen. 9/11 wird ebenso thematisiert, wie der Bürgerkrieg in Ruanda, die Geiselnahme in der Schule in Beslan, und im Moskauer Dubrowka Theater, Verbrechen gegen die Menschlichkeit, die er in unglaublicher Härte und Direktheit anspricht. Die Brutalität wird durch bildhafte Beschreibungen fast unerträglich grausam wiedergegeben. Die Protagonisten versuchen gemeinsam ein Stück namens *Die Fremden* zu erstellen und stellen dazu ihre Ansichten über das größte Kunstwerk der Grausamkeiten zusammen. Karlheinz Stockhausens Aussage, dass 9/11 das größte Kunstwerk aller Zeiten sei, wird aufgegriffen, getoppt mit der Behauptung die Hungersnot in Afrika sei ein viel vollkommeneres Kunstwerk. Lollike spricht zudem die Rolle der Medien in der modernen Terrorlandschaft an, er spricht vom Bürgerkrieg in Ruanda, bei dem seiner Aussage nach, mehr als achthunderttausend Tutsi und gemäßigte Hutu ums Leben kamen und schildert die Massenvergewaltigungen von Frauen in Spitälern, die absichtlich mit Aids infiziert wurden. Auch dieses Ereignis bezeichnet er wieder ungeschont als Meisterwerk, dass einerseits mit der Langsamkeit der HIV Infizierung arbeitet, andererseits aber durch die schwangeren Frauen auch weit in die Zukunft weist. Allerdings konnte diese Ereignis aus verschiedenen Gründen nicht die Aufmerksamkeit der Medien auf sich ziehen: „Weil das Werk zu ortsgebunden war [...]. Weil das Werk nicht genügend prominente Investoren anziehen konnte [...]. Oder weil die Opfer im Werk nicht richtig zählen.“⁴¹⁵ Oder einfach, weil das Ereignis keine wirkungsvollen Fernsehbilder produzieren konnte, weil es nicht vermarktbar war. Ein Wunderwerk muss die Aufmerksamkeit der Medien besitzen, es muss eine Marke sein, ein wieder erkennbares Bild, es muss den Zeitgeist treffen und auf starke Empörung stoßen, denn wenn es keinen Widerhall erzeugt, ist es unverkäuflich. Zugleich fragt er aber auch nach der Faszination von Tod, Gewalt und Zerstörung, der wir tagtäglich vor den Fernsehgeräten erliegen: die Gleichgültigkeit, ausgelöst durch Sättigung und Reizüberflutung, lässt die Menschen nach Erregungen lüsten, die sie in normensprengenden ,grauenerregenden Bildern finden.

Der Titel *Das Wunderwerk* bezieht sich auf die Aussage Stockhausens der 9/11 als das größte Kunstwerk aller Zeiten bezeichnete, darauf aufbauend spielt

⁴¹⁵ Lollike, Christian. *Das Wunderwerk oder The RE-Mohammed-TY Show*. Berlin: Felix Bloch Erben, 2005 S.21

Lollike mit diesem scheinbaren Zynismus und rühmt unterschiedliche Terrorakte als Wunderwerk oder Kunstwerk, als grausame, unmenschliche Taten, die von den Medien ausgeschlachtet, auf eine Resonanz stoßen, wie nur wenige andere Ereignisse. Der Untertitel *The RE-Mohammed-TY Show* bezieht sich auf Mohammed Atta, einen der verantwortlichen Attentäter bei 9/11, seinen Namen setzt Lollike in Verbindung mit Reality Shows. Diese TV-Formate erlebten in den letzten Jahren einen wahren Boom, ausgelöst durch das Phänomen *Big Brother* und seither in unterschiedlichsten Ausformungen kultiviert. Dabei geht es vor allem um das öffentliche Zurschaustellen eigener Unzulänglichkeiten, die ungeschminkt und in Echtzeit in unsere Wohnzimmer flimmern. Das Stück wird von Lollike als: „Ein Text über Kunst, Glaube und Terror“⁴¹⁶ bezeichnet. Das Original wurde in dänischer Sprache verfasst, die Übersetzung ins Deutsche wurde von Gabriele Haefs vorgenommen. Lollike gibt als theoretische Quelle vor allem Žižeks *Willkommen in der Wüste des Realen*⁴¹⁷ an. Es gibt kein Personenverzeichnis. Im Zuge der ersten Aufführung des Stückes wurde ein Prolog verfasst, in dem sich die Figuren A, B, C, und D als Hollywoodstars vorstellen, die alle bei einem Werk über Kunst, Glaube und Terror mitwirken, einem Stück namens *Die Fremden*.

Das Stück ist in drei Teile gegliedert, der erste Teil besteht aus der Diskussion zwischen vier Figuren, die über die Kriterien des größten Kunstwerks aller Zeiten sprechen und dabei ein eigenes Stück herausbringen wollen. Im zweiten Teil gibt es wieder vier Protagonisten, eine Frau, die ihren Ehemann bei 9/11 verloren hat, ein Kind aus der Schule in Beslan, eine vergewaltigte Tutsi, und Mohammed den Attentäter. Die drei Opfer schildern ihr Schicksal in wirren, nicht ineinander greifenden Erzählfetzen. Im dritten Teil lässt Lollike Mohammed Atta zu Wort kommen, einen der Hauptattentäter der Anschläge vom 11. September.

2. 5. 1 Inhalt

Im ersten Teil werden die Figuren lediglich mit einzelnen Buchstaben benannt: A, B, C und D. Mit dem ersten Satz bringt Lollike bereits das Kernthema des Stückes auf den Punkt: „Die Flugzeuge, die am 11. September 2001 ins World Trade Center geknallt sind, sind das größte und ultimativste Kunstwerk aller Zeiten. Das sagt kein

⁴¹⁶ ebd., Umschlag

⁴¹⁷ Žižek. *Willkommen in der Wüste des Realen*. (2004)

Geringerer als Karlheinz Stockhausen.“⁴¹⁸ Sofort lässt er B erwidern: „WAS SAGT Karlheinz Stockhausen?“⁴¹⁹ Zwischen den beiden Figuren entbrennt eine Diskussion über die Unterscheidung eines guten von einem schlechten Kunstwerk und über Sein und Schein von Reality TV-Shows, in denen Menschen vorgeben sie selbst zu sein, doch in Wahrheit nur eine Idee ihrer selbst spielen. Welches Ereignis ruft mehr Empfindungen hervor, der reale Terroranschlag oder Reality TV, welches ist nun wirklich das echtteste, das größte Kunstwerk aller Zeiten? Der Terroranschlag in New York, die Hungersnot in Afrika, wie lässt sich ein Vergleich anstellen, durch die Zahl der Opfer, die Schönheit der umgebenden Landschaft, die stattgefundene Aktion, die Nachhaltigkeit, oder geht es um die ausgelösten Gefühle, den Schmerz und die Furcht? Welche Art des Todes ist grausamer, der augenblickliche oder der langsame? Der Text von Lollike lässt keine Zeit um Nachzudenken, eine monströse Ladung an Unmenschlichkeiten wird scheinbar im Vorbeigehen aneinander gereiht und auf unkonventionelle Art und Weise miteinander verglichen. Doch wovon soll das Stück nun handeln, fragt B, von den Fremden, sollte es nicht um die Fremden gehen? Es geht nicht darum die Zuschauer zu missionieren, sondern: „dass die Leute sich wohler fühlen sollen, weil sie – indem sie hergekommen sind – ALLES GETAN HABEN, um sich in die Fremden hineinzusetzen.“⁴²⁰ Immer wieder lässt Lollike seine Figuren folgenden Spruch wiederholen:

„Es geht hier nicht darum, dass wir ein Werk erschaffen, das alle, die es sehen, also das Publikum, dazu veranlasst, bei TERRE DES HOMMES, SOS KINDERDÖRFER, UNICEF, MISSION OST, CARE, CARITAS, BROT FÜR DIE WELT und ÄRZTE OHNE FUCKING GRENZEN einzutreten. Nein, es geht darum, dass die Leute sich wohler in ihrer Haut fühlen, weil sie – eben weil sie hergekommen sind – ALLES GETAN haben, um sich in DIE FREMDEN hineinzusetzen.“⁴²¹

Zynisch spielt er hier mit dem immer wiederkehrenden Thema der Verantwortung und der Gewissensberuhigung. Wie weit geht die Verantwortung des Einzelnen und wo liegt die Grenze zwischen Mitgefühl und vordergründiger Beruhigung des Gewissens. Lollike arbeitet mit dem Klischee des Helfersyndroms

⁴¹⁸ Lollike. *Das Wunderwerk*. (2005) S.1

⁴¹⁹ ebd., S.1

⁴²⁰ ebd., S.3

⁴²¹ ebd., S.17

der Wohlstandsgesellschaft, in der sich Menschen aus ihrer Verantwortung freikaufen, in dem sie durch finanzielle Unterstützung einer Hilfsorganisation ihr Gewissen beruhigen. Zynisch wechselt er zum Thema Ausländer und Integrationspolitik und zu Mohammed Atta. Mit der Bezeichnung: Wechsel, im Nebentext wird der Auftritt der Figuren C und D angekündigt. Die beiden unterhalten sich über Kunstperformances, die Selbstzerstörung und Perversität als Ausdrucksmittel anwenden. Sie diskutieren über Vito Acconci, der in den 70er Jahren durch grenzüberschreitende Aktionen den privaten Raum in den öffentlichen verlegen wollte und Bob Flanagan, der in den 90ern Selbstzerstörung als Ausdrucksmittel einsetzte. Das Verlangen der Künstler nach dem Echten und Wahren des Seins zu streben, wird durch den Schmerz vollzogen. Kunst muss Aufsehen erregen, um sich mitzuteilen, muss Grenzen überschreiten, um wahrgenommen zu werden, allein die Grenze des Todes unterscheidet sie von einem Terrorakt. Dieser fast philosophische Dialog, der sich um Wahrheit, Wahrnehmung und Grenzen dreht, lässt Lollike mit dem Satz enden: „HABEN DENN NUR GEWALTSAME AKTIONEN, BOMBEN, ATTENTATE UND FLUGZEUGENTFÜHRUNGEN KRAFT GENUG, UM DEINE WIRKLICHKEIT ZU ERSCHÜTTERN UND DICH ZUM SEHEN ZU BRINGEN?“⁴²²

Ein Wechsel bringt die Figuren A und B auch wieder in den Dialog ein. Lollike schickt sie auf die Suche nach der Schuld an diesem Nichteichtsein, an der Entfremdung sich selbst gegenüber, dem ständigen Sehnen jemand anderer zu sein und niemals zu erkennen, dass man selbst genug ist. Er sucht die Schuld in Hollywood, das mit seinen Katastrophenfilmen und seiner vorgegaukelten Scheinwelt eine Illusion vortäuscht, der die Realität nie gerecht werden kann.

