



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Umzingelte Bühnen – Zur Entstehung und Entwicklung
des Sarajevoer Kriegstheaters“

Verfasser

Senad Halilbasic

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
Vorwort: Zur Quellenlage und Methodik	4
Einleitung	6
Ein Überblick über die Theaterlandschaft Sarajevos im Laufe der Belagerung	10
Die Theaterhäuser Sarajevos & das MESS	10
Öffentliche Kunst und Kultur in den ersten Monaten der Belagerung	13
Ein Einblick in die Aktivitäten anderer Theaterhäuser während der Belagerung	17
Die Gründung des SARTR	20
"Skloniste - Der Unterschlupf": Ein Theatertext als Zeitzeuge	27
Versuch einer Inhaltsangabe	29
Die handelnden Figuren	31
Anmerkungen zur hier herangezogenen Videoaufzeichnung von „Skloniste“	34
Aufführungs-Zitat der hier herangezogenen Videoaufzeichnung:	35
Das Theater als (Schutz)Ort	36
Die Entstehung von "Theater" in Skloniste	41
Zur Rolle des Kriegspublikums	51
Was kann / soll / ist Theater im Krieg?	54
Zur Illusion im Kriegstheater	57
Zum Begriff der "Aufführung" ("predstava") in "Skloniste	59
Krieg auf der Bühne? Das Politische am Kriegstheater	61
Das SARTR während der Belagerung	67
Die Rezeption von „Skloniste“	67
„Skloniste“: Die Pläne einer Verfilmung	68
Die Inszenierungen des SARTRs 1993-1996	72
„Die Liebe des George Washington“	72
„Kako Musa dere Jarca“	73
„Memoari Mine Hauzen“	74
Kindertheater.....	74
Unvollendete Produktionen	75
Struktur und Organisation des SARTR während der Belagerung	77
Kriegstheater nach dem Krieg	80
Etablierung eines eigenständigen Theaterhauses	80
SARTR, 20 Jahre danach: Zurück zum Krieg? Theaterpolitische Neuorientierung unter Direktor Nihad Kresevljakovic	82
Resümee und Conclusio	85
Bibliografie	88
Abbildungsverzeichnis	90
Danksagung	91
Abstract	93
Curriculum Vitae	94
Anhang	95
Anhang I: "Skloniste - Der Unterschlupf"	
Anhang II: Interview-Transkriptionen	
Anhang III: DVD (Audiofiles der Interviews, Zeitungsausschnitte aus "Oslobodenje" 1992-1994, Vorwort zur Monografie - Unveröffentlichtes Typoskript, E-Mail-Korrespondenzen)	
<i>Anhang I-III folgt nicht der Seitennummerierung der Diplomarbeit, sondern den Original-Seitenzahlen.</i>	

Vorwort: Zur Quellenlage und Methodik

Bevor die inhaltliche Einleitung zum Sarajevoer Kriegstheater und den wichtigsten Forschungsfragen dieser Diplomarbeit einsetzt, möchte ich hier in wenigen Worten die aktuelle Quellenlage bzw. Methodik dieser Diplomarbeit beschreiben.

Meine Recherchen zum Sarajevoer Kriegstheater begannen im Herbst 2009. Im Forschungsseminar „Theater und Krieg“ (Dr. Eva Krivanec, Universität Wien, WS 2009/10) gab es zahlreiche Vorträge und Referate zum Thema, stets mit dem Fokus auf eine andere Region bzw. historische Periode. Da ich durch diverse berufliche und private Gegebenheiten seit langem ein Interesse an Bosnien und Herzegowina und insbesondere der Hauptstadt Sarajevo habe, beschloss ich, mich in der Abschlussarbeit zum Seminar mit dieser Region zu beschäftigen. Nach den Schlagworten „Krieg, Theater, Sarajevo“ im Internet wie auch in der Literatur suchend, folgte zunächst eine Überraschung: Es fanden sich an erster Stelle Berichte über verschiedene Bühnen, KünstlerInnen, Performances, theatrale Aktionen etc., sondern ich stieß ohne Umweg auf ein Theater, das heute noch existiert und zu den wichtigsten Avantgarde-Bühnen Bosnien und Herzegowinas gehört: „Sarajevski Ratni Teatar“, das seit der Gründung am 17. Mai. 1992 bis heute SARTR genannt wird. Dies kann mit „Sarajevoer Kriegstheater“ übersetzt werden.¹

Die Sekundärquellen zu dem Thema, sei es betreffend die Theaterlage in Sarajevo zu Zeiten des Krieges im Allgemeinen oder zum SARTR im Speziellen, waren sehr gering. Wenige Interviews mit Theaterschaffenden, ein paar Berichte über Gastspiele – darauf beschränken sich die deutsch- und englischsprachigen Online-Artikel und Publikationen. Selbst im bosnischsprachigen Raum fanden sich nur wenige Quellen, die eine Vertiefung ins Thema ermöglichen würden. Die Website des SARTR (www.sartr.ba) listet zwar in chronologischer Reihenfolge alle Inszenierungen des Theaters von 1992 bis heute inklusive diverser Daten zu Theaterschaffenden, Zuschauerzahlen, Rollenaufteilungen etc. auf, verzichtet jedoch auf Inhaltsangaben zu den Stücken oder gar Fotos oder Videos der Inszenierungen. Mit den wenigen in Österreich sowie online vorhandenen Quellen konnte ich zwar eine kurze Seminararbeit zum SARTR schreiben, welche über die wichtigsten Eckdaten und ihre erste Produktion „Skloniste – Der Unterschlupf“ berichtet, für die detailliertere Auseinandersetzung mit dem Thema war jedoch ein Forschungsaufenthalt in Sarajevo notwendig.

¹ Folgend wird meist statt von „Sarajevoer Kriegstheater“ von „SARTR“ die Rede sein.

Nach siebenwöchiger Recherche vor Ort entstand ein Materialkorpus, der eine theaterhistorische Diplomarbeit über eine bisher kaum erforschte Institution bzw. Periode ermöglichte. (Theater)historische Beschreibungen innerhalb dieser Arbeit basieren sehr stark auf diversen Artikeln zum Thema „Theater“ aus der zwischen 1992 und 1996 regelmäßig erscheinenden Sarajevoer Tageszeitung „Oslobodenje“. Das Studieren der Zeitungs-Jahrgänge 1992 bis 1996 im Sarajevoer Media Center, dem größte Zeitungs- und TV-Archiv des Landes, ermöglichte eine grobe Rekonstruktion wichtiger theaterhistorischer Ereignisse sowohl für das SARTR als Institution wie auch für andere relevante Institutionen, die während der nahezu vierjährigen Belagerung der Stadt diverse Theaterprojekte durchführten. Parallel zu den Recherchen im Zeitungsarchiv führte ich im Laufe meines Aufenthalts diverse Interviews mit Theaterschaffenden dieser Zeit, deren Aussagen ebenso in diese Arbeit einfließen.

Wichtig war auch die Recherche im Archiv des SARTR. Das SARTR bzw. einer seiner Gründer, Safet Plakalo, beschäftigt sich aktuell selbst mit der Historie der Institution. Anlässlich des 20. Jahrestags der Uraufführung von *Skloniste – Der Unterschlupf* soll im September 2012 eine Monografie des SARTR erscheinen. Somit fanden meine Forschungen zum SARTR zeitgleich mit deren eigenen Beschäftigungen und Recherchen zu ihrer Institutionsgeschichte statt. Ich erhielt Zugang zu bisher unveröffentlichten und für die Monografie rekonstruierten Materialien (Spielplänen, Plakaten, Dramaturgie-Fassungen, persönlichen Notizen etc.). Auch diese Primärquellen stellen eine wichtige Basis für diese Arbeit dar.

Einleitung

„Wir stellen auch eine neue Definition des Theaters in Sarajevo auf: Theater – das sind ein Schauspieler und ein Zuschauer in aktiver, durch dramatischen Text artikulierter Wechselbeziehung, sowie eine Granate, die weit genug weg ist, um weder Schauspieler noch Zuschauer zu töten. Dieses Theater hütet und schützt vor der Angst wie ein warmer Mutterleib.“ (Karahasan 1993: S. 44f)

Der heute in Graz lebende bosnische Schriftsteller Dzevad Karahasan hat den Beginn des Krieges in Sarajevo miterlebt. In seinem Buch *Tagebuch der Aussiedlung* beschreibt er in mehreren Essays das Leben in einer umzingelten Stadt, deren Belagerung in den Jahren 1992 bis 1996 die längste des 20. Jahrhunderts darstellt. Im Kapitel „Marindvorer Fragmente“, in dem Karahasan über die Arbeit mit seinen Dramaturgie-StudentInnen auf der Sarajevoer Akademie der szenischen Künste in den ersten Kriegsmonaten berichtet, findet sich oben angeführtes Zitat. Der in der Theaterforschung stets betonten Abhängigkeit von ZuschauerInnen und SchauspielerInnen, von Publikum und AkteurInnen, wird in Karahasans Definition von Theater im belagerten Sarajevo noch eine topographische Verortung des Theaters (in der Stadt) beigelegt. Damit Theater als solches stattfinden kann, bedarf es der richtigen, respektive sicheren Lage. Unter den richtigen Bedingungen dient das Theater also als „warmer Mutterleib“, als Zufluchtsort, als Unterschlupf.