Ein erneuter Wechsel führt wieder zum Thema Angst und Furcht. Die Terroranschläge vom 11. September haben ins Zentrum der Angst der westlichen Welt getroffen, der Angst vor dem Tod, vor der Vergänglichkeit, vor Kontrollverlust und letztendlich vor dem Fremden. Furcht vor dem Unbekannten, dessen Folgen nicht einschätzbar sind und von dem man nicht weiß, was es in uns auslösen wird, da wir uns selbst nicht kennen. Die Grenzen zwischen Realität und Fantasie verschwimmen in den Hollywood Blockbustern, die Angst und Schrecken zu einer Fiktion mutieren lassen. Die Realität kann als solche nicht mehr wahrgenommen werden, sondern wird in diesem verschwommenen Bereich zwischen Wahrheit und

⁴²² ebd., S.7

Fantasie erlebt. Die Informationsvermittlung findet im Katastrophenfilm, wie bei einem realen Terroranschlag durch Bilder statt, dies führt zu einer Vermischung der verschiedenen Wirklichkeitsebenen. Doch wieder führt Lollike das Thema zurück auf die Fremden, wie er sie nennt und auf die Sehnsucht des Menschen jemand anderer zu sein. Er stellt das Klischee des erfolgreichen, sportlichen, jungen Mannes, gegenüber dem, der übergewichtigen, erfolglosen, zuckerkranken Frau, die beide aus ihrer Realität entfliehen wollen, ihr Streben nach Glück und ihre Vorstellung von Zufriedenheit verwirklicht sich in Konsumwahn, Markenabhängigkeit, Körperkult und Erfolgsgier.

Ein weiterer Wechsel stellt nun all diese Klischeebilder, diese Wahrheiten, diese Menschen, in Kontrast zu der Realität Mohammeds, der durch eine Gewalttat die Menschen zum Sehen bringen will, zum Erkennen seiner Wirklichkeit. Warum kann nun ausgerechnet Mohammed das größte Kunstwerk des 21. Jahrhunderts erschaffen? Weil er an die Wahrheit glaubt, an den Tod, ihn als Teil seiner Realität akzeptiert? Oder hat auch Mohammed diese Tat nur vollbracht, um sich selbst zu spüren und sich seinen eigenen Glauben zu beweisen? Aber ist es nicht ein leichtes zu glauben, wenn der Tod so nahe und gewiss ist? Lollike stellt Religion und Glauben in Frage, D verwandelt sich in Tanta Asta, die feststellt, dass es keine universalen Regeln gibt, sondern, dass Religion nur ein Spiel ist: „eine Runde aus zufällig festgesetzten Regeln und Logiken, die sich selbst bestätigend um sich selber schließen.“⁴²³

Immer bizarrere Fantasien der Figuren werden zutage gebracht, die die ungleiche Verteilung von Mangel und Übermaß in der Welt widerspiegeln. Die Wohlstandskinder der westlichen Gesellschaft werden überfüttert mit Nahrung, Angebot und Reizen, bis ihr Hunger so unbändig geworden ist, dass sie alles verschlingen. Sie werden überschüttet und ertrinken fast, wenn sie es nicht schaffen zuvor zu entkommen.

Die Figur C bringt die Vorstellung auf, Mohammed würde in einem Lesesaal sitzen und die Kunstgeschichte unserer Zeit lesen und darin würde das Attentat vom Oktober 2002 im Moskauer Dubrowka Theater, als ein Meisterwerk einer aufrührerischen tschetschenischen Theatergruppe beschrieben werden. Doch das Attentat hat nicht genügend Tote hervorgebracht, um Mohammeds Interesse zu gewinnen, viel besser ist die Geiselnahme 2004 in einer Schule in Beslan in

⁴²³ ebd., S.17

Nordossetien, doch diesmal ist das Werk nicht originell genug. So geht Mohammed über zur Erforschung der 1994 stattgefundenen ethnischen Säuberungen in Ruanda, bei der, extremistische Hutu achthunderttausend Tutsi und gemäßigte Hutu ermordeten. Zynisch beschreibt Lollike den Höhepunkt des Völkermordes als Kunstwerk, das sich nicht nur im Moment des Geschehens offenbarte, sondern auch Wege fand, um in die Zukunft zu verweisen: HIV infizierte Hutu vergewaltigten Tutsi Frauen in Krankenhäusern, um sie einerseits mit dem tödlichen Virus zu infizieren und andererseits zu schwängern, so, dass die kranken Frauen nun auch die Kinder des Feindes gebären mussten. Diese unmenschliche Tat weist über jegliches menschliche Moralempfinden hinaus, sprengt die Grenzen des Vorstellbaren, bewegt sich in Bereichen, in denen die Kunst keinen Eingang hat. Doch diese unvorstellbare Greuelthat fand nicht den Einzug in die Massenmedien: „IF YOU ARE NOT ON TELEVISION YOU ARE A LIVING DEAD.“⁴²⁴ Das Werk wurde von der Welt nicht akzeptiert, es erlangte nicht die entsprechende Aufmerksamkeit, weil die Identifikationsmöglichkeit fehlte. Der Völkermord fand keine breite Aufmerksamkeit, weil er zu ortsgebunden war, weil keine Investoren interessiert waren an dem Krieg, weil es kein Geld zu holen gab, wie in vielen anderen Konflikten, weil der Genozid keine verwertbaren Fernsehbilder hervorbrachte oder: „weil das Werk trotz allem in einem kulturellen Rahmen angesiedelt wurde, wo der Respekt für das einzelne Menschenleben in unserem Bewusstsein eine eher untergeordnete Rolle spielt?“⁴²⁵ Das Wunderwerk muss originell sein oder etwas Neues, ein branding haben, zu einer Marke werden, die man verkaufen kann. Um also das erhabenste Kunstwerk des Universums zu schaffen, das Wunderwerk, muss Mohammed all diese Faktoren berücksichtigen. Um die volle Aufmerksamkeit der Medien auf das Werk zu ziehen, muss es originell und neu und vor allem verkäuflich sein.

Unter den Figuren kommt die Frage auf, ob sich die Gesellschaft eine Katastrophe wünscht, um endlich etwas anderes zu empfinden als Gleichgültigkeit, um aus ihrer Scheinwelt aufzuwachen und sich als Menschen wieder spüren zu lernen, um zum Leben zurückzufinden. Das Wunderwerk werden wir im Fernsehen sehen, wir werden es schrecklich finden und gleichzeitig unser Leben weiterführen und irgendwann draufkommen, dass wir mitten drin stecken in dem Stück das *Die Fremden* heißt, wir sind es selbst, uns selbst fremd geworden.

⁴²⁴ ebd., S.20

⁴²⁵ ebd., S.21

Im zweiten Teil haben die Figuren neue Buchstabenbezeichnungen bekommen: W, X, Y und Z, auch sie werden nicht näher beschrieben oder charakterisiert. Nun kommen die Opfer zu Wort, die unter den Terrorattacken leiden mussten, die Ehefrau eines Feuerwehrmannes, der im *World Trade Center* ums Leben kam, ein Kind aus der Schule in Beslan, eine Tutsi, die vergewaltigt und mit HIV infiziert wurde, ein Moslem, der mit den Anfeindungen nach 9/11 leben muss. Jeder von ihnen muss mit seinem Schicksal selbst fertig werden, muss die Realität des Terrorismus anerkennen, die sein Leben auf dramatische Weise beeinflusst hat. Lollike lässt die Figuren aussprechen was sie erlebt haben, ohne zu zensurieren. Die Erinnerungen vermischen sich zu einem Gewirr an Greueln, das kein Ende und keine Grenzen kennt. Die Gewaltfantasien des Moslem, der sich als Attentäter herausstellt, verbinden sich mit denen der Opfer, die ihre Erinnerungen wieder aufleben lassen. Die Texte kulminieren zu einer lauthals aufschreienden Stimme der Ungerechtigkeit, Demütigung und Grausamkeit, Erinnerungsfetzen vermischen sich mit Aufschreien und Gebeten.

Der dritte und letzte Teil des Stückes besteht aus einem Monolog von M der sich selbst als Mohammed Atta, Attentäter von 9/11 zu erkennen gibt. Er reflektiert über die Darstellung seines Lebens in den Medien nach dem Terroranschlag. Lollike verwendet bekannte Fakten aus dem Leben Mohammed Attas, der auf der Technischen Hochschule in Hamburg studierte und in den USA eine Flugschule besuchte. Mohammed spricht von den Überzeugungen, denen er treu bleiben möchte, seinem Hass und seinem Glauben daran, dass im Westen nicht alles gut ist. Er hat es mit eigenen Augen gesehen, war in Las Vegas und Sao Paulo, während Menschen aus dem Westen kaum jemals ein muslimisches Land bereisen und ihre Meinung auf Vorurteile aufbauen. Er spricht von den *favelas* in Sao Paulo und den Reservaten der Reichen, von der Entfernung zwischen den Menschen und dem Gefühl der Schuld. Aus seiner Sicht hat er aus Überzeugung das Beste versucht, hat für seine Werte und Vorstellungen gekämpft. Er suchte gemeinsames Verständnis für alle Menschen, doch musste erkennen, dass die Menschheit nichts lernen will, dass der angebliche Zusammenhang zwischen Schmerz und Erkenntnis nicht existiert. Mohammed fragt sich, wie er die Menschen erreichen könnte, außer durch Gewalt, doch er findet keine Antwort. Mohammed der Attentäter, der als Knabe von seiner Großmutter auf den Knien gewiegt wurde, der nicht weiß, wie er den Schmerz und die Angst aufnehmen soll, der sich wünscht sanfter Regen zu sein, um so in die

Menschen einzudringen. Mohammed, der zum Terroristen gemacht wurde, der das Leben nicht anders verstehen und leben konnte, der der Realität seines Lebens nicht anders Ausdruck verleihen konnte, als durch einen Terroranschlag. Lollike lässt ihn das Stück beschließen mit dem Satz: „Glaubst du, wir werden eines Tages aufwachen und wissen, wie es ist, ein Mensch zu sein? Dann nicht – und deshalb haben wir nur das Gebet.“⁴²⁶

2. 5. 2 Kennzeichen eines Terrorattentates in *Das Wunderwerk*

Lollike lässt das Thema Angst und Schrecken immer wieder in sein Stück einfließen, die Angst vor dem Fremden, dem Unbekannten, dem Ausgeliefertsein und dem Kontrollverlust. Die Panik der Opfer wird besonders im zweiten Teil betont, durch kurze ineinander verwobene Sätze, Ausrufe und Wiederholungen steigert sich die emotionale Kurve immer mehr nach oben. Die Opfer leben von nun an in einer steten Verunsicherung, ihr Leben wurde von einem Moment auf den anderen aus den bekannten Bahnen geworfen. Aber Lollike jagt auch dem Rezipienten Angst ein, in dem er ihn mit schreckenerregenden Tatsachen konfrontiert, ihm klarmacht, dass die Welt nicht an der Grenze seines vermeintlich sicheren und ordentlichen Heimes aufhört. Die Struktur des Textes selbst hält sich nicht an vorgegebene Normen, ist ihrem Aufbau nach ein Unsicherheitsfaktor, Figuren wechseln ihre Identität und ihre Geschichte, es gibt keinen nachvollziehbaren Handlungsstrang, vielmehr wird eine intellektuelle Reflexion gefordert, innerhalb eines fast philosophisch anmutenden Bedeutungszusammenhanges.