Diesem Thema widmet sich auch das Sarajevski Ratni Teatar, kurz SARTR, in seiner ersten Theaterproduktion. Mit *Skloniste* (zu Deutsch: *Der Unterschlupf*) kommt am 6. September 1992 der erste während der Belagerung geschriebene und inszenierte Theatertext zur Uraufführung. Er handelt von zwei Theatermachern, einem Regisseur und einem Dramaturgen, die zusammen mit zwei alten Menschen im Fundus eines Theaters Zuflucht vor der ständigen Bedrohung durch Scharfschützen und Granaten gefunden haben. Das Stück reflektiert die Lage, in der es entstanden ist, in vielerlei Hinsicht.

Diese Diplomarbeit verfolgt zwei primäre Ziele: Erstens soll das SARTR als Institution, die unmittelbar zu Kriegsbeginn gegründet wurde, in seiner Historie sowie in seiner Bedeutung für die Theaterlandschaft der belagerten Stadt erforscht werden. Dabei wird das SARTR bis heute, also 20 Jahre nach der Gründung, betrachtet werden, wobei der Fokus auf der Zeit der Belagerung liegt. Zweitens soll mit *Skloniste* eines der wichtigsten und im deutschsprachigen Raum kaum rezipierten Theaterwerke der jüngeren bosnisch-herzegowinischen Theatergeschichte betrachtet werden und darüber hinaus, anhand des Textes sowie an Aussagen von Zeitzeugen, zugleich ein Einblick in die Besonderheiten des Belagerungstheaters gegeben werden.

Der Name SARTR, Sarajevoer Kriegstheater, ist leicht irreführend. Da immer wieder vom „Zusammenschluss der drei großen und staatlich subventionierten Theaterhäuser Sarajevos [Volkstheater, Kammertheater, Theater der Jugend] zu einem „Sarajevoer Kriegstheater“ die Rede ist (z.B. Simon 1997, online), behaupten nachlässig recherchierte Artikeln zu dem Thema immer wieder, dass es sich hierbei um die einzige Institution handelte, die während der Belagerung der Stadt Theater gespielt hat. Dass dies keineswegs der Fall ist soll das einleitende Kapitel „Ein Überblick über die Theaterlandschaft Sarajevos im Laufe der Belagerung“ darstellen. Dieses Kapitel beschreibt zunächst die Theaterlandschaft der bosnisch-herzegowinischen Hauptstadt und umreist kurz die Historie der Theaterhäuser, auf welche im Laufe dieser Diplomarbeit immer wieder Bezug genommen wird. Daraufhin wird über öffentliche Kunst- und Kulturevents in der Anfangsphase der Belagerung zwischen April und September 1992 berichtet um darzustellen, dass es sich bei dem Theaterstück *Skloniste* zwar durchaus um die erste Kriegstheater-Produktion im belagerten Sarajevo handelte, aber keineswegs um das erste öffentliche kulturelle Geschehen, wie oft dargelegt wird. Im selben Kapitel wird anschließend ein kurzer Einblick in die Aktivitäten anderer Theaterhäuser im Laufe der Belagerung gegeben. Da sich diese Arbeit das SARTR sowie das Stück *Skloniste* in das Zentrum stellt und von diesem aus Kenntnisse über das Kriegstheater Sarajevos gewinnen möchte, werden die zahlreichen anderen Theaterproduktionen, die während der Belagerung aufgeführt wurden, nur gestreift. Deshalb sollen an eben dieser Stelle die (der medialen Berichterstattung in der Kriegszeitung „Oslobodenje“ folgend) am breitesten wahrgenommenen Produktionen anderer Theaterhäuser dieser Zeit Erwähnung finden um klar zu machen, dass es sich beim SARTR keineswegs um ein Einzelphänomen handelt. Das SARTR nimmt jedoch durch seine Gründung zu Beginn des Krieges sowie seine Fortführung nach Ende der Belagerung, eine Sonderstellung in der Theaterlandschaft ein. Nach der Beschreibung der Gründung des SARTRs setzt diese Arbeit dann dort an, wo auch das SARTR seinen Anfang nimmt: Die Uraufführung von Dubravko Bibanovic’ Inszenierung des Theatertextes *Skloniste* findet am 06. September 1992 statt. Im Kapitel *Skloniste – Der Unterschlupf: Ein Theatertext als Zeitzeuge* wird einerseits anhand der im Rahmen dieser Arbeit angefertigten deutschen Übersetzung sowie einer Videoaufzeichnung ein text- und inszenierungsanalytischer Einblick in diese erste Produktion des SARTRs gegeben. Zugleich soll der Text in eine Art Dialog mit Zeitzeugen-Aussagen treten, die aus Gesprächen, welche im Zuge dieser Forschungsarbeit geführt wurden, entnommen sind. Angelehnt an den Text, der die Lebensbedingungen im belagerten Sarajevo sowie die dortige Theatersituation reflektiert, sollen die Besonderheiten eines Theaters während der Belagerung aufgedeckt und

näher betrachtet werden. Hierbei wird neben den bereits erwähnten text- und inszenierungsanalytischen Fragen auf unterschiedliche Aspekte eingegangen werden: Dem Theater als (Schutz)Ort, die Rolle des Kriegspublikums, die Funktion von Theater im Krieg sowie der politischen Dimension solcher Aufführungen.

Nach diesen Analysen geht es zurück zur Schreibung einer Institutionsgeschichte. Im dritten Kapitel stehen eine Betrachtung der Rezeption von *Skloniste* sowie die anderen Produktionen des SARTR, die während der Belagerung entstanden sind, im Mittelpunkt. Auch wird auf die wenig dokumentierten Kindertheater-Produktionen sowie unvollendete Vorhaben des SARTR eingegangen werden. In der Institutionsgeschichtsschreibung hat das Kapitel, welches sich mit der Struktur und Organisation des SARTR beschäftigt, eine besonders wichtige Rolle. Hier wird der Frage nachgegangen, welche Umstände und Bedingungen überhaupt notwendig waren, um zwischen 1992 und 1996 in Sarajevo einen Theaterbetrieb aufrecht erhalten zu können.

Das Kapitel *Kriegstheater nach dem Krieg* geht daraufhin abschließend kurz auf die problematische Fortsetzung des im Krieg gegründeten „Kriegstheaters“ in Zeiten des Friedens ein und blickt insbesondere auf die heutige Situation, exakt 20 Jahre nach der Gründung, in der unter einer neuen Direktion versucht wird, dem Namen des „Kriegstheater“ sowie dessen Institutionsgeschichte gerecht zu werden.

Eine abschließende Conclusio resümiert den Inhalt dieser Diplomarbeit und wirft neue und weiterführende Forschungsfragen auf, die sich aus dieser erstmaligen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem SARTR ergeben haben.

Diese Diplomarbeit stellt also in vielerlei Hinsicht eine (theater)historische Grundlagenforschung dar, welche eine Basis für die weitere Beschäftigung mit dem SARTR bzw. der Theatersituation im Bosnienkrieg sein kann. Welche Fragen gilt es nun nach dieser Diplomarbeit zu stellen? Auf welche weiteren Fragen hin kann man die Primärquellen (neu) auswerten? Welche, für diese Arbeit noch nicht gesammelten, Quellen gilt es für weitere Schritte zu erschließen? Im Idealfall stellt diese Diplomarbeit nur einen ersten Schritt in der weiteren intensiven Beschäftigung mit dieser Region und ihrem Theater während der besagten Krisenjahre dar und hilft auch zukünftigen Theaterforschenden erste Anknüpfungspunkte in diesem Themenfeld zu finden.

Den Abschluss bildet ein ausführlicher Anhang: Die im Rahmen dieser Diplomarbeit entstandene Übersetzung von *Skloniste – Der Unterschlupf* bildet den ersten Teil. Daraufhin

folgen die deutschen Übersetzungen der Transkriptionen der meisten im Rahmen dieser Forschung geführten Interviews. Auf einer Daten-DVD finden sich weiters auch die O-Töne der Interviews als Audio-Files. Auf derselben DVD sind auch alle Kunst- und Kulturberichterstattungen der Tageszeitung „Oslobodenje“ aus dem Zeitraum Juni 1992 bis September 1994 zu finden. Ebenso finden sich auf der DVD diverse andere hier verwendeten Exklusivmaterialien (die unveröffentlichte SARTR Monografie, E-Mail-Interviews mit Safet Plakalo).

Ein Überblick über die Theaterlandschaft Sarajevos im Laufe der Belagerung

Obwohl sich der Hauptteil dieser Diplomarbeit dem Theater während der Belagerung Sarajevos anhand der Entwicklung des Sarajevski Ratni Teatar, des „Sarajevoer Kriegstheaters“, näher ansehen wird, ist eine nähere Betrachtung anderer Theaterhäuser der bosnischen Hauptstadt in einer Beschäftigung mit dem Kriegstheater dieser Zeit unabdingbar. Wie in der Einleitung erwähnt, ist der Fokus auf das SARTR u.a. deshalb gewählt, da das Theater durch seine Gründung zu Beginn des Krieges eine Besonderheit darstellt und bis dato in seiner Institutionsgeschichte kaum erforscht wurde. Keineswegs war es jedoch das einzige Haus, welches während der unmenschlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen in der belagerten Stadt weiterhin einen Spielbetrieb aufrecht erhielt. An dieser Stelle sollen zunächst die Theaterhäuser der bosnisch-herzegowinischen Hauptstadt sowie das in Sarajevo jeden Herbst stattfindende Theaterfestival MESS in ihrer jeweiligen Bedeutung für die Theaterlandschaft kurz umrissen werden, bevor daraufhin ihr Schaffen im Laufe der Belagerung der Stadt näher betrachtet wird. Auch ist eine Beschäftigung mit den anderen Theaterinstitutionen deshalb wichtig, weil sie auch für die Entstehung und Entwicklung des SARTRs relevant waren und somit im Laufe dieser Arbeit immer wieder in unterschiedlichsten Kontexten Erwähnung finden werden.

Die Theaterhäuser Sarajevos & das MESS

Das **Narodno Pozoriste (Übersetzt: Volkstheater)** ist mit einer Gründung im Jahre 1921 die älteste professionelle Theaterinstitution Bosnien und Herzegowinas. In den ersten Jahren nach seiner Gründung wurden hier ausschließlich Dramen inszeniert. Erst nach 1946 wurde die Bühne auch für Konzerte sowie Ballett- und Opernaufführungen genutzt. Während der Belagerung der Stadt war das Volkstheater nur in Ausnahmefällen ein Veranstaltungsort für Theateraufführungen sowie andere kulturelle Events, da die Lage des Hauses direkt am Ufer der Miljacka sowie der große Platz² vor dem Haus es stets zu einem potentiellen Ziel für Bombardements machten.

² Heute trägt der Platz den Namen *Trg Susan Sontag (Susan Sontag Platz)*. Mehr zu Sontags Arbeit in Sarajevo siehe S. 19.

Das **Kamerni Teatar 55 (Übersetzt: Kammertheater)**³ wurde 1955 von Jurislav Korenic gegründet. Ziel war es einen Ort zu schaffen, in dem das moderne Theater der damaligen Zeit und neue Entwicklungen wie das absurde Theater, einen Platz finden. Es sollte eine Art Gegenpol zum etablierten Volkstheater werden, wo bis dahin nur sehr wenige zeitgenössische und experimentelle Theatertexte aufgeführt wurden. Der Name des Theaters leitet sich von dessen Räumlichkeit ab: Der Theaterraum ist als kleine Arena konzipiert. Auch heute noch verpflichtet sich das Kammertheater der avantgardistischen Theaterkunst sowie der zeitgenössischen Dramatik der Region. (Vgl. Kamerni Teatar 55 online)

Das **Pozoriste Mladih Sarajevo (Übersetzt: Sarajevoer Theater der Jugend)** ist die dritte große Theaterinstitution des Landes, welches schon vor Kriegsbeginn aktiv war. 1950 wurden in Sarajevo zwei Theaterhäuser für Kinder gegründet: Das Pionirsko Pozoriste (Übersetzt: Pionieren-Theater⁴) sowie das Pozoriste Lutaka (Puppentheater). In den ersten zehn Jahren seines Bestehens hatte das Pionieren-Theater kein eigenes Ensemble, sondern engagierte stets professionelle SchauspielerInnen anderer Theaterhäuser sowie KinderschauspielerInnen. Das Puppentheater, unter der Leitung des Puppenkünstlers Adolf Pomeznog, arbeitete mit einem sehr kleinen Ensemble und erhielt international große Beachtung für seine Arbeit. In den 60er Jahren wurde aus dem „Pionieren-Theater“ das Pozoriste za mlade (Übersetzt: Theater für die Jungen). Es begann seinen Spielplan nicht nur auf Kinder, sondern auch auf Jugendliche und junge Erwachsene auszurichten. Zur selben Zeit übernahm Jurislav Korenic, der Gründer des Kammertheaters, das Puppentheater. 1977 fusionierten das Puppentheater und das Theater für die Jungen zu der heutigen Form: Das Sarajevoer Theater der Jugend entstand. Es besteht aus zwei voneinander unabhängig produzierenden Bühnen, eine für Puppentheater und eine für Dramen-Produktion (Vgl. Pozoriste Mladih Online). Das **MESS** ist mit seiner Gründung im Jahre 1956 das älteste Theaterfestival des Balkans. Jährlich werden zwischen Ende September und Mitte Oktober internationale Inszenierungen nach Sarajevo eingeladen bzw.

Eigenproduktionen im Rahmen des Festivals uraufgeführt. Als Spielstätten dienen die drei großen Theaterhäuser, das heutige SARTR sowie gelegentlich Museen und Galerien (meist für kleinere Performances) sowie Freilichtbühnen.

Das Volkstheater, das Kammertheater und das Theater der Jugend sowie das MESS spielten als Bühnen und Institutionen eine große Rolle in der regen Theaterproduktion während des

³ In weiterer Folge stets nur als *Kammertheater* bezeichnet.

⁴ Die Tito-Pioniere (oder nur „Pioniere“ genannt) waren ein landesweiter Jugendverband zur Zeit des ehemaligen Jugoslawiens.

Krieges. Auf den folgenden Seiten soll ein grober Überblick über die Theaterlandschaft während der Belagerung der bosnisch-herzegowinischen Hauptstadt gegeben werden. Zunächst wird die Periode zwischen April 1992 (Beginn der Belagerung) und September 1992 (Uraufführung von *Skloniste*) basierend auf Zeitungsartikeln dieser Zeit kurz beschrieben werden, um klarzumachen, dass schon vor der Aufführung des ersten während der Belagerung entstandenen Stückes kulturelle öffentliche Veranstaltungen wie Lesungen und Konzerte in der Stadt veranstaltet wurden. Das darauf folgende Kapitel wird einen Überblick über einige Produktionen der drei bereits beschriebenen Theaterhäuser sowie des MESS geben. Dieser Überblick hat keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, da aus forschungsökonomischen Gründen im Rahmen dieser Arbeit nicht auf alle in irgendeiner Form dokumentierten Theaterproduktionen dieser Periode eingegangen werden kann. Die hier beschriebenen Theaterinszenierungen folgen vielmehr der medialen Berichterstattung der Tageszeitung „Oslobodjenje“. Anhand dieses Vorgangs kann gezeigt werden, welche Inszenierungen von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen wurden. Auch basiert die Selektion der in diesem Kapitel erwähnten Inszenierungen auf Berichten von Zeitzeugen. Somit sei an dieser Stelle noch einmal der fehlende Vollständigkeitsanspruch betont. Es geht auch nicht darum zu urteilen, welche Inszenierungen „wichtig“ waren. Vielmehr geht es um einen kurzen und unvollständigen Einblick in medial auch wahrgenommene Theaterinszenierungen, da eine ausschließliche Beschäftigung mit dem SARTR Gefahr laufen würde, die Bedeutung anderer Theaterinstitutionen während der Belagerung zu marginalisieren.

Abschließen wird dieser Überblick zur Theaterlandschaft der besagten Zeit mit einem Kapitel über die Gründung des SARTR. Somit soll den LeserInnen ein erster Einblick in das Kriegstheater Sarajevos gegeben werden, bevor die Institution des SARTR sowie dessen erste Produktion *Skloniste* daraufhin im Detail betrachtet werden.

Öffentliche Kunst und Kultur in den ersten Monaten der Belagerung

Wie bereits in den einleitenden Worten dieser Diplomarbeit erwähnt, sind die Kunst- und Kulturszene (und insbesondere das Theaterschaffen) dieser Periode wenig dokumentiert. Rückschlüsse zu Inszenierungen und bestimmten Aufführungen, die für diese Diplomarbeit von Interesse waren, gaben ein paar wenige Publikationen, die hauseigenen Archive der jeweiligen Theaterhäuser sowie ausführliche Interviews mit den damaligen TheatermacherInnen. Eine aufschlussreiche Primärquelle war jedoch auch das Zeitungsarchiv im Media Centar Sarajevo, wo man Einblick in alle Ausgaben der Tageszeitung „Oslobodenje“, die auch während des Krieges regelmäßig erschien, nehmen kann. Anhand diverser Artikel im Kulturteil lassen sich leicht Rückschlüsse auf Kunst- und Kulturevents der damaligen Zeit ziehen. Ab Oktober 1992, also kurz nach der Uraufführung von „Skloniste“, vermehren sich die Berichte über die Kunst- und Kultur (und insbesondere die Theaterszene) um ein Vielfaches. Zwischen April 1992 und September 1992 bleiben die Berichte über öffentliche kulturelle Events sehr überschaubar. Im Folgenden soll eben darüber ein Überblick gegeben werden, damit ein weit verbreiteter Mythos klar widerlegt wird: Während *Skloniste* stets als erste Kriegstheater-Produktion, welche während der Belagerung zur Uraufführung kam, gilt, war es keineswegs die erste öffentliche kulturelle Veranstaltung in Sarajevo seit Beginn des Krieges.