Immer wieder geht es ihm um Wahrheitssuche, um das Streben nach und das Empfinden von Wirklichkeit. Lollike betont dazu den performativen Charakter von Terrorismus, in dem er nach dem vermeintlich besten Kunstwerk aller Zeiten, dem Wunderwerk sucht und stellt Reality Shows in Gegensatz zu tatsächlichen Terrorattentaten. Beide haben performativen Charakter und beide vollziehen eine Inszenierung ihrer eigenen Wahrheit. Er sieht die Hungersnot in Afrika in ihrer künstlerischen Ausdruckskraft, weil sie eine Gesamtkomposition darstellt, die Landschaft, der Hunger, alles passt zusammen und ist in seinem langsamen Voranschreiten nicht an Perfektion zu übertreffen, während 9/11 als actionreiches Spektakel, besonders durch das Einstürzen der beiden Türme des *World Trade*

⁴²⁶ ebd., S.37

Centers Spannung und Theatralität bot. Lollike macht klar, dass Terroristen etwas kommunizieren wollen, und sie als Ausdrucksmöglichkeit keine andere Wahl sehen, als eine Gewalttat: „Denn Mohammed sagt, dass nur eine Gewalthandlung deine Wirklichkeit erschüttern und dich zum Sehen bringen kann.“⁴²⁷ Doch ist ein Terrorattentat Ausdruck von einem tiefen Glauben an die Wahrheit oder ist es für die Attentäter ein Weg ihre eigenen Zweifel aus dem Weg zu räumen und sich ihren Glauben selbst zu beweisen? Diese Frage lässt Lollike unbeantwortet im Raum stehen.

Das Publikum ist die Weltbevölkerung, die sich bereitwillig von den Medien dazu machen lässt. Das branding eines Anschlages ist elementar, um die Aufmerksamkeit der Medien zu erlangen. Ein Ereignis, das es nicht schafft verwertbare Bilder hervorzubringen und Identifikationsmöglichkeiten zu bieten, hat versagt. Die Ereignisse müssen öffentlich zu Schau gestellt werden, um über sich selbst hinauzuweisen und als symbolischer Kommunikationsakt eine Nachricht zu verbreiten. Die lange Schleife der Reaktionen auf Terroranschläge sieht er im Einbrennen dieser Bilder in unsere Köpfe. Mohammed sucht in einer Bibliothek nach dem ultimativsten Kunstwerk und lässt dabei verschiedene Attentate Revue passieren, allein deren Nennung ruft unauslöschbare Bilder aus unserem Gedächtnis hervor. Vor allem der Einsturz der beiden Türme des *World Trade Centers* hat sich unwiderruflich in unser kollektives Gedächtnis eingebrannt und somit zu einem Bestandteil unseres kulturellen Gedächtnisses gemacht und dadurch das Prädikat kunstvoll erworben.

2. 5. 3 Dramenanalyse

2. 5. 3. 1 Rolle – Figur

Die Figuren bleiben anonym, sie werden nicht näher gekennzeichnet, weder ihr Geschlecht, noch ihr Alter oder ihr Charakter, es sind Menschen, die sich unterhalten über Glaube, Kunst und Gewalt. Sie erzählen nicht ihre eigene Geschichte, sie erzählen die Geschichte von uns allen. Lollike verzichtet darauf, seine Figuren zu Identifikationsfiguren zu machen, vielmehr sind sie Sprachrohr um Anklage zu erheben, um all das zu sagen, was gesagt werden muss. Sie sind in

⁴²⁷ ebd., S.14

ihren Erzählungen gefangen und verfolgen, teilweise auf unterschiedlichen Ebenen, ihren Argumentationsstrang. Das Stück basiert nicht auf Identifikation oder Handlung, sondern auf Gedankenkonstrukten, die aufrüttelt, schockieren, mitreißen und zu Reflexion auffordern. Lollike verwendet seine Figuren als Lautsprecher, entpersonalisiert sie, macht sie zu einem Kommunikationsmedium, gleich einem Terroranschlag.

Innerhalb des Dialoges gehen die Figuren zu Beginn des Stückes auf einander ein, sie treten in Kontakt durch Rede und Gegenrede, nehmen Bezug zueinander. Im Verlauf des Stückes sondieren sich die einzelnen Redner immer mehr und verfolgen ihre Gedanken, ohne Bezug zu Repliken der anderen zu nehmen. Im zweiten Teil führt dies so weit, dass die einzelnen Figuren Personen darstellen, die nicht in einem einheitlichen Kontext agieren. Sie leben in ihrer konkreten Geschichte, die jeweils in Zusammenhang mit einem realen Terrorereignis steht. Die Witwe eines Feuerwehrmannes, der bei 9/11 starb, erinnert sich an ihren Mann, erzählt von dem Schmerz in dem sie weiterlebt, von dem Verlust und ihrer Sehnsucht. Eine Tutsi, die als sie in einem Spital liegt von aidskranken Hutu vergewaltigt wird, berichtet von dem grausamen Völkermord in Ruanda, von den unmenschlichen Abschachtungen von Kindern und Frauen. Ein kleines Kind aus der Schule in Beslan will nicht wahrhaben, dass seine Schwester gestorben ist. Und Mohammed der Terrorist, der sich schuldig bekennt an dem Attentat auf das New Yorker *World Trade Center*, durchlebt die letzten Momente vor dem Anschlag. Die einzelnen Erzählstränge kulminieren schließlich zu einem gemeinsamen Aufschrei: „Schlag mich.“ – „Spuck.“ – „Spuck mich nur an.“ – „Schlitz mich auf.“ – „Schlitz mich nur auf.“ – „Schlag mich.“ – „Schlag mich.“ - „Schlitz mich auf.“ – „Spuck.“ – „Schlitz.“ – „Schlag.“⁴²⁸ Die Sprache der Figuren ist dabei immer eine Alltagssprache, sie beschränken sich in ihren Aussagen auf die Schilderung wesentlicher Tatsachen, vermeiden Ausschmückungen und bildhafte Beschreibungen.

Die Gestaltung der einzelnen Figuren lässt viel Spielraum zu, der Text ist als Material zu sehen, der durch seine konkrete Ausdrucksform und seinen intellektuellen Anspruch eine Vielzahl an Möglichkeiten zulässt. Wobei der Text für sich bereits einen großen Geltungsanspruch einnimmt und durch seine Tatsachenverbundenheit Raum für Bildfantasien zulässt.

⁴²⁸ ebd., S.32

2. 5. 3. 2 Dramaturgie der Handlung

Nicht nur die Figuren sind sehr unbestimmt charakterisiert, auch Ort und Zeit der Handlung sind nicht definiert, dadurch bietet Lollike für eine mögliche Inszenierung seines Textes eine ungeheure Bandbreite an Möglichkeiten, unterschiedlichste Szenarien und Herangehensweisen sind denkbar. Die einzige Handlung die festgelegt ist, ist die des Sprechens, teilweise als Dialog, teilweise als Monolog. Lollike verzichtet auf jegliche Regieanweisungen, lediglich die einzelnen Auf- und Abgänge von Figuren werden mit dem kurzen Wort: Wechsel voneinander abgetrennt.

Der Autor impliziert keine offenen Gewalthandlungen in seinem Stück, vielmehr überlässt er dessen Konstruktion der Fantasie des Rezipienten. Er füttert ihn mit Material, das unweigerlich zu einer imaginativen Verbildlichung führt. Das Gesprochene besteht aus Denk- und Rekonstruktionsvorgängen, die zu der Notwendigkeit der Ausformung in Worten führen, die Figuren agieren nicht physisch sondern psychisch. Sie reflektieren verschiedene Terrorattentate im Sinne einer Kunstbetrachtung, diskutieren über Wahrheit und Glaube. Ihre Diskussion gleicht jedoch nicht einem Gespräch, das sich aus einer Idee mittels Rede und Gegenrede logisch weiterentwickelt, sondern sie werfen gleich Maschinen vorgefertigte, einprogrammierte Sätze aus. Philosophische Betrachtungen werden gemischt mit Klischees und Tatsachenberichten. Ihre Handlung besteht also mehr im Auswerfen als im Denken selbst, der Text spiegelt keine realistisch anmutende Diskussion, sondern ein philosophisches Gedankenkonstrukt wider.

2. 5. 3. 3 Spannung

Die Spannung des Stückes generiert nicht durch eine Geschichte oder durch Identifikationsfiguren, sondern durch eine intellektuelle Herausforderung in der Imagination von Bildern und Phantasien. Einige Stellen bieten die Möglichkeit einer humoristischen Umsetzung, wie etwa Wiederholungen, gemeinsam gesprochene Repliken und Zwischenrufe, die der Intensität der intellektuellen Herausforderung eine Pause verschaffen können. Nach Pfister könnte man von einer Wie Spannung sprechen, eine Spannung auf den Gang der Argumentation, bzw. auf die Verspinnung der einzelnen Gedankenfäden zu einem Gesamtkonstrukt. Der zweite

Teil bietet in der Konstruktion realer Personenskizzen eine Möglichkeit zur Bildung von Empathie und tieferem Verstehen. Wobei hier die Spannung im Interesse an den emotionalen Bekenntnissen liegt, die Lust, am Erleben emotionaler Erschütterungen, die jedoch ohne Konsequenzen in einem geschützten Bereich stattfinden. Der Rezipient kann sich den grausamen Bildern, die in seiner Fantasie erzeugt werden, hemmungslos hingeben und den Lustgewinn daran auskosten, der ihn am Ende zu der Überzeugung führen kann, sich in seinem eigenen realen Leben, nicht mit derartig grausamen Erschütterungen auseinandersetzen zu müssen. Durch die Betrachtung des Schmerzes und Todes des anderen, realisiert sich die Lust am eigenen Leben.

Die Identifikation des Rezipienten wird nicht auf die Figuren bezogen, sondern auf die Inhalte, auf die Gedankenmuster, die aufgeworfen werden und einen Wiedererkennungseffekt auslösen. Viele der Denkansätze ziehen den Rezipienten in die Verantwortung zu eigenem reflektierten Handeln und arbeiten mit kritischen Provokationen: „Religion, mein Schätzchen, ist eine Runde aus zufällig festgesetzten Regeln und Logiken, die sich selbst bestätigend um sich selber schließen.“⁴²⁹ „WÜNSCHT SICH DER MODERNE MENSCH IM GRUNDE DIE KATASTROPHE? WEIL DIE KATASTROPHE DIE PANIK ERREGT, DIE DAFÜR SORGT, DASS WIR ENDLICH ETWAS ANDERES ALS GLEICHGÜLTIGKEIT EMPFINDEN?“⁴³⁰

Auch das involvierte Risiko betrifft nicht die Figuren oder die Handlung, sondern den Rezipienten selbst, der sich durch Identifikation mit den Gedankenmustern, der Gefahr aussetzt, seine ihm vertraute Realität in Frage gestellt zu sehen. Der Fortgang des Stückes ist nicht voraussehbar, der Wechsel von abstrakten Gedankenkonstruktionen zu personifizierten Erlebnisberichten führt von einem rein rationalen Denkvorgang zu einem emotionalen Mitfühlen, durch diese Abwechslung behält Lollike die Spannung auf den Gang des Stückes aufrecht.