So titelt ein Bericht vom 04. Juli 1992: „Die Akademie hat losgelegt“ über die regen Aktivitäten auf der Akademie der Szenischen Künste Sarajevo. Auf dieser Fakultät, wo Theater- und Filmkunst in unterschiedlichen Studienrichtungen (Regie, Dramaturgie, Schauspiel, Produktion) unterrichtet wird, wurden mit Ende Juni 1992 nach einer dreimonatigen Pause wieder Lehrveranstaltungen und Prüfungstermine angeboten. Auch wird „die Arbeit der Schauspiel-Studenten reaktiviert, wo einige Studenten ihr Diplomschauspiel, welches letztendlich vor Publikum aufgeführt werden wird, vorbereiten“ (Oslobodenje 04.07.1992: S. 5). Im Laufe der Belagerung herrschte ein konstanter, wenn auch stark eingeschränkter, Studienbetrieb. Studierende, die während der Belagerung ans Ende ihres Schauspiel- oder Regie-Studiums kamen, mussten, wie auch vor dem Krieg und danach, Diplom-Inszenierungen vorbereiten. Diese wurden meist auf der hauseigenen Bühne aufgeführt. Im Gegensatz zu den Aufführungen der drei Theaterhäuser bzw. des neu gegründeten SARTR, sind jedoch die Diplom-Inszenierungen schlecht dokumentiert. „Oslobodenje“ hat im Laufe des Krieges nur, wie beispielsweise in der oben erwähnten Stelle, pauschal über die Akademie berichtet und nicht über bestimmte Diplom-Produktionen im Einzelnen. Da jedoch mit Ende Juni/Anfang Juli der reguläre Universitätsbetrieb wieder

aufgenommen und Prüfungstermine angeboten wurden, ist davon auszugehen, dass eben zu dieser Zeit bzw. im Laufe des Sommers 1992 die ein oder andere Diplom-Produktion aufgeführt worden ist.⁵ Bereits am 2. Juli 1992 soll „das erste Kulturevent des Krieges“ stattgefunden haben: Ognjen Tvrtkovic berichtet in „Oslobodenje“ von einer Lesung der Gedichte des kroatischen Poeten Tin Ujevic im Festsaal der theologischen Schule. Miodrag Trifunov hat ausgewählte Gedichte rezitiert. Tvrtkovic berichtet weiters:

„Und auch weil der große Poet [Tin Ujevica] einen Teil seines Lebens in Sarajevo verbracht hat, einer Stadt, die momentan der furchteinflößenden kriegerischen Zerstörung ausgesetzt ist. [...] Bei diesem Kulturabend haben sich aber auch einige bekannte Sarajevoer [...] Künstler versammelt, aber auch Menschen, die zu diesem Anlass aus ihren düsteren Kellerverstecken und Unterschlüpfen herausgekommen sind um einen Abend voller Poesie und Kunst zu erleben.“
(O. Tvrtkovic: Oslobodenje 03.07.1992: S.8)

Der oben auszugsweise zitierte Zeitungsbericht ist, neben der Behauptung, es handle sich hierbei um „das erste Kulturevent des Krieges“, auch aus einer medienanalytischen Perspektive erwähnenswert. Hier zeichnet sich nämlich etwas ab, das sich konstant durch nahezu alle Zeitungsartikel der „Oslobodenje“ zwischen 1992 und 1996 zieht: Die stetige Betonung der Lebens- und Arbeitsumstände, unter denen das hier beschriebene Event stattgefunden hat bzw. erarbeitet und entwickelt wurde. Sätze, die die katastrophale Lebenslage in der Stadt betonen, sind keine Seltenheit in der Sarajevoer Kultur-Berichterstattung der damaligen Zeit. Kunst- und Kulturberichterstatter sahen es also als notwendig an, den LeserInnen, die um die Umstände ja durchaus Bescheid wussten, eben diese noch einmal näher zu bringen und somit die Tatsache, dass Kunst überhaupt produziert wird, als etwas ganz Besonderes herauszuheben (selbst der Titel des oben zitierten Artikels betont die Umstände: „Krieg und Poesie – Tin im gequälten Sarajevo“). Auch kann von einer wirklichen Kunst- und Kulturkritik nur in Ausnahmefällen die Rede sein: Vielmehr werden jegliche Aufführungen und andere kulturellen Ereignisse hoch gelobt und stets mit dem Hinweis auf die Arbeitsumstände, auf das „trotz allem“, versehen (siehe auch nachfolgendes Zitat zum „ersten Konzert“ des Krieges). Somit eignen sich Zeitungsartikel dieser Periode zwar gut für theaterhistorische Rückschlüsse, sind jedoch für kritisch-reflektierte Beobachtungen und Analysen der damaligen Aufführungen und anderer öffentlicher Kunst- und Kulturereignisse wenig nützlich. Man mag von einer Theaterberichterstattung und weniger von einer Theaterkritik der einschlägigen Artikel sprechen.

Am 17. Juli 1992 berichtet „Oslobodenje“ vom „ersten Konzert für die Kämpfer“:

⁵ Für den Fall einer näheren Beschäftigung damit, sei an dieser Stelle nur an das hauseigene Archiv der Akademie verwiesen.

„In Sarajevo fand gestern, trotz der Granatenangriffe des Aggressors und der heimtückischen Attacken der Scharfschützen, das erste Kriegskonzert für die Kämpfer und Verteidiger der Stadt und Bosnien und Herzegowinas statt. Teilgenommen haben Bekanntheiten wie Hanka Paldum, Nazif Gljiva, Meho Puzic, Dino Merlin, „crvena jabuka“ [...]. Organisiert wurde das Konzert von der Vereinigung der Musiker, von den kulturellen Zentren, vom städtischen Bewaffnungsstab sowie vom Manager Faruk Drina.“
(Oslobodenje 17.07.1992: S. 8)

Bei den genannten Namen handelt es sich ausnahmslos um Berühmtheiten der bosnisch-herzegowinischen Musikszene: Paldum, Gljiva und Puzic sind VertreterInnen der sog. „Sevdalinka“, einer folkloristischen bosnischen Musikrichtung, Dino Merlin ist ein Popsänger, die Band „crvena jabuka“ ist eine der bekanntesten Rockbands des Landes. Und abermals ist hier die Tatsache herausgehoben, dass dieses Konzert „trotz der Granatenangriffe des Aggressors und der heimtückischen Attacken der Scharfschützen“ stattgefunden hat. Der Kulturteil der „Oslobodenje“ liefert zwischen Ende Juli 1992 und August 1992 keinerlei Hinweise auf öffentliche Kunst- und Kulturevents. Die Theater haben in eben diesem Monat intensiv an ihren neuen Inszenierungen gearbeitet und ab dem 26. August war nur ein Thema omnipräsent: Die Zerstörung der Vijećnica, des ehemaligen Sarajevoer Rathauses, welches seit 1949 als National- und Universitätsbibliothek diente. Zahlreiche kultur- und gesellschaftspolitische Essays folgten dieser Bücherverbrennung. Der einzige Bericht über ein konkretes künstlerisches Ereignis findet sich am 17. Juli 1992, in welcher von einer Lesung mit Musikbegleitung die Rede ist: Der bosnisch-herzegowinische Autor Abdulah Sidran und der Musiker Kemal Monteno haben „gestern für die Kämpfer der bewaffneten Einheiten, dessen Kommandant Zlatko Lagumdžija ist, eine einzigartige Lesung mit musikalischer Begleitung geboten.“ (Oslobodenje 17.07.1992: S.2)

Die in diesem Kapitel bisher zitierten Berichte über Konzerte und Lesungen bilden das gesamte Oeuvre an Berichterstattungen zu öffentlichen kulturellen Ereignissen zwischen Juni und August 1992. Im September 1992 finden sich, trotz der Uraufführung von *Skloniste*, keinerlei Hinweise auf Theateraufführungen oder ähnliche Geschehnisse – Kunst und Kulturberichterstattungen beschränken sich in diesem Monat nahezu ausschließlich auf Essays zur Bibliothekszerstörung und der damit verbundenen Vernichtung bosnisch-herzegowinischer Kulturgüter. In diesen Monaten bereiteten sich jedoch einige Theaterhäuser auf eine Wiederaufnahme des Spielbetriebs vor. Mit Ausnahme des SARTRs, dessen Stück *Skloniste* bereits am 07. September 1992 uraufgeführt worden war, folgten die ersten Theateraufführungen anderer Bühnen erst ab Jänner 1993. Hier beginnt die rege Phase des

stadtweiten Theaterschaffens, auf welche im folgenden Kapitel anhand einiger Beispiele eingegangen werden wird. Ziel dabei ist es, einen bei weitem nicht vollständigen Einblick in dieses Theaterschaffen zu geben: Ausgewählt wurden Produktionen, die in der Kulturberichterstattung von „Oslobodenje“ eine besonders hohe Präsenz genossen. Wie der Blick in die jeweils hauseigenen Archive jedoch zeigt, hat man es bei anderen Theaterhäusern in dieser Phase mit einer sehr lebendigen Theaterszene zu tun. Dieser wollen die folgenden Seiten keineswegs gerecht werden. Vielmehr soll eine ausgewählte Kurzbeschreibung bestimmter Produktionen betonen, dass es sich beim SARTR bei weitem nicht um das einzige aktive Theaterhaus während der Belagerung gehandelt hat.

Ein Einblick in die Aktivitäten anderer Theaterhäuser während der Belagerung

Als am 06. April 1992 die Stadt und ihre Bewohner durch die Einnahme des Sarajevoer Flughafens seitens der Jugoslawischen Volksarmee überrascht wurden, begann die längste Belagerung des 21. Jahrhunderts. Wenig überraschend haben Theaterhäuser zunächst ähnlich reagiert wie die meisten Institutionen des öffentlichen Lebens: Der Spielplan wurde eingestellt, sämtliche Aufführungen und Proben vorerst auf Eis gelegt. Wie das vorhergehende Kapitel gezeigt hat, gab es in eben diesen ersten Monaten einige Konzerte und Lesungen, doch die Theaterbühnen der Stadt lagen zunächst brach. Laut eigenen Angaben, begannen die Gründungsmitglieder des SARTR bereits im April 1992 zu arbeiten, doch bis zur ersten Erwähnung ihrer Arbeit in „Oslobodenje“ vergingen noch einige Wochen (mehr dazu siehe im nachfolgenden Kapitel). Während das Volkstheater auf Grund dessen gefährdeter topographischer Lage in der Stadt die Arbeit einstellte und das Theater der Jugend ihre Räumlichkeiten dem SARTR überließ, begann man im Sommer 1992 im Kammertheater bereits mit Vorbereitungen neuer Inszenierungen. Die erste Erwähnung einer dieser Inszenierungen findet sich in der Tageszeitung jedoch erst am 18. Oktober 1992. Unter dem Titel „Broadway im Unterschlupf“ wird im Kulturteil von „Oslobodenje“ über den Choreographen Slavko Pervan und seine Arbeit an einer Neufassung des Musicals *Hair* berichtet (Oslobodenje 18.10.92: S. 6). Er und der Musiker Srdan Jevdevic sahen in dem Musical und seiner Rezeptiongeschichte in den USA eine ideale Metapher der damaligen Situation ihrer Stadt. Unter dem Titel *Kosa* [„Hair“] – *Sarajevo, Anno Domini 1992* und dem Untertitel *Ein multimediales Happening* entstand eine Neuinterpretation, welche am Kammertheater am 17. November 1992 (Vgl. Gojer 1997: S. 35) uraufgeführt wurde und als erste Produktion des Kammertheaters in den Belagerungsjahren gilt. Die Resonanz in der Öffentlichkeit war positiv und auch heute noch, in den Gesprächen zum Thema Kriegstheater, wird *Kosa* meist in einem Zug mit *Skloniste* als ein Klassiker genannt (Vgl. Interviews mit Nihad Kresevljakovic, Dragan Golubovic, Miodrad Trifunov). Die Kulturberichterstatlerin Vedrana Staka schreibt am 18. November 1992 in „Oslobodenje“: „Mehr als nur ein Musical – [...] In dieser Stadt ist man selten aufgesprungen um im Rhythmus der Musik herumzuspringen. *Kosa* hat dies bewirkt.“ (Oslobodenje 18.11.1992: S. 5) Ähnlich wie *Skloniste* wird *Kosa* in weiterer Folge auch zahlreiche „Gastspiele“ in anderen Bezirken abhalten. So wurde *Kosa* beispielsweise am 07. März 1993 in einer Kaserne für SoldatInnen der UNPROFOR aufgeführt. (Vgl. Oslobodenje: 08.03.1993: S. 5)

Die zweite Produktion des Kammertheaters, Haris Pasovic' Inszenierung *Grad* (nach einem

Text von Pasovic sowie des Schriftstellers Semezdin Mehmedinovic), welche am 17. Februar 1993 (Vgl. Gojer 1997: S. 36) im Kammertheater uraufgeführt wurde, hatte eine ähnliche mediale Resonanz wie zuvor *Kosa*. Im Gegensatz zum SARTR, welches im Laufe der Belagerung ausschließlich Komödien spielte, die in ihren Texten, mit Ausnahme von *Skloniste*, bewusst nicht auf die Kriegsthematik verwiesen, waren bei den hauseigenen Spielplänen des Kammertheaters durchaus Stücke angesagt, anhand derer man die aktuelle Lage der Stadt bzw. des Landes abhandeln konnte. Dino Mustafic adaptierte beispielsweise Jean-Paul Sartres *Le Mur*, ursprünglich eine Auseinandersetzung mit dem spanischen Bürgerkrieg, für das Kammertheater und rückte hierfür den aktuellen Bosnien-Konflikt in den Mittelpunkt. Zwischen der Uraufführung von *Kosa* am 17. November 1992 und bis zum 25. September 1995 brachte das Kammertheater 25 verschiedene Neuinszenierungen auf die Bühne.⁶

Für die Kunst- und Kulturlandschaft der bosnisch-herzegowinischen Hauptstadt zu Zeiten der Belagerung war auch das Kammertheater-Festival „Sommer im Kammertheater“ von großer Bedeutung. In den sonst üblichen Spielpausen in den Sommermonaten, wollte das Kammertheater seine Arbeit fortsetzen „um den Sarajevoer Bewohnern in den sommerlichen Monaten die vielen Qualen ein bisschen erträglicher zu machen.“ (Gojer 1997: S. 117). Erstmals fanden die Veranstaltungen des Sommers im Kammertheater im Sommer 1993 statt. Aufführungen von bereits erarbeiteten Inszenierungen, Konzerte, lyrische und epische Lesungen sowie auch Ausstellungen und Filmvorführungen standen am Programm. Insgesamt 48 kulturelle Veranstaltungen fanden in diesem ersten Sommer statt, während es im Sommer 1994 bereits 121 solcher Veranstaltungen gewesen waren. Der letzte „Sommer im Kammertheater“ zwischen 1. August und 1. Oktober 1995 bestand aus 17 Aufführungen, 5 Ausstellungen, 8 Konzerten sowie 15 Lesungen (vgl. ebda.)

Das Kammertheater war, quantitativ betrachtet, das aktivste Theater Sarajevos während der Belagerungszeit. Das Theater der Jugend diente während des Krieges primär als Bühne des SARTRs sowie anderer Produktionen⁷, das Nationaltheater war auf Grund der bereits

⁶ In dieser hauseigenen Geschichtsschreibung, 1997 verfasst vom damaligen Direktor des Kammertheaters Gradimir Gojer, wird auch *Kako Musa Dere Jarca* als Produktion des Kammertheaters geführt, während es zugleich in vielerlei Quellen als eine Produktion des SARTRs angesehen wird. In der unveröffentlichten Monografie des SARTRs wird jedoch das Kammertheater als „Ko-Produzent“ geführt.

⁷ Das Theater der Jugend führte nur vereinzelt und leider gar nicht dokumentierte Kinder- und Jugendtheaterinszenierungen in Schulen und Kindergärten auf. Seine größte Bedeutung für die damalige Theaterlandschaft liegt darin, stets ein Austragungsort für diverse Inszenierungen anderer Theaterhäuser gewesen zu sein.

erwähnten prekären topographischen Lage nur in Ausnahmefällen Austragungsort von Theateraufführungen.

Eine international breit wahrgenommene Inszenierung soll hier ebenso Erwähnung finden: Bereits früh solidarisierte sich die US-Schriftstellerin und Essayistin Susan Sontag mit der bosnisch-herzegowinischen Bevölkerung sowie vor allem mit den dortigen Kulturschaffenden. Ab Juli 1993 dominierten Meldungen zu Susan Sontags bevorstehender Inszenierung von Samuel Becketts *Warten auf Godot* die kulturellen Schlagzeilen in „Oslobodenje“. Sontag war bereits im April 1993 in Sarajevo gewesen und kehrte nun zurück um mit SchauspielerInnen diverser Theaterhäuser in den Räumen des Theaters der Jugend und im Auftrag des MESS Theaterfestivals an ihrem *Godot* zu arbeiten. „Die Wahl musste [sic] auf ‚Warten auf Godot‘ fallen. Dieses hoffnungslose Warten auf etwas, das nie eintritt. So wie die Moslems in Bosnien auf die westliche Intervention warten.“ (Sontag, zit. nach: Spiegel Online, 09.08.1993). Zur New Yorker Theaterwissenschaftlerin Erika Munk sprach Sontag ebenso über ihre Inszenierung.