2. 5. 4 Bildkonstruktionen und Erwartungshaltungen

Lollike dekonstruiert den zelebrierten Würdeverlust unserer Gesellschaft in den Klischeebildern seiner Figuren: „Denn jetzt werden wir wirklich Kanakentheater sehen, werden über das Kanakenleben hören und einen Blick ins Kebabgehirn

⁴²⁹ ebd., S.17

⁴³⁰ ebd., S.22

werfen.“⁴³¹ Nicht nur die Würde vermeintlicher Attentäter wird diffamiert, sondern vor allem die Figuren selbst verzichten, durch die offene Erniedrigung anderer, auf ihre eigene Würde. Sie sprechen die vorurteilsbeladenen Beschimpfungen aus, die uns alle aus dem Alltag bekannt sind. Wie kann man dabei allerdings seine eigene Würde wahren? Weghören, dagegen argumentieren, versuchen zu vermitteln, aufklären, in welcher Situation ist welche Reaktion die richtige? Darauf bietet Lollike keine passende Antwort. Er begnügt sich damit uns einen Spiegel vorzuhalten, in dem er uns unsere Bereitschaft zum Verlust unserer Würde aufzeigt: den würdelosen Umgang mit Mitmenschen, den würdelosen Umgang mit uns selbst in einer konsumgeprägten Hollywoodscheinwelt, in der wir vor Unmenschlichkeiten gerne die Augen verschließen und diese als grausame Taten anderer abtun, der Verlust der eigenen Identität auf der getriebenen Suche nach dem äußeren Glück. Die Auseinandersetzung mit uns selbst und unserer Umwelt endet dort wo sie beginnt, vor dem Fernseher. In unserer inszenierten Scheinhektik des Alltages, gibt es keine Zeit mehr, um sich mit den Tatsachen der Realität zu konfrontieren, die Inszenierung unseres Selbst und unserer Umwelt nimmt alle Zeit für sich in Anspruch. Makellostes Aussehen, Erfolg im Job, ausgewogene Freizeit, liebevolle Familie, die Ansprüche denen wir heute gerecht werden müssen, lassen eine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit kaum noch zu. Die Verklavung unserer selbst in der Erfüllung der Erwartungshaltung der Gesellschaft ist ein Passierschein auf dem Weg zum offenen Würdeverlust. Schon der Titel des Stückes verweist auf die inszenierte Scheinrealität, *The RE-Mohammed-TY Show*, die Reality Show über Mohammed den Attentäter, die Inszenierung über einen realen Menschen, die Zurschaustellung eines Scheins und deren Vermarktung als Wahrheit. Es fordert Mut und Ehrlichkeit sich diese vorgetäuschte Lebensästhetisierung einzugestehen und es erfordert noch mehr Mut bewusst dagegen zu agieren. Wobei auch Lollike hier keine Lösungsvorschläge bietet, sein Text beschränkt sich auf die Konfrontation mit der Scheinhaftigkeit und der Suche nach einer Realität.

2. 5. 5 Ethik und Ästhetik

Der Text konfrontiert den Rezipienten mit Tatsachen vor denen man gerne die Augen verschließen würde, reißt unmittelbar aus einer vermeintlich heilen Welt,

⁴³¹ ebd., S.11

nennt Brutalitäten die für Viele kaum vorstellbar sind. Das Stück ist in zahlreichen Details merklich gut recherchiert und nennt die Dinge beim Namen: die Bereitschaft zum Tod, die Kunst von Terrorismus unterscheidet, den Identitätsverlust der westlichen Welt, vorgegaukelt durch eine Hollywoodscheinwelt und durch eine Leistungsgesellschaft, die durch Reizüberflutung und Konsumrausch in ihrer Realität als solche kaum noch wahrzunehmen ist. Schonungslos greift Lollike Vorurteile und Klischees auf, um sie in ihrer Absurdität zu dekonstruieren.

Er bedient sich hierzu meisterhaft dem System der gemischten Empfindungen, wie es Liessmann darstellt. Die Bilder der Grausamkeiten werden durchmischt präsentiert, Terrorattentate neben Kunstaktionen, Opfer und Täter neben einander gestellt. Die Emotionen die dabei ausgelöst werden können, bieten, vermischt mit der Lust der Betrachtung ein großes Spektrum an Möglichkeiten, Mitleid wird neben Hass gestellt, Schadenfreude neben Entsetzen, Scham neben Betroffenheit. Diesem Gemisch an Empfindungen ist es nur schwer standzuhalten, die Lust am Durchleben unterschiedlichster Gefühlsregungen hält die Aufmerksamkeit am Text wach. In geschützter Form können Grausamkeiten und Klischeebilder belächelt und gleichzeitig Gewaltfantasien ausgelebt werden, in der Rezeption eines Theaterstückes sind dafür keinerlei lebenspraktische Konsequenzen zu erwarten. Der Text arbeitet über eine intellektuelle Wiedergabe von Bildern, die nicht dargestellt sondern besprochen werden, durch dieses Besprechen ist der Rezipient zur Umsetzung in Bilder herausgefordert.

Christian Lollike nennt Slavoj Žižeks *Willkommen in der Wüste des Realen* als eine seiner wichtigsten theoretischen Grundlagen für das Stück. Žižek sieht für das 20. Jahrhundert die Erfahrung des Realen als bezeichnendes Moment. Die Authentizität liegt für ihn im Akt der gewaltsamen Grenzüberschreitung, durch ein Aufrütteln aus dem Alltäglichen, die Gewalt steht als Versuch der Verankerung in der Realität. Doch verkommt diese Passion für das Reale nur allzu leicht zum theatralischen Spektakel, wie etwa bei terroristischen Attentaten. Den Einsturz der Türme des *World Trade Centers* sieht er gleichermaßen als abschließenden Höhepunkt dieser Vergegenwärtigung des Realen, die Terroristen zielten auf einen spektakulären Effekt ab, der ein Herausreißen aus unserer Scheinwelt und eine drastische Konfrontation mit dem Realen darstellte. Žižek lässt die Anschläge nicht als unerwarteten Schock gelten, alle Anzeichen spitzten sich darauf zu, die Medienberichte über terroristische Bedrohungen, ebenso wie Gewaltfantasien in

einschlägigen fiktiven Filmen. Diese Fantasien wurden am 11. September von der Realität eingeholt. Bilder des Grauens, die wir alle aus den Nachrichten kennen, die wir stets weit von uns schieben konnten, da sie für unsere westliche Gesellschaft nicht mit unmittelbaren lebenspraktischen Konsequenzen verbunden waren, drangen in unsere Realität ein. Der 11. September hat unserer Scheinrealität, in der wir das Grauerregende in die Länder der Dritten Welt oder des Nahen Ostens abgeschoben haben, entblößt. In diesem Zusammenhang deckt Žižek Reality Shows als ebensolche Scheinwelten auf – Menschen spielen sich selbst, spielen wie sie gerne erscheinen würden, im Bewusstsein einer vorgetäuschten privaten Öffentlichkeit. Die Essenz des 20. Jahrhundert liegt für ihn im Versuch mittels der Inszenierung das Reale wieder zu finden.⁴³²

Auch Jean Baudrillard sieht 9/11 als ein Ereignis, das über allem steht, weil es als Ereignis unvorstellbar war. Es ist keine Repräsentation davon möglich, weil es nicht darstellbar ist. Die Bilder haben die tägliche Informationsflut die uns überschwemmt, durchbrochen und führten zu einem Innehalten der gesamten Weltöffentlichkeit, dieses symbolisches Ereignis realer Gewalt löste maximale Aufmerksamkeit aus.⁴³³ In diesem Zusammenhang ist auch die Suche nach der Wahrheit in Lollikes Text zu verstehen, durch ein Herausreißen aus unserer inszenierten Alltagsrealität erfahren wir wieder die Realität der Tatsachen, können den Schein der Wirklichkeit als solchen entlarven und uns in unserem Sein als Mensch wieder erfahren. Terroranschläge reißen uns aus unserer inszenierten Realität heraus, doch können wir sie in ihrer Brutalität nicht anders ertragen, als sie wiederum als Inszenierung zu betrachten. Das Terrorattentat als Kunstwerk gesehen hebt jene Aspekte hervor, die auf einen performativen Charakter, auf das Spektakel, auf die symbolische Handlung abzielen, da uns diese Elemente vertraut sind. So kann das grenzensprengende Ereignis wieder in bekannte Normen gefasst und zum Gegenstand einer Betrachtung werden. Allein schon dieser Umstand zeigt auf, wie sehr wir mit theatralen Inszenierungselementen vertraut sind. So sollte der Text von Lollike vielleicht dahingehend gelesen werden, im Aufzeigen dieser Vertrautheit des Theatralen, über diese hinauszudeuten und eine neue Reflexionsmethode der Realität anzuregen.

⁴³² Žižek. *Willkommen in der Wüste des Realen*. (2004) S.15ff.

⁴³³ Baudrillard. *Der Geist des Terrorismus*. (2002) S.70ff.

Nachwort

Die drei ausgewählten Theatertexte nähern sich dem Thema Terrorismus auf unterschiedliche Weise. Torsten Buchsteiner wählt in *Nordost* eine zutiefst menschliche, emotionale Ebene der Betrachtung. Er hält sich nahe und detailgetreu an ein spezifisches terroristisches Attentat und schafft drei Frauenfiguren, die durch ihre Handlungen und ihre emotionale Offenheit Identifikationsmöglichkeiten schaffen. Sobo Swobodnik und Anna Gasujewa zeigen hingegen eine Mischung aus poetischen Sprachbildern und einer nah an der Realität recherchierten Geschichte. Anhand des Schicksals zweier junger Frauen wird das System, das zu Terrorismus führt, durchleuchtet, Motivationen und Schicksalswege der Attentäter werden sichtbar gemacht. Auch hier halten sich die Autoren an ein konkretes Terrorattentat und beziehen ihre Geschichte auf die spezifischen Umstände dahinter. Christian Lollike widmet sich dem Thema Terrorismus auf dekonstruktivistische Weise, sein Stück gleicht einer Aufzählung von philosophischen Gedankenkonstruktionen, die letztlich in einem Aufschrei münden. Er wählt Fakten, Vergleiche, Zahlen und Schilderungen unterschiedlicher terroristischer Vorgänge, die er in Beziehung setzt zur westlichen Wohlstandsgesellschaft. Lollike zeigt soziale Ungerechtigkeiten globaler Dimension und versucht durch reflexive Betrachtung eine intellektuelle Auseinandersetzung zu provozieren. In allen drei Texten wird uns der Gegensatz von Wunschvorstellung und Realität vor Augen geführt. In der Extremsituation Krieg treten Wünsche als nicht reale Gedankenkonstrukte noch stärker zu Tage, gleichzeitig bietet gerade der Kriegsalltag in seiner Brutalität und Härte keinen Platz für Wünsche und Träume, die Figuren werden immer wieder von der Realität eingeholt. Zentrales Thema ist das Erkennen der Realität und der Wahrheit und der Umgang damit.

Man darf keine historische Authentizität in einem Theaterstück suchen, die Geschichten wurden und werden immer frei bearbeitet. Aber diese Rolle kommt dem Theater auch nicht zu, vielmehr sollte es eine psychologische Funktion erfüllen. Theater arbeitet mit der Wirklichkeit, es benutzt den Fundus der Realität, um durch Verdichtung etwas Neues zu schaffen, dadurch wird eine Distanz ermöglicht, die Reflexion und einen zweiten Blick auf die Dinge gewährt. Es ist ein Angebot an den Rezipienten, innerhalb eines geschützten Rahmens sich selbst zum Geschehen in Beziehung zu setzen, eine Reflexion des Menschseins. Es wird nicht der Anspruch

gestellt allgemeingültige Thesen zu liefern, sondern Möglichkeiten aufzuzeigen, neue Betrachtungsweisen und verborgene Blickwinkel deutlich zu machen.