„She said she did it because Sarajevo itself seemed to be in a historical first act (possibly or so it seemed then – preceding the arrival of *Godot* in the form of NATO / United States intervention [...]).“ (Munk, Theater 2006: S. 26)

Sontags Vorhaben, in Sarajevo an einem Theaterstück zu arbeiten, stieß auf gemischte Reaktionen: Ihre Arbeit wurde teilweise als humanitäre Geste, oft jedoch auch als „Kriegstourismus“ (vgl. ebda) deklariert. Von den Kunst- und Kulturschaffenden der Stadt wurde dieses Vorhaben jedoch großteils äußerst positiv aufgenommen. Der große Platz vor dem Volkstheater ist heute nach Susan Sontag benannt.

Die Gründung des SARTR

„Wir haben uns [...] in einem schlichten Notquartier wiedergefunden, in den scheinbar sicheren Kellerräumen des Theaters der Jugend, während um uns herum die Stadt belagert und unsere Häuser zerstört wurden. Und wir haben uns eben bald gedacht: Scheiß drauf, wenn wir schon da sitzen, werden wir nicht einfach nur da sitzen, sondern eben was machen. Und wir haben gleich beschlossen, dass es nicht einfach nur eine Improvisation sein soll, nicht nur ein kleines Theaterkollektiv das eben mal ein bisschen Theater spielt, um nicht wahnsinnig zu werden: Sondern eben ein richtiges Theaterhaus, ein organisiertes Theater, ein Theater, das konstant spielt.“ (Trifunov-Interview: S. 1f)

Der Schauspieler Miodrag Trifunov, der während des Krieges in der Rolle des „Regisseurs“ eine der Hauptrollen in *Skloniste* spielte sowie in zahlreichen anderen Theaterinszenierungen im belagerten Sarajevo mitwirkte und heute ein festes Ensemble-Mitglied des Kammertheaters ist, umreißt die Gründung und Idee des Sarajevski Ratni Teatar in wenigen Worten. Dort, wo das Stück *Skloniste* inhaltlich beginnt, war auch der Anfang des SARTR als Institution. In dem Vorwort der noch unveröffentlichten Monografie des Theaters, beschreibt Safet Plakalo die Gründung des SARTR im Detail – und macht dabei klar, dass diese unmittelbar mit der Idee von *Skloniste* verbunden ist:

„Biban und sein Vater Hamdija mussten unmittelbar nach Beginn des Krieges ihre Wohnung in Grbavica verlassen. Sie suchten eine Notunterkunft in der städtischen Post, doch auch diese wurde bald bombardiert. So flohen sie ins den Keller des Theaters der Jugend, wo sich das Kabarett befand. [...] Am 20. April war ich bei meiner Mutter [...]. Sie sagte mir, dass Biban angerufen hat, und ich sofort ins das Theater der Jugend kommen soll – es gäbe Arbeit. [...] Als ich dann [...] im Theater der Jugend ankam, war dort Biban und präsentierte mir bereits die Figuren, die im Stück *Skloniste* vorkommen sollen.“ (Plakalo 2012: S. 3)

Zu diesem Zeitpunkt war es für Dubravko Bibanovic bereits klar, dass es im Stück sechs Figuren geben soll:

„Ein Regisseur und ein Dramaturg, die sich über die ethische Notwendigkeit des Theaters im Krieg streiten, zwei alte Menschen aus der Nachbarschaft [...], der autoritäre ŠSSMZ und irgendein Kleinganove [...].“ (ebda)

Jasna Diklic war ebenso zu diesem Zeitpunkt eine Schutzsuchende im Keller des Theaters der Jugend. Als sie zustimmte, in diesem neuen, noch kaum näher definierten Theaterstück mitzuspielen, schlug Plakalo unverzüglich eine neue Figur vor (eben die, die später zur notorischen Lügnerin Mina Hauzen werden sollte). Bibanovic war ursprünglich dagegen gewesen, da es in einer belagerten Stadt ein enormes menschliches Risiko war, ein großes Figurenkollektiv und somit viele SchauspielerInnen zu benötigen. Doch Plakalo konnte seine Idee rasch durchsetzen. Die Entwicklung von *Skloniste* setzte unverzüglich ein, die erste

Szene war laut Plakalos Aufzeichnungen bereits am selben Abend geschrieben. (Vgl. ebda)
Im Laufe des Sommers sollte das Drama entstehen und die Proben mit den SchauspielerInnen parallel dazu verlaufen.

Die Arbeit an *Skloniste* steht also zu Beginn dessen, was bald eine eigene Theaterinstitution werden sollte. Die Idee, an einem Text und dann an dessen Inszenierung zu arbeiten, geht also Hand in Hand mit der Intention, ein neues Theaterhaus zu gründen. „Ratno Pozoriste“, zu Deutsch „Kriegstheater“, war der erste Name, den sich das zur Notunterkunft im Theater der Jugend versammelte KünstlerInnenkollektiv gab. (vgl. ebda.)

Für Plakalo war es wichtig, rasch eine Art Beirat zu schaffen, der das neu gegründete Theater selbst in diesen Krisenzeiten einigermaßen etablieren und steuern konnte. Neben Safet Plakalo und Dubravko Bibanović, werden noch Gradimir Gojer und Đorđe Mačkić als die Gründer des SARTR geführt (Vgl. SARTR Website). Der erste Beirat des Theaters bestand weiters noch aus dem kroatischen Philosophen und Soziologen Vladimir Premec sowie dem damaligen Innenminister Jusuf Pusina und dem General der Bosnisch-Herzegowinischen Armee Jovan Divjak (Vgl. Plakalo 2012: S. 5). Die Kooperation mit Pusina und insbesondere Divjak waren für die Arbeit des SARTR entscheidend, da nur durch eine enge Zusammenarbeit mit dem Militär eine Fortbewegung durch die Stadt zu „Gastspielen“ in anderen Bezirken und Stadtteilen sowie etwas später im europäischen Ausland möglich war (mehr dazu siehe „Die Rezeption von Skloniste“, S. 67f). Am 17. Mai 1992 fand die erste Sitzung des Beirates statt, wo auch das neue Theaterkollektiv von „Ratno Pozoriste“ in „Sarajevski Ratni Teatar“ umbenannt wurde. Dadurch ergab sich die Abkürzung SARTR – und erst ein Hinweis durch das Beiratsmitglied Vladimir Premec erinnerte die Gründer des Theaters an die enge namentliche (und metaphorische) Verbindung zum existenzialistischen Philosophen Jean-Paul Sartre. (Vgl. ebda) – Ob es sich bei der Namensgebung nun tatsächlich um einen Zufall zur Analogie handelte oder nicht: Die Verbindung zwischen dem SARTR und Sartre wird immer wieder hervorgehoben, die Bedeutung dahinter ist fast selbsterklärend. Die Schauspielerin Minka Muftić dazu:

Das SARTR ist ja nicht nur eine Abkürzung, sondern auch eine Analogie zu Jean-Paul Sartre und seinem Existenzialismus. Das Sarajevoer Kriegstheater war ja ein Kampf um die Existenz, um das nackte Überleben.
(Muftić-Interview: S. 6)

Eine kritisch-reflektierte Betrachtung der Entstehung der Institution SARTR erweist sich jedoch als überaus problematisch: In der Monografie des Theaters schreibt Plakalo, dass Dubravko Bibanović mit dem damaligen Direktor des Theaters der Jugend, Đorđa Mačkić, vereinbart hat, dass die anwesenden TheatermacherInnen die Räume des Theaters der Jugend

übernehmen und dessen technischen Einrichtungen für die Arbeit des „Ratno Pozoriste“ freizunutzen können (Vgl. Plakalo 2012: S. 6). Plakalo betont auch, dass das SARTR „das Theater aller Sarajevoer Theater war“, da „von drei bestehenden professionellen Theatern [Volkstheater, Theater der Jugend, Kammertheater], welche sich alle im stets bombardierten Zentrum befanden, kein einziges von den täglichen Granatenangriffen verschont geblieben war und somit alle drei ihre Arbeit abbrechen mussten.“ (ebda)

An dieser Stelle ist die selbstbeschreibende Geschichtsschreibung des SARTR bzw. Safet Plakalos mit Vorsicht zu genießen, da diese Aussage nur bedingt stimmt: Das SARTR war zwar, insbesondere nach dem unmittelbaren Beginn des Krieges, eine Anlaufstelle für zahlreiche SchauspielerInnen anderer Theaterhäuser – doch eben diese spielten auch in den Produktionen „ihrer“ Theater mit, als diese im Sommer 1992 die Proben bzw. im darauf folgenden Winter die Aufführungen wieder aufnahmen. Ab dem Herbst 1992 ist ein regelmäßiger Spielbetrieb des SARTR sowie des Kammertheaters zu verzeichnen, wobei das SARTR sehr oft die Räumlichkeiten des Kammertheaters für seine Aufführungen verwendete.