Der Mensch strebt stetig nach dem Erleben von Glück und nach dem Vermeiden von Leid. Unser Leben ist geprägt von Erwartungshaltungen, die wir in einer medialen Scheinwelt als glücks- oder leidbringend kennen gelernt haben. Fernsehen, Kino oder Printmedien vermitteln uns Bilder von glücklichen und unglücklichen Menschen. Bei der Betrachtung unglücklicher Menschen empfinden wir emotionale Regungen, wie Mitleid oder Trauer aber gleichzeitig auch den erlösenden Moment der Erleichterung, sich selbst nicht in diesem Zustand zu befinden. Die Bilder der glücklichen Menschen hingegen wirken als Vorbilder, nach denen wir unser Leben zu gestalten versuchen, um ebendieses Glück zu erlangen. Statt unser Sein aber an die Realität anzupassen und so unser Glück zu finden, versuchen wir die Realität an unsere Erwartungshaltungen anzupassen und werden darin stetig enttäuscht.

Besonders die heutige westliche Gesellschaft ist geprägt durch Bildinformationen. Die Medien, Fernsehen, Film, Zeitungen oder Internet arbeiten verstärkt mit einer Informationsvergabe durch Bilder. Durch diese visuelle Reizüberflutung werden Fiktion und Realität nicht mehr als getrennte Bereiche erlebt. Erschütterung und Betroffenheit wird durch den Hollywoodkatastrophenfilm ebenso ausgelöst, wie durch Bilder von realen humanen Katastrophen, Kriegen, Attentaten oder Hungersnöten. Das Gefühl der vermischten Empfindung, einerseits Entsetzen und Angst, aber auch gleichzeitig die Erleichterung sich selbst in Sicherheit zu wähnen, vermischt mit der Lust an der Betrachtung, wird in beiden Fällen ausgelöst. Hollywood arbeitet hier zusätzlich mit spannungsintensivierenden Mitteln, um eine bessere Vermarktung zu erzielen, Story, Identifikationsmöglichkeit, Dramaturgie, Musikuntermalung, all dies wird direkt abgestimmt auf das Gemüt des Rezipienten. Die Medien unterliegen dem Zwang mit dieser Inszenierungspraxis mitzuhalten. Letztlich hat dieser Trend aber auf unser gesamtes Leben übergreifen. Die Ästhetisierung der Realität wurde zu einer kulturellen Identität.

Aus dieser Undifferenzierbarkeit der Bildinformation erfolgt auch eine gewisse Abstumpfung, gleichsam einem Schutzmechanismus, den sich die Menschen der westlichen Zivilisation angeeignet haben. Die Realität übersteigt in ihrer Grausamkeit für viele das Maß des Bewältigbaren. Kriege, Hungersnöte, Naturkatastrophen stehen im Gegensatz zur Wohlstandsgesellschaft in der ein Großteil der Menschen

der westlichen Zivilisation lebt, wie kann man dieses Gefälle verkraften? Informationsaneignung ist ein Um und Auf geworden, doch wie mit diesen vermeintlich gewonnenen Erkenntnissen umgehen? Wie kann man verkraften, dass täglich Tonnen von genießbaren Lebensmitteln im Müll landen, während in Afrika durchschnittlich alle sechs Sekunden ein Kind verhungert? Wie kann man begreifen, dass in Russland unschuldige Theaterbesucher Opfer eines Terrorattentats wurden? Ist der Informationsfluss durch die Globalisierung, weltweite Vernetzung und Medien wie das Internet bereits in Dimensionen vorgedrungen, die der Mensch gar nicht mehr bewältigen kann? Eine tatsächliche reale Erkenntnis beruht auf Erfahrung, doch wird dies in unserer Gesellschaft nicht mehr gelebt, bzw. wurden die Grenzen des Erfahrbaren dermaßen ausgeweitet, dass sie die menschlichen Möglichkeiten übersteigen. Die Fortschritte in Technik und Wissenschaft haben die realen menschlichen Bedürfnisse und Möglichkeiten längst überholt. Wie Lollike in seinem fast philosophisch anmutenden Text treffend formuliert: „Glaubst du wir werden eines Tages aufwachen und wissen, wie es ist ein Mensch zu sein?“⁴³⁴ Vermutlich liegt genau darin eine große Angst, weil Mensch sein immer auch Unvollkommenheit bedeutet und damit unsere Unterlegenheit gegenüber den funktionierenden Maschinen impliziert, weil Mensch sein genau das Gegenteil von funktionieren bedeutet und die Auseinandersetzung damit in einer unseren Vorstellungen angepassten Scheinwelt nicht nötig ist.

Theatertexte und in Folge deren Inszenierungen konfrontieren mit Text und Sprache, die Emotionen und Reflexionen hervorrufen können. Durch die bewusst fiktionale Haltung des Theaters kann der Rezipient sich ohne Vorbehalt auf das Erleben einlassen, kann die Schutzmechanismen des Alltags fallen lassen. Theater bietet an, zwingt nicht auf, ermöglicht Reflexion in der Darbietung einer fiktiven Welt, deren Realität nicht anerkannt werden muss. Theater bietet die Möglichkeit, in einem geschützten Raum unserer Emotionalität freien Lauf zu lassen und uns in eine direkte Auseinandersetzung mit anderen Menschen als Figuren, aber auch als Schauspieler zu begeben. Theater als ein jahrhundertealtes, kulturelles Gut bietet Erkenntnis auf dem Weg der Erfahrung. Die unmittelbare Konfrontation mit einer Zurschaustellung verzichtet auf ein filterndes Medium, der Rezipient erfährt das Geschehen unmittelbar und direkt, die Information wird von Mensch zu Mensch weitergegeben.

⁴³⁴ Lollike. *Das Wunderwerk*. (2005) S.37

Beim Lesen eines Theatertextes oder bei der Rezeption einer Theateraufführung besteht die Möglichkeit seine Aufmerksamkeit zu bündeln, sich gezielt einem Thema zu widmen, und der Reizüberflutung des Alltags Einhalt zu gebieten. Die Erkenntnis beruht dabei auf der Wahrnehmung durch unsere Sinne.

Setzt man das Erleben im Theater nochmals in Bezug zu Platons Höhlengleichnis kann man daraus ableiten, dass dieses Erleben zu einem Erkennen größeren Ausmaßes führen muss, als nur die reine Betrachtung der Schatten. Die Unmittelbarkeit der Informationsvermittlung hebt sich von einer reinen Betrachtung ab, der Rezipient hat sich gewissermaßen bereits aus seinem starren Blick befreit und setzt sich aktiv einer Erfahrung aus. Das bewusste Erfahren eines Informationszusammenhanges führt zu einer Positionierung und zu einer emotionalen Befindlichkeit, dieses emotionale Verständnis ist ein bedeutender Faktor im Hinblick auf ein tieferes Verstehen. Dieses Verstehen bezieht sich nicht nur auf den vorgestellten Informationszusammenhang, sondern auch auf das eigene Selbst in Relation dazu.

Bibliografie

Kapitel 1

Adams, Paul. „What was the gas?“ *BBC News World Edition*. 28. Oktober 2002
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2366913.stm> Zugriff: 19.06.2009

Amir of the Caucasus Dokka Abu Uthman - Moscow Operations: Retribution for Russian Crimes.
http://www.youtube.com/watch?v=2YalN2YF-jl&feature=player_embedded# Zugriff: 06.04.2010

Amnesty international: Jahresbericht 2006. Frankfurt am Main: Fischer, 2006

Anarchy Cookbook Version 2006. <http://www.beyondweird.com/cookbook.html> Zugriff:
21.02.2007

Arendt, Hannah. *Menschen in finsternen Zeiten*. München: Piper, 1989

Aust, Stefan. Schnibben, Cordt. (Hrsg.) *11. September: Geschichte eines Terrorangriffs*.
Stuttgart/München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2002

Bader, Erwin. *Terrorismus. Eine Herausforderung unserer Zeit*. Frankfurt am Main:
Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2007

Banse, D., Chmelnizki, D., Clauß, U. „Mysteriöser Mord – auf der Spur toter Putinkritiker.“
Welt online. 21. Februar 2009
<http://www.welt.de/politik/article3247982/Mysterioeser-Mord-auf-der-Spur-toter-Putinkritiker.html> Zugriff: 27.06.2009

Baudrillard, Jean. *Der Geist des Terrorismus*. Wien: Passagen Verlag, 2002

Biesenbach, Frank. *Offizielle Erklärung der BfB-Bürger für Bürger, Unabhängige
Wählergemeinschaft Kürten, zu den Äußerungen ihres Ehrenbürgers, Herrn Professor
Karlheinz Stockhausen in Zusammenhang mit den Terroranschlägen von New York und
Washington*. http://www.stockhausen.org/bfb_statement.html Zugriff: 28.06.2005

Buford, Bill. *Geil auf Gewalt. Unter Hooligans*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1992

Carr, Caleb. *Terrorismus – die sinnlose Gewalt: Historische Wurzeln und Möglichkeiten der
Bekämpfung*. München: Wilhelm Heyne, 2002

Clausewitz, Carl von. *Vom Kriege: Hinterlassenes Werk des Generals Carl von Clausewitz*.
Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag, 1952

Croitoru, Joseph. *Der Märtyrer als Waffe: Die historischen Wurzeln des Selbstmordattentats*.
München/Wien: Carl Hanser, 2003

DeLillo, Don. *Mao II*. New York: Penguin, 1991

Delong-Bas, Natana J. *Wahhabi Islam: From Revival and Reform to Global Jihad*. New
York: Oxford University Press, 2004

de Waal, Thomas. „Zwei Jahrhunderte Konflikt: Eine Einführung.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.14-30

Di Blasi, Luca. „Die besten Videos drehte Al-Qaida.“ *Die Zeit*. 14.August.2003, Nr. 34
<http://www.zeit.de/2003/34/Avantgardeterror> Zugriff: 02.03.2007

Dietrich, Wolfgang. „Ein Bild wollen wir uns machen – Überlegungen zur kritischen Friedensforschung im 21. Jahrhundert.“ *Kultur und Konflikt: Dialog mit Johan Galtung*. Hajo Schmidt. Uwe Trittman. (Hrsg.). Münster: agenda Verlag, 2002, S.43-68

Dunlop, John B. *The 2002 Dubrovka and 2004 Beslan Hostage Crises: A Critique of Russian Counter –Terrorism*. Stuttgart: ibidem Verlag, 2006

Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke: Jenseits des Lustprinzips/ Massenpsychologie und Ich-Analyse/ Das Ich und das Es*. Band 13. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1940

Fricke, Karl Wilhelm. *Warten auf Gerechtigkeit: Kommunistische Säuberungen und Rehabilitierungen*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1971

Fromkin, David. „Die Strategie des Terrorismus.“ *Terrorismus: Untersuchungen und Strategie revolutionärer Gewaltpolitik*. Manfred Funke. (Hrsg.). Düsseldorf: Athenäum Verlag, 1977, S.83-99

Funke, Manfred. „Terrorismus – Ermittlungsversuch zu einer Herausforderung.“ *Terrorismus: Untersuchungen und Strategie revolutionärer Gewaltpolitik*. Manfred Funke. (Hrsg.). Düsseldorf: Athenäum Verlag, 1977, S.9-36

Funke, Manfred (Hrsg.). *Terrorismus: Untersuchungen und Strategie revolutionärer Gewaltpolitik*. Düsseldorf: Athenäum Verlag, 1977

Gabriel, Mark A. *Islam und Terrorismus*. Gräfelfing: Resch Verlag, 2004

Galtung, Johan. *Frieden mit friedlichen Mitteln: Friede und Konflikt, Entwicklung und Kultur*. Opladen: Leske+Budrich, 1998

„Geiseldrama im Theater: Russlands Regierung verschleiert die Wahrheit.“ *Welt online*. 23. Oktober 2007
http://www.welt.de/politik/article1287748/Russlands_Regierung_verschleiert_die_Wahrheit.html Zugriff: 26.06.2009

Genfer Abkommen in Bild und Wort. Bundesministerium für Verteidigung, Unterabteilung Recht. (Hrsg.). Oldenburg/Hamburg: Gerhard Stalling Verlag, 1958

Gente, Peter. Könches, Barbara. Weibel, Peter. (Hrsg.). *Philosophie und Kunst: Jean Baudrillard*. Berlin: Merve Verlag, 2005

Gözen, Jiré Emine. *Mythos und der 11. September 2001*.
<http://www.nolovelost.com/jire/11september.html> Zugriff: 10.10.2005

Groskop, Viv. „Chechnya’s deadly “black widows”“. *New Statesman*. 06.September 2004
<http://www.newstatesman.com/200409060023> Zugriff: 11.06.2009

Groys, Boris. „Die Körper von Abu Ghraib.“ *Philosophie und Kunst: Jean Baudrillard*. Peter Gente. Barbara Könches. Peter Weibel. (Hrsg.). Berlin: Merve Verlag, 2005, S.36-49

Habermas, Jürgen. Derrida, Jacques. *Philosophie in Zeiten des Terrors*. Berlin/Wien: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004

Hassel, Florian (Hrsg.). *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003

Hassel, Florian. „Der zweite Tschetschenienkrieg: Eine Unterwerfungskampagne in imperialer Tradition.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.31-98

Hassel, Florian. „Lizenz zum Stehlen: Wie Militär und Verwaltung Tschetschenien nach russischer Tradition ausplündern.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.173-189

Hassel, Florian. „Vorwort: Der Krieg im Schatten.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.7-13

Hirschmann, Kai. *Die weltweite Gefahr: Terrorismus als internationale Herausforderung*. Berlin: Verlag Arno Spitz, 2002

Hirschmann, Kai. *Terrorismus*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Sabine Groenewold Verlage, 2003

Hoffman, Bruce. *Terrorismus der unerklärte Krieg: Neue Gefahren politischer Gewalt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001

„How special forces ended siege.“ *BBC News World Edition*. 29.Oktober 2002
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2363601.stm> Zugriff: 19.06.2009

Jenkins, Brian M. *International Terrorism: The other World War*. Santa Monica: Rand, 1985.
<http://www.rand.org/pubs/reports/2005/R3302.pdf> Zugriff: 21.02.2007

Juergensmeyer, Mark. *Terror im Namen Gottes: Ein Blick hinter die Kulissen des gewalttätigen Fundamentalismus*. Freiburg: Herder, 2004

Jusik, Julia. *Die Bräute Allahs: Selbstmordattentäterinnen aus Tschetschenien*. St. Pölten/Wien/Linz: NP Buchverlag, 2005

Kant, Immanuel. *Zum ewigen Frieden*. Stuttgart: Reclam, 1984

Kepplinger, Hans Mathias. *Die Mechanismen der Skandalierung: Die Macht der Medien und die Möglichkeit der Betroffenen*. München: Olzog Verlag, 2005

Khoury, Adel Theodor. *Der Koran*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2005

- Khoury, Adel Theodor. *Was sagt der Koran zum heiligen Krieg?* Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2007
- Kluge, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin/ New York: de Gruyter, 2002
- Kosmehl, Miriam. „Tschetschenien und das internationale Recht.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.99-123
- Laqueur Walter. *A history of terrorism*. New Jersey: Transaction Publishers, 2001
- Laqueur, Walter. *Die globale Bedrohung: Neue Gefahren des Terrorismus*. München: Econ Taschenbuchverlag, 2001
- Laqueur, Walter. „Interpretationen des Terrorismus: Fakten, Fiktionen und politische Wissenschaft.“ *Terrorismus: Untersuchungen und Strategie revolutionärer Gewaltpolitik*. Manfred Funke. (Hrsg.). Düsseldorf: Athenäum Verlag, 1977, S.37-82
- Laqueur Walter. *Krieg dem Westen: Terrorismus im 21. Jahrhundert*. München: Propyläen Verlag, 2003
- Laqueur, Walter. *The Age of Terrorism*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1987
- Laurent, Eric. *9/11/01: Die Wahrheit*. München/Zürich: Piper, 2007
- Lewis, Bernard. *Die Assassinen: Zur Tradition des religiösen Mordes im radikalen Islam*. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1989
- Lifton, Robert Jay. *Terror für die Unsterblichkeit: Erlösungssekten proben den Weltuntergang*. München/Wien: Hanser Verlag, 2000
- Marschall, Brigitte. „Terrorismus, künstlerischer Aktivismus und die Ästhetik der Destruktion.“ *Terrorismus. Eine Herausforderung unserer Zeit*. Erwin Bader. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2007, S.117-130
- Meddeb, Abdelwahab. *Die Krankheit des Islam*. Heidelberg: Das Wunderhorn, 2002
- Meier, Frank. *Religiöser Fanatismus: Menschen zwischen Glaube und Besessenheit*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2008
- Migge, Torsten. *Der Terroranschlag vom 11. September 2001*. <http://www.wtc-terrorattack.com/index2.htm> Zugriff: 02.10.2005
- Moghadam, Assaf. „The roots of suicide terrorism.“ *Root Causes of Suicide Terrorism: The globalization of martyrdom*. Ami Pedahzur. (Hrsg.). London/New York: Routledge, 2006 S.81-107
- Most, Johann. *Revolutionäre Kriegswissenschaft: Ein Handbüchlein zur Anleitung betreffend Gebrauches und Herstellung von Nitroglycerin, Dynamit, Schießbaumwolle,*

Knallquecksilber, Bomben, Brandsätzen, Giften u.s.w., u.s.w. (Nachdruck der Ausgabe New York, 1885). Wien: Verlag Monte Verita, 1989

Münkler, Herfried. „Terrorismus als Kommunikationsstrategie. Die Botschaft des 11. September.“ *Internationale Politik. Terrorismus*. Werner Weidenfeld. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutsche Gesellschaft für Auswärtige Politik e.V., 2001, S.11-18

Nacos, Brigitte L. *Terrorism and the media: from the Iran hostage crisis to the world trade center bombing*. New York: Columbia Univ. Press, 1994

Parry, Albert. *Terrorism. From Robespierre to Arafat*. New York: The Vanguard Press, 1976

Pedahzur, Ami. (Hrsg.). *Root Causes of Suicide Terrorism: The globalization of martyrdom*. London/New York: Routledge, 2006

Pfirrmann, Gustav. *Religiöser Charakter und Organisation der Thag- Bruderschaften*. Tübingen: Diss., 1970

Piper, Gerhard. *Was ist Internationaler Terrorismus? Begriffsdiskussion, Geschichte, Organisationen und Finanzen eines Gespenstes*. <http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/themen/Terrorismus/piper2.html> Zugriff: 03.11.2006

Politkowskaja, Anna. *Tschetschenien: Die Wahrheit über den Krieg*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008

Powell, William. *The Anarchist Cookbook*. New York: Barricade Books, 1989

Preston, Diana. *Rebellion in Peking: Die Geschichte des Boxeraufstandes*. Stuttgart/München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001

„Putin vows to crush rebels.“ *BBC News World Edition*. 28.Oktober 2002
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2368023.stm> Zugriff: 19.06.2006

Rau, Johannes. *Politik und Islam in Nordkaukasien: Skizzen über Tschetschenien, Dagestan und Adygea*. Wien: Braumüller, 2002

Reuter, Christoph. *Mein Leben ist eine Waffe: Selbstmordattentäter – Psychogramm eines Phänomens*. München: Bertelsmann, 2002

Reynolds, Maura. „Krieg ohne Regeln: Russische Soldaten in Tschetschenien.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.124-136

Richardson, Louise. *Was Terroristen wollen: Die Ursachen der Gewalt und wie wir sie bekämpfen können*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2007

Richter, Horst-Eberhard. *Zur Psychologie des Friedens*. Gießen: Psychosozial Verlag, 1996

Robins S. Robert, Post M. Jerrold. *Die Psychologie des Terrors: Vom Verschwörungsdenken zum politischen Wahn*. München: Droemer, 2002

- Roth, Jürgen. *Netzwerke des Terrors*. Hamburg/Wien: Europa Verlag, 2001
- Rummel, Rudolph J. „*Demozid“ der befohlene Tod. Massenmorde im 20. Jahrhundert*. Münster: Lit Verlag, 2003
- Schluchter, Wolfgang. „Einleitung: Fundamentalismus, Terrorismus, Krieg.“ *Fundamentalismus, Terrorismus, Krieg*. Wolfgang Schluchter. (Hrsg.). Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2003, S.9-23
- Schluchter, Wolfgang (Hrsg.). *Fundamentalismus, Terrorismus, Krieg*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2003
- Schmid, Alex P., Jongman, Albert J. *Political Terrorism: a new guide to actors, authors, concepts, data bases, theories and literature*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1988
- Schmidbauer, Wolfgang. *Der Mensch als Bombe: Eine Psychologie des neuen Terrorismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003
- Schmidt, Hajo. Trittman, Uwe. (Hrsg.). *Kultur und Konflikt: Dialog mit Johan Galtung*. Münster: Agenda Verlag, 2002
- Scholl, Susanne: *Töchter des Krieges: Überleben in Tschetschenien*. Wien: Molden Verlag, 2007
- Shapiro, Shlomo. „Medien und Terrorismus. Eine klare Strategie wird benötigt“ *Internationale Politik. Terrorismus*. Werner Weidenfeld (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutsche Gesellschaft für Auswärtige Politik e.V., 2001, S.19-24
- Siegert, Jens. „Angriff auf die Pressefreiheit.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.153-172
- Sloterdijk, Peter. *Luftbeben: An den Quellen des Terrors*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002
- Snell, Bruno. (Hrsg.). *Heraklit Fragmente*. München/Zürich: Artemis Verlag, 1989
- Stern, Jessica. *Terror in the Name of God: Why religious militants kill*. New York: HarperCollins, 2003
- Svensson, Birgit. „Das Geschäft mit den Geiseln.“ *FAZ. Net*. 04.Dezember 2005
<http://www.faz.net/s/RubDDBDABB9457A437BAA85A49C26FB23A0/Doc~EE97CEFA8674B409F8D9B698148807F0F~ATpl~Ecommon~Scontent.html> Zugriff: 06.04.2010
- Szyszkowitz, Tessa. *Trauma und Terror: zum palästinensischen und tschetschenischen Nationalismus*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2008
- Terror in Moscow*. Regie: Dan Reed. HBO, 2003 Fassung:
<http://video.google.com/videoplay?docid=-9126504906998319493#> Zugriff: 19.04.2010