„Alle, die Theater machten, haben eben Theater gemacht mit gemeinsamen Zielen. Der Sinn und Zweck von all dem lag in sich selbst, ohne Konkurrenzgedanken, ohne Faktoren, die man in Friedenszeiten hat. [...] Es gab bei uns im SARTR Mitglieder des Kammertheaters, Mitglieder des Volkstheaters, Schauspieler, die durch die ganze Stadt gingen, um zu den Proben zu kommen. Manche hatten Militärpflicht, andere nicht, aber grundsätzlich kamen alle um etwas Gemeinsames zu bewirken und das Theater war somit eben nicht ein organisierter Apparat, sondern ein lebender Organismus.“
(Trifunov-Interview: S. 3f.)

Während Miodrag Trifunov auf die Irrelevanz institutioneller Gegebenheiten verweist, versucht das SARTR sich selbst eine nicht ganz zutreffende Entstehungsgeschichte zuzuschreiben, indem es auf seine (für die ersten Monate der Belagerung vermutlich zutreffende) Einzigartigkeit im Theaterkosmos der belagerten Stadt verweist und dabei die Rolle anderer Theaterhäuser, die zur Zeit als das SARTR gegründet wurde eben situationsbedingte Spiel- und Probepause hatten, herunterspielt.

Eine dezidierte Widerlegung der eigenen Geschichtsschreibung findet sich auch im Hinblick auf die mediale Berichterstattung: Die erste Erwähnung des Theatertextes *Skloniste* im Kulturteil der Tageszeitung „Oslobodenje“ findet sich am 30. Juni 1992: „Meldung aus dem Sarajevoer Kammertheater: Bald wird es neue Aufführungen geben!“ (Oslobodenje 30.06.1992: S. 5) Milenko Goranovic, Schauspieler, Regisseur und Dramatiker am Kammertheater, betont: „Wir wollen arbeiten!“ In dieser Meldung berichtet Goranovic davon,

dass das Kammertheater an neuen Produktionen arbeitet sowie eine Vorkriegs-Inszenierung der Komödie *Rupica* wiederaufnehmen wird. Doch Goranovic verlautbart auch weiter:

„Parallel dazu arbeiten wir an einem neuen Text von Safet Plakalo, welcher den Arbeitstitel *Skloniste* trägt. Die Regie wird entweder Sulejman Kupusovic oder Gradimir Gojer übernehmen. Unter anderen werden folgende Schauspieler zu sehen sein: Vesna Masic, Zana Jovanovic, Jasna Diklic, Miodrag Trifunov, Dragan Jovicic, Admir Glamocak.“ (ebda)

Was hier berichtet wird, steht im erheblichen Widerspruch zu den Aussagen Plakalos. Zwar lässt sich anhand der von mir geführten Interviews sowie den wenigen Sekundärquellen klar feststellen, dass die Gründung der Institution SARTR Hand in Hand mit der Entstehung des Textes *Skloniste* geht – allerdings ist eine ganz klare Abgrenzung des SARTR bzw. seiner Gründung zu allen anderen Theatern, so wie es Plakalo beschreibt, nicht nachweisbar. In der oben zitierten Meldung, welche sich ausschließlich auf das Kammertheater bezieht, wird noch in keinem Wort das SARTR erwähnt – und das obwohl es sich laut dem einleitenden Text Plakalos in der Monografie des SARTRs seit dem 17. Mai 1992 so nannte – und es wird klar der Eindruck erweckt, dass es sich hierbei um eine Produktion des Kammertheaters handelt. Auch wird Dubravko Bibanovic, der Ko-Autor sowie letztendlich der Regisseur von *Skloniste*, mit keinem Wort erwähnt und von den sechs ausgewählten SchauspielerInnen werden letztendlich nur zwei (Trifunov und Diklic) tatsächlich in der Inszenierung mitspielen.

Die zunächst unklare Trennung zwischen SARTR und Kammertheater ist vermutlich wie folgt zu erklären: Während die Öffentlichkeit die Tätigkeiten des SARTR als Tätigkeiten des Kammertheaters wahrgenommen hatte (dies liegt primär daran, dass mit Diklic, Trifunov und Basic drei Mitglieder des Kammertheater-Ensembles mitwirkten; weiters wurde das letzte Stück Plakalos, *Lutkino Bepuce*, unmittelbar vor Kriegsbeginn für das Kammertheater geschrieben und eben dort uraufgeführt), entstand in den Wochen und Monaten, in denen das Kammertheater und alle anderen Theaterhäuser de facto inaktiv waren (April 1992 – ca. Juli 1992), die Idee des SARTR als Institution. Während die Idee der Institution, ihre Gründung, die Proben zu *Skloniste* sowie die Uraufführung des Stücks im Theater der Jugend stattfanden, arbeitete man danach zumeist innerhalb der noch gut funktionierenden Räumlichkeiten des Kammertheaters. Die institutionellen wie auch räumlichen Grenzen des üblichen Theaterbetriebs waren im Laufe der Belagerung fließend:

„Es war absolut sinnlos sich damals Gedanken zu machen, welches Theaterhaus wie und wann macht. Man hat ja ein Schicksal geteilt, alles war eins. Alle, die Theater machten, haben eben Theater gemacht mit gemeinsamen Zielen. Der Sinn und Zweck von all dem lag in sich selbst, ohne Konkurrenzgedanken, ohne Faktoren, die man in Friedenszeiten hat.“ (Trifunov-Interview: S. 3)

SchauspielerInnen des Kammertheater-Ensembles standen an einem Abend auf den Bühnen ihres eigenen Theaters und wenige Abende darauf dann im Theater der Jugend oder im SARTR (welches eben mal im Theater der Jugend, mal im Kammertheater und mal wo anders spielte). Miodrag Trifunovs Aussage, dass damals jegliche „Konkurrenzgedanken“ nicht existent waren, mag auf die damalige Selbstwahrnehmung der Theaterszene durchaus zutreffen. In der (Theater)Geschichtsschreibung, insbesondere in der hauseigenen Reflexion des SARTR, welches sich als Institution nun historisiert, wird jedoch versucht, klare Trennlinien aufzuziehen – die so vielleicht in dieser Form gar nicht existent waren. Wiederum verweisen sämtliche Theater, die in irgendeiner Form während des Krieges aktiv waren, auf ihre eigene und jeweils einzigartige Bedeutung für die Theaterszene der belagerten Stadt. Auch Miodrag Trifunov, der im Laufe der Belagerung stets pendelnd zwischen Produktionen des SARTR und des Kammertheaters sowie unabhängig organisierten Lesungen tätig war, betont heute als Ensemble-Mitglied des Kammertheaters eben dessen Bedeutung im Laufe der Kriegsperiode:

„Man muss immer bedenken, dass das Kammertheater wirklich noch als Theaterbühne mit Licht, Ausstattung usw. funktioniert hat und dass das SARTR sehr, sehr oft darin gespielt hat. Das SARTR hat sein Haus und seine organisatorische Funktion ja ohnehin erst nach dem Krieg bekommen. Das SARTR hat nach dem Krieg ewig nach einem Haus, nach einer Bühne gesucht. Im Krieg hat es meist im Kammertheater gespielt. [...]“
(Trifunov-Interview: S. 3)

Somit lässt sich für das SARTR während der Belagerung resümierend feststellen: Bei dem SARTR handelt es sich um ein Kollektiv von KünstlerInnen bzw. primär Theaterschaffenden, das die Idee, Theater während der Belagerung weiterhin zu betreiben, umsetzen wollte und dies innerhalb eines organisierten Rahmen betreiben wollte. Während das Volkstheater kaum bespielbar war, wick man meist auf die Bühnen des Kammertheaters und des Theaters der Jugend aus.. Somit ist das SARTR bis 1997 (mehr dazu siehe Kapitel „Kriegstheater nach dem Krieg“: S. 80f) nie als ein eigenes Theaterhaus zu verstehen, sondern als ein Kollektiv von TheatermacherInnen ohne feste Bühne.