Thomas, Hans. (Hrsg.). *Die Lage der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln: Verlag J.H. Röll, 1999

Townshend, Charles. *Terrorismus: eine kurze Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2005

„Two hostages flee Moscow theatre.“ *BBC News World Edition*. 24. Oktober 2002
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2357729.stm> Zugriff: 19.06.2009

Waldmann, Peter. „Das terroristische Kalkül und seine Erfolgssausichten.“
Fundamentalismus, Terrorismus, Krieg. Wolfgang Schluchter. (Hrsg.). Weilerswist: Velbrück
Wissenschaft, 2003, S.87-109

Weber, Hermann. „Weiße Flecken“ in der Geschichte. *Die KPD-Opfer der Stalinschen
Säuberungen und ihre Rehabilitierung*. Frankfurt am Main: isp Verlag, 1989

Weintz, Jürgen. *Theaterpädagogik und Schauspielkunst: Ästhetische und psychosoziale
Erfahrung durch Rollenarbeit*. Butzbach-Griedel: Afra Verlag, 1998

Wiechens, Peter. *Bataille zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1995

Wilkinson, Paul. *Political Terrorism*. London: Macmillan, 1974

Wittgenstein, Ludwig. *Werkausgabe Band 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher
1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989

Wördemann, Franz. „Mobilität, Technik und Kommunikation als Strukturelemente des
Terrorismus.“ *Terrorismus: Untersuchungen und Strategie revolutionärer
Gewaltpolitik*. Manfred Funke. (Hrsg.). Düsseldorf: Athenäum Verlag, 1977, S.140-157

Žižek, Slavoj. *Willkommen in der Wüste des Realen*. Wien: Passagen Verlag, 2004

Kapitel 2

Acham, Karl. (Hrsg.). *Moral und Kunst im Zeitalter der Globalisierung*. Wien: Passagen Verlag, 2002

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Gretel Adorno. Rolf Tiedemann. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973

Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1982

Artaud, Antonin. *Das Alfred-Jarry-Theater. Manifeste: Bühnenstücke. Inszenierungspläne. Briefe*. München: Matthes&Seitz, 2000

Asmuth, Bernhard. *Dramenanalyse*. Stuttgart: Verlag J.B.Metzler, 2004

Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. London: Methuen & Co LTD, 1966

Bentley, Eric. *What is theatre?: Incorporating the dramatic event and other reviews. 1944-1967*. New York: Hill and Wang, 2000

Biesenbach, Frank. *Offizielle Erklärung der BfB-Bürger für Bürger, Unabhängige Wählergemeinschaft Kürten, zu den Äußerungen ihres Ehrenbürgers, Herrn Professor Karlheinz Stockhausen in Zusammenhang mit den Terroranschlägen von New York und Washington*. http://www.stockhausen.org/bfb_statement.html Zugriff: 28.06.2005

Borger, Nicolai. *Frauen in Stücken*. München: Drei Masken Verlag, 2006

Brock, Bazon. „Der Barbar als Künstler – Der Künstler als Barbar.“ *Krieg und Kunst*. Bazon Brock. Gerlinde Koschik. (Hrsg.). München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S.103-118

Brock, Bazon. Koschik, Gerlinde. (Hrsg.). *Krieg und Kunst*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002

Brook, Peter. *Wanderjahre: Schriften zu Theater, Film & Oper*. Berlin: Alexander Verlag, 1989

Büchner, Georg. *Dantons Tod*. Stuttgart: Reclam, 1995

Buchsteiner, Torsten. *Nordost*. Berlin: Henschel Theaterverlag, 2008

Buchsteiner, Torsten. <http://buchsteiner.tv/index/DE/html> Zugriff: 9. Juni 2010

Bunuel, Luis. *Die Flecken der Giraffe: Ein- und Überfälle*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1991

Burke, Edmund. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1989

„Chronik.“ *Der Krieg im Schatten: Russland und Tschetschenien*. Florian Hassel. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.239-242

- de Quincey, Thomas. *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers und andere Schriften*. Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1962
- de Quincey, Thomas. „Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet.“ *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers und andere Schriften*. Thomas de Quincey. Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1962, S.367-490
- Düwell, Marcus. *Ästhetische Erfahrung und Moral: Zur Bedeutung des Ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber, 1999
- Finter, Helga. „Unser aller Theater der Grausamkeit. Der 11. September – das Spektakel und das Theater.“ *Spiegel der Forschung. Wissenschaftsmagazin der Justus-Liebig-Universität Gießen*. 19. Jahrgang. Nr.2. Dezember 2002, S.85-87
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters: eine Einführung. Das System der theatralischen Zeichen*. Band 1. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007
- Fliedl, Konstanze. „Terror im Spiel“. *Ulrike Maria Stuart*. Ortrud Gutjahr. (Hrsg.). Würzburg: Königshausen&Neumann, 2007, S.55-64
- Fo, Dario. *Zufälliger Tod eines Anarchisten*. Hamburg: Rotbuch-Verlag, 1997
- Gasujewa, Anna. Swobodnik, Sobo. *Paradis ohne e*. Pullach im Isartal: edition Smidt, 2008
- Geiger, Heinz. Haarmann, Hermann. *Aspekte des Dramas: Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996
- Gorsen, Peter. *Das Nachleben des Wiener Aktionismus: Interpretationen und Einlassungen seit 1969*. Klagenfurt/Graz/Wien: Ritter Verlag, 2009
- Green, Malcolm. (Hrsg.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler: writings of the Vienna actionists*. London: Atlas Press, 1999
- Groys, Boris. <http://solaris.hfg-karlsruhe.de/hfg/inhalt/de/Lehrende/1017> Zugriff: 08.11.2006
- Groys, Boris. „Kunstkritik als Kunst.“ *Die Lage der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. Hans Thomas. (Hrsg.). Dettelbach: Verlag J.H. Röll, 1999, S.11-24
- Groys, Boris. *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*. München: Carl Hanser Verlag, 1992
- Hager, Alfred. *Krieg und Theater: nach den Spielplänen der Wiener Bühnen von 1938-1944*. Wien: Diss., 1950
- Hegemann, Carl. (Hrsg.). *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*. Berlin: Alexander Verlag, 2003
- Hegemann, Carl. „Vorwort.“ *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*. Carl Hegemann. (Hrsg.). Berlin: Alexander Verlag, 2003, S.8-12
- Hughes-Freeland, Felicia. *Ritual, Performance, Media*. London/New York: Routledge, 1998

- Janke, Pia. (Hrsg.). *Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater*. Wien: Praesens Verlag, 2007
- Jarry, Alfred. *König Ubu*. Zürich: Verlag der Arche, 1959
- Jelinek, Elfriede. „Sprech-Wut (ein Vorhaben): Über Friedrich Schiller.“ *Literaturen Special*. Jän./Feb. 2005, S.12-15
- „Jenseits der Grenzen der Wahrnehmung.“ *Chris Burden: Beyond the limits. Jenseits der Grenzen*. Mak-Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Ausstellung 28. Februar bis 4. August 1996. Peter Noever. (Hrsg.). Ostfildern: Cantz, 1996, S.157-191
- Kernic, Franz. „Islamisch-fundamentalistischer Jihad und Terrorismus als Herausforderung.“ *Terrorismus. Eine Herausforderung unserer Zeit*. Erwin Bader. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2007, S.35-63
- Klotz, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser Verlag, 1960
- Kreuder, Friedemann. Sörgel, Sabine. „Einleitung.“ *Theater seit den 1990er Jahren: Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*. Friedemann Kreuder. Sabine Sörgel. (Hrsg.). Tübingen: Francke Verlag, 2008, S.7-17
- Kreuder, Friedemann. Sörgel, Sabine. (Hrsg.) *Theater seit den 1990er Jahren: Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*. Tübingen: Francke Verlag, 2008
- Kurtz, Michael. *Stockhausen. Eine Biografie*. Kassel: Bärenreiter, 1988
- Liessmann, Konrad Paul. *Ästhetische Empfindungen*. Wien: facultas, 2009
- Liessmann, Konrad Paul. *Philosophie der modernen Kunst: Eine Einführung*. Wien: WUV- Univ.-Verlag, 1999
- Lollike, Christian. *Das Wunderwerk oder The RE-Mohammed-TY Show*. Berlin: Felix Bloch Erben, 2005
- Lücke, Bärbel. „Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion.“ *Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater*. Pia Janke. (Hrsg.). Wien: Praesens Verlag, 2007, S.61-85
- Lütterfelds, Wilhelm. Majetschak, Stefan. „Ethik und Ästhetik sind Eins“: *Beiträge zu Wittgensteins Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main/Wien/u.a.: Peter Lang, 2007
- Mc Dougall, Joyce. *Theater der Seele: Illusion und Wahrheit auf der Bühne der Psychoanalyse*. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse, 1994
- Möhrmann, Renate. (Hrsg.). *Theaterwissenschaft heute: Eine Einführung*. Berlin: Reimer Verlag, 1990
- Neundlinger, Helmut. „Rezensionen.“ *Institut für Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien* <http://www.univie.ac.at/Theaterwissenschaft/rezensionene/artaud.htm>
Zugriff: 10.10.2005

Noever, Peter. (Hrsg.). *Chris Burden: Beyond the limits. Jenseits der Grenzen*. Mak-Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Ausstellung 28. Februar bis 4. August 1996. Ostfildern: Cantz, 1996

Orr, John. Klaic, Dragan. (Hrsg.). *Terrorism and Modern Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990

Pelevine, Natalia. *In your hands*. Zur Verfügung gestellt von der Autorin

Pena Aguado, Maria Isabel. *Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard*. Wien: Passagen Verlag, 1994

Persönliches Interview mit Sobo Swobodnik, 21. Juni 2009

Petzold, Hilarion. *Angewandtes Psychodrama*. Paderborn: Junfermann, 1978

Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001

Platon. *Der Staat*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1965

Presnjakow, Oleg. Presnjakow, Wladimir. „Terrorismus.“ *Theater heute*. Ausgabe 05/2004, S.45-55

Rame, Franca. Fo, Dario. *Sex? Aber mit Vergnügen! -und andere starke Frauen-Rollen*. Hamburg: Rotbuch Verlag, 1998

Rapp, Uri. *Handeln und Zuschauen: Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand Verlag, 1973

Roche, Mark William. *Die Moral der Kunst: Über Literatur und Ethik*. München: Verlag C.H. Beck, 2002

Sabatini, Arthur J. „Terrorismus und Performance.“ *Kunstforum International*. Nr.117, 1992 (Parallele Kunst ein Rückblick auf die 80er Jahre), S.147-151

Schenk, Christian. *Muss Literatur moralisch sein? Friedrich Schiller und der Streit um Ethik und Ästhetik heute*. Mainz: Matthias Grünewald Verlag, 2000

Schiller, Friedrich. „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.“ *Gesammelte Werke in drei Bänden*. Reinhold Netolitzky. (Hrsg.). Band 3. Rheda-Wiedenbrück: RM Buch und Medien Vertrieb, 2005, S.523-533

Schiller, Friedrich. „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst.“ *Sämtliche Werke*. Gerhard Fricke. Herbert G. Göpfert. (Hrsg.). Band 5. München: Carl Hanser Verlag, 1975, S.537-543

Schiller, Friedrich. *Gesammelte Werke in drei Bänden*. Reinhold Netolitzky. (Hrsg.). Band 3. Rheda-Wiedenbrück: RM Buch und Medien Vertrieb, 2005

Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Gerhard Fricke. Herbert G. Göpfert. (Hrsg.). Band 5. München: Carl Hanser Verlag, 1975

Schilling, Klaus von. *Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater: Die Kultur der Bewältigung und ihr Scheitern im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001

Schindler, Richard. „Das Geschäft der Detektive: Kunstrezeption und Verbrechensaufklärung.“ *Das Kunstwerk*. Stuttgart/u.a.: Verlag W. Kohlhammer, 1990, S.4-8, S.49-54.

Scholtz, Gunter. „Kunst ohne Normen?“ *Moral und Kunst im Zeitalter der Globalisierung*. Karl Acham. (Hrsg.). Wien: Passagen Verlag, 2002, S.59-75

Schröder, Johannes Lothar. „Naturwissenschaft, Hitze und Zeit.“ *Chris Burden: Beyond the limits. Jenseits der Grenzen*. Mak-Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Ausstellung 28. Februar bis 4. August 1996. Peter Noever. (Hrsg.). Ostfildern: Cantz, 1996, S.192-209

Schwarz, Jewgenij. *Der Drache*. Köln/Berlin: Verlag Kiepenheuer& Witsch, 1962

Schwerfel, Heinz Peter. *Kunst – Skandale: über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst*. Köln: Dumont, 2000

Sennett, Richard. „Das Gespenst von Vietnam oder wie wir mit dem Schrecken umgehen.“ Vortrag im Schauspielhaus Zürich. *Süddeutsche Zeitung*. 4. Oktober 2001

Siegmund, Gerald. *Theater als Gedächtnis: Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1996

Sikorska-Miszczuk, Malgorzata. *Der Tod des Eichhörnchen Menschen*. Wien: Kaiserverlag, 2008

Stephan, Ulrike. *Text und Szene: Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse*. München: Kommissionsverlag J. Kitzinger, 1982

Suchovo-Kobylin, Alexander. *Tarelkins Tod*. Wien: Thomas Sessler Verlag, 2001

Süss, Marco. „Der Mediziner als „Jongleur“ „und Charlatan““. *Theaterkunst und Heilkunst*. Gerda Baumbach. (Hrsg.). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2002

Tenenbom, Tuvia. Lowy, Maria. *Die letzte Jungfrau*. Wien: Kaiserverlag, 2004

Thalhamer, August. *Der Heilungsweg des Schamanen*. Linz: edition pro mente, 2007

Thomas, Hans. (Hrsg.). *Die Lage der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. Dettelbach: Verlag J.H. Röhl, 1999

„Tonbandabschrift Pressekonferenz Karlheinz Stockhausen am 16.9.2001 in Hamburg.“ *Norddeutscher Rundfunk* www.swin.de/kuku/kammchor/stockhausenPK.htm Zugriff: 08.07.2005

Towstonogow, Georgi. *Spiegel der Bühne: Aufsätze und Reden zum Theater. Probennotate*. Berlin: Henschelverlag, 1985

Truffaut, Francois. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Wilhelm Heyne, 2003

Urheberrechtsgesetz. <http://www.jusline.at/juslineat/hlp/urhg/urhg010.html> Zugriff: 08.11.2006

Weimann, Gabriel. *Communicating Unreality: Modern Media and the Reconstruction of Reality*. Thousand Oaks/ London/ New Delhi: Sage Publications, 2000

Welsch, Wolfgang. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1996

Werling, Susanne. *Handlung im Drama: Versuch einer Neubestimmung des Handlungsbegriffs als Beitrag zur Dramenanalyse*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1989

Winckelmann, Johann Joachim. „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben.“ *Ausgewählte Schriften und Briefe*. Walther Rehm. (Hrsg.). Wiesbaden: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1948, S.70-97

Winckelmann, Johann Joachim. *Ausgewählte Schriften und Briefe*. Walther Rehm. (Hrsg.). Wiesbaden: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1948

Abstract

Wie reflektiert die Kunst als Spiegel der Zeit die Herausforderungen unserer heutigen Gewaltkultur? Das Theater als kulturelles System ermöglicht eine Reflexion der Realität, doch wird es von dieser ständig herausgefordert sich neu zu positionieren. Schein statt Sein, Reizüberflutung vor allem durch die Bildmedien, Ästhetisierungswahn und der Einzug der Gewalt in unsere Alltagskultur stellen dabei besondere Herausforderungen dar. Eine dieser Herausforderungen, die sich im speziellen wieder theatrale Elemente zu Nutzen macht, ist Terrorismus, ein abstrakter Begriff ohne eindeutige wissenschaftliche Definition, mit weitläufigen historischen Vorläufern und unterschiedlichen realpolitischen Erscheinungsformen. Er zielt mit brutalen Anschlägen auf die Verbreitung von Angst und Schrecken in weiten Teilen der Bevölkerung, benutzt die medialen Bildwelten und die moderne Technik zu seinem Vorteil und erzielt mit - im Vergleich zu Kriegen - wenigen Opfern, enorme Auswirkungen. Der Umgang mit diesem vielschichtigen, sensiblen Thema findet als gesellschaftliches Element immer wieder eine Reflexion in Theatertexten.

Ausgehend von einer Eingrenzung des Begriffes und einer historischen Betrachtung wird in der vorliegenden Arbeit exemplarisch ein konkretes Terrorattentat ausgewählt: die Geiselnahme im Moskauer Dubrowka Theater im Oktober 2002, vielschichtig beleuchtet, erlaubt es einen genaueren Blick auf die Strukturen hinter einem Terroranschlag und zeigt dessen Komplexität. Die Geiselnahme fand Beachtung bei einigen Theaterautoren, die darin Stoff für ein neues Stück fanden. Drei ausgewählte, in deutscher Sprache erschienene Theatertexte dienen als Reflexionsmaterial einer möglichen Bearbeitung von Terrorismus in einem Stücktext, sie werden auf ihre spezifische Verarbeitung des Themas durchleuchtet. Der Reiz an der Auswahl der Stücke liegt in der Bandbreite, die sie verkörpern, von einem historisch-realistisch anmutenden Text, über eine poetische, abstrahierte Darstellung zu einem dekonstruktivistisch - philosophischen Gedankenkonvolut. Der Text wird hierbei als Ausgangspunkt für eine mögliche Inszenierung gesehen. Als methodische Herangehensweise wurde eine Dramenanalyse gewählt, die aus einem Konglomerat unterschiedlicher, wissenschaftlich anerkannter Methoden zusammengestellt ist und eigens ausgewiesen wird. Auf interpretatorischer Ebene sollen vor allem die erzeugten Bildrealitäten betrachtet werden, ausgehend von einer These Boris Groys, der für unsere Kultur nur das Bild des Bösen als befriedigend gelten lässt. „Ethik und

Ästhetik sind eins“⁴³⁵ meinte Ludwig Wittgenstein in seinem *Tractatus logico-philosophicus* und hat somit eine interessante These zum Verhältnis von Schönheit und Moral formuliert. Diese Aussage kann als Anstoß für die Untersuchung über die Vereinbarkeit von Ethik und Ästhetik gesehen werden und rundet die Analyse ab.

Theatertexte und in Folge deren Inszenierungen konfrontieren mit Text und Sprache, die Emotionen und Reflexionen hervorrufen können. Durch die bewusst fiktionale Haltung des Theaters kann der Rezipient sich ohne Vorbehalt auf das Erleben einlassen und die Schutzmechanismen des Alltags fallen lassen. Theater bietet die Möglichkeit einer direkten Auseinandersetzung mit anderen Menschen als Figuren, aber auch als Schauspieler, als ein jahrhundertealtes, kulturelles Gut bietet es Erkenntnis auf dem Weg der Erfahrung, es verzichtet auf ein filterndes Medium, der Rezipient erfährt das Geschehen unmittelbar und direkt, die Information wird von Mensch zu Mensch weitergegeben.

How are the arts as a mirror of time showing the challenges of today's culture of violence? Theatre as a cultural system enables a reflection of reality, but it is constantly challenged to renew its position. Appearance instead of Being, stimulus satiation especially through mass media, aesthetic illusion and the introduction of violence into our today's everyday life form hereby special challenges. One of them, which is also using theatrical elements is terrorism, an abstract word without a clear scientific definition, with extensive historic roots and different actual manifestations. It targets at the spread of fear and horror in wide parts of the population, uses the media and modern technology to its advantage and gains with – compared to wars - small numbers of victims, enormous impacts. The handling of this complex and sensible topic finds its reflection as a social element in theatre texts.

Starting with a containment of the concept and a historical reflection the thesis is handling one specific terrorist attack: the hostage crisis in the Dubrovka Theatre in Moscow in October 2002, considered in an extensive way, it allows a closer look at the structures behind a terrorist attack and shows its complexity. The hostage taking gained attention from some dramatists, who found a story for a new play. Three selected dramas, published in German language, build the reflection material for this thesis, and will be analyzed on their specific way treating the topic. The selection was

⁴³⁵ Wittgenstein, Ludwig. *Werkausgabe Band 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989 S.83

made regarding the width they are offering, from a historic-realistic appearing text to a poetic abstraction and finally a deconstructing-philosophic work. The text is seen as a starting point for a possible staging. A drama analysis was chosen as a methodical approach, based on different, scientific, well-established methods and especially described. The interpretation looks at the raised images, based on a theory from Boris Groys, who sees only the picture of the as satisfying for our culture. "Ethics and Aesthetics are one."⁴³⁶ said Ludwig Wittgenstein in his *Tractatus logico-philosophicus*, which offers an interesting position to the relation of beauty and moral. This can also be seen as an impulse for the analysis of ethics and aesthetics in the texts.

Dramas and their staging confront with text and language, which cause emotions and reflections. The fictional attitude of theatre enables the audience to enjoy the seen without retention and to let go of the protective mechanisms of everyday life. Theatre offers the possibility of a direct confrontation with other human beings as figures, as well as actors, it is a century old cultural commodity and offers awareness through experience. It doesn't need a filtering medium, the spectator gets to know the information immediate and direct, from one human being to the other.

⁴³⁶ ebd., S.83

Curriculum Vitae

Stefanie Frischeis

Geboren: 10.05.1977, Wien
Staatsbürgerschaft: A
Fremdsprachen: englisch (sehr gut);
rumänisch (gut);
französisch, spanisch (Grundkenntnisse);

Ausbildungen:

- Matura BG/BRG Stockerau
- Konservatorium der Stadt Wien (Abteilung Schauspiel - Diplomabschluss mit Auszeichnung)
- div. Schauspielworkshops im In- und Ausland
- Doktoratsstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Seit 2000 freischaffende Schauspielerin und Sprecherin, diverse Engagements für Bühne, Film und Fernsehen in Österreich, Deutschland und der Schweiz.

Seit 2004 Regieassistenzen für Theater und Fernsehen u.a. bei Martin Kusej, Hannes Rossacher, Michael Gampe, u.a.

2009/10 Unterricht an der Schauspielakademie der Kreativakademie NÖ

2010/2011 Projektentwicklung für CONCORDIA Sozialprojekte in der Republik Moldau