Auffallend ist, dass das SARTR als Institution im Kulturteil der „Oslobodenje“ erstmals im Oktober 1992 Erwähnung findet: „Das SARTR an vorderster Front“ lautet die Überschrift des kurzen Artikels zu diversen „Gastspielen“ von *Skloniste* in Kasernen der bosnisch-herzegowinischen Armee. (Oslobodenje 13.10.1992: S. 6) In diesem Bericht wird auf *Skloniste* gar nicht näher eingegangen und das obwohl es bisher keine Berichte in der Zeitung

zu diesem Thema gegeben hatte. Die Selbstverständlichkeit des SARTRs bzw. von *Skloniste* manifestiert sich in der nächsten Zeitungsmeldung, wenige Tage später: „*Skloniste* wird verfilmt!“ titelt ein Bericht über die Pläne, den „ersten bosnisch-herzegowinischen Film“ zu drehen und zwar „basierend auf Motiven der gleichnamigen Hit-Produktion aus dem Hause des Sarajevoer Kriegstheaters (SARTR)“ (Oslobodenje 16.10.92: S. 4). Zur Verfilmung ist es nie gekommen. (Mehr dazu siehe Kapitel „*Skloniste*: Die Pläne einer Verfilmung“. S. 68f) Auffallend ist jedoch, dass der Bericht über dieses Filmvorhaben erst die zweite namentliche Erwähnung des SARTRs in der Kulturberichterstattung besagter Tageszeitung ist. Auch zeugen Bezeichnungen wie „Hit-Produktion“ und die selbstverständliche Verwendung des Begriffs SARTR davon, dass das SARTR als Institution bzw. dessen erste Produktion und die zahlreichen Aufführungen von *Skloniste* im September 1992 breit wahrgenommen wurden. Im Zuge dieser öffentlich immer größer werdenden Wahrnehmung dieser neuen Theaterinstitution, versucht sich das SARTR nun in den ersten Monaten seiner Theateraktivität auch immer mehr als eigenständiges Künstlerkollektiv zu positionieren. So wird in der „Oslobodenje“-Ausgabe vom 15. November 1992 das Logo des SARTR in einem ausführlichen Bericht der Kulturjournalistin Nada Salom vorgestellt. Der Titel resümiert bereits eines der ästhetischen Ziele des Fotografen und Bühnenbildners Slobodan Perisic, der das Logo entwarf: „Die Identität des Theaters und die Identität Bosniens“.



Abbildung 1: Das SARTR-Logo, entworfen von Slobodan Perisic

Perisic beschreibt hier das neue Logo als

„Versuch, eine Synthese mehrerer Bestandteile zu kreieren: Die Silhouette einer Figur, die Silhouette eines dynamischen Theaterdekors und vor allem, die Miteinbindung und Stilisierung des Symbols des ‚liljan‘ [Lilie], einem 800 Jahre alten Symbol. [...] Das SARTR – das ‚sarajevski ratni teatar‘ – kann aber so gerne auch als ‚Sarajevski rani teatar‘ [Frühes Sarajevoer Theater] oder einfach nur ‚sarajevski teatar‘ [Sarajevoer Theater] gelesen werden.“
(Oslobodenje 15.11.1992: S. 6)

Das Symbol der Lilie, welches Perisic laut eigener Aussage als wichtigen Einfluss für die Erstellung des SARTR-Motivs diente, ist seit der Regierungszeit des ersten bosnischen

Königs Tvrtko I. (1377-1391) ein Symbol Bosnien und Herzegowinas bzw. der bosnisch-herzegowinischen Muslime. Genau Hintergründe dazu, wie Tvrtko I. zum Symbol der Lilie kam, sind nicht bekannt. Klar ist nur, dass sich die goldene Lilie als Symbol auf seinem Wappen fand und auch im Zuge der türkischen und daraufhin österreichisch-ungarischen Herrschaft weiterhin als das inoffizielle Symbol der Bosniaken galt. Zwischen 1992 und 1998 fand sich das Symbol sich auf der offiziellen Flagge der unabhängigen Republik Bosnien und Herzegowinas wieder. (Vgl. Universalium Online)



Abbildung 2: Das Wappen Bosnien und Herzegowinas zwischen 1992 und 1998 - Die goldenen Lilien sind Symbole der bosnischen Muslime

Das SARTR hat also, u.a. durch den oben zitierten Zeitungsbericht, spätestens nach der Uraufführung von *Skloniste* damit begonnen, sich mehr als eigenständiges und neues Theater zu manifestieren. Was in Perisic' SARTR-Logo bzw. seiner Erläuterung dessen auch klar herauszulesen ist, ist eine gewisse identitätsmanifestierende Funktion: Das SARTR positioniert sich von Beginn an klar als ein bosnisch-herzegowinisches Theater und betont dies visuell in der „Miteinbindung und Stilisierung der Lilie, einem 800 Jahre alten Symbol“. Dieser identitätsstiftende Schritt ist auch insofern nachvollziehbar, als es sich hierbei ja tatsächlich um das erste *bosnisch-herzegowinische* Theater handelt: Während alle anderen, auch heute noch intakten, Theaterhäuser in der jugoslawischen Periode bzw. während der Herrschaft Titos entstanden sind, konnte sich das SARTR nicht nur als ein im Krieg gegründetes, sondern auch als das erste bosnisch-herzegowinische Theater, resp. das erste Theater der nun unabhängigen Republik, manifestieren. Auch wenn sich patriotische oder nationale Bestrebungen in dem (Kriegs-)Spielplan des SARTR nicht wiederfinden, versuchte sich die Institution als solche hiermit doch klar als ein Theater der neuen Nation (anhand der Verwendung eines jahrhundertealten Symbols, welches nun die unabhängige Republik auf ihrer Flagge trug) erkenntlich zu machen.

„Skloniste – Der Unterschlupf“: Ein Theatertext als Zeitzeuge

Nach den soeben beschriebenen ersten Wochen und Monaten nach der Belagerung, der situationsbedingten „Neuorientierung“ und Umstrukturierung diverser Theaterhäuser sowie der Gründung des SARTRs im Mai, war es letztendlich nach den sommerlichen Konzeptions- und Probemonaten am 06. September 1992 soweit: *Skloniste – Der Unterschlupf*, das erste während der Belagerung in Sarajevo verfasste und aufgeführte Theaterstück, feierte seine Premiere auf der kleinen Kabarett-Bühne des Theaters der Jugend, eben dem Ort, wo auch die Idee zu dem Text und zur Institution SARTR geboren und wo das Stück im Laufe des vorhergehenden Sommers erarbeitet worden war.

Ob als reflektierte Aufzeichnung der Entstehungsgeschichte des SARTRs, als Diskurs zu Sinn, Sinnlosigkeit und Funktion von Theater zu Zeiten des Krieges oder als allgemeine Überlegung zum Begriff „Theater“: *Skloniste* kann aus vielerlei Perspektiven betrachtet und analysiert werden. Um die Vielschichtigkeit dieses speziellen Textes auszulegen und somit dem ersten Stück des SARTRs näher zu kommen, finden sich auf den nachfolgenden Seiten text- und inszenierungsanalytische Überlegungen zu *Skloniste* – es wird hier anhand einer Videoaufzeichnung einer Aufführung vom 09. September 1994 im Rahmen des Ibsen Festivals im Torshov Teatret bzw. von Bildern aus dieser Aufzeichnung der visuell-inszenatorische Aspekt dieser Produktion hier mitbetrachtet werden.

Dieses Kapitel, welches den quantitativ größten Teil dieser Diplomarbeit einnimmt, soll jedoch nicht ausschließlich einer klassischen Aufführungs- und Inszenierungsanalyse dienen. Vielmehr soll anhand diverser im Text aufscheinender Aspekte in weiterer Folge auch auf Zeitzeugen-Interviews zurückgegriffen werden, welche ich im Rahmen der einzelnen Recherche-Etappen in Sarajevo zwischen Sommer 2011 und Frühjahr 2012 geführt habe. Auch werden andere Sekundärquellen wie Zeitungsausschnitte und (vereinzelt) Buchquellen herangezogen. Ziel ist es dabei anhand von Text bzw. des Videos zu *Skloniste* zugleich einen reflektiert-kritischen Einblick in die damalige Theatersituation zu geben: SchauspielerInnen und Publikum werden in weiterer Folge zitiert werden, deren Wort jeweils passend zum gerade aufgegriffenen Thema neben das Wort des Dramentextes gestellt. Mir ist der (wissenschaftsmethodisch betrachtet) unübliche Zugang und die Problematik dessen bewusst. Kann ein fiktiver Dramen-Text als eine Art Zeugnis der sogenannten (historischen) „Realität“ dienen? Die Antwort, die man bestenfalls darauf aus unterschiedlichen Gründen geben

könnte, wäre natürlich „nein“. Doch mein Ziel ist es keineswegs, die Behauptung aufzustellen, dass *Skloniste* so etwas wie eine (historische) „Realität“ oder eine „Wahrheit“ (der belagerten Stadt und seiner BewohnerInnen bzw. TheaterbesucherInnen) erzählt. Vielmehr sollen hier der fiktive Theatertext, die Inszenierung des Dramas und die ZeitzeugInnen (ProduzentInnen und RezipientInnen) in eine Art (wissenschaftlich-reflektierten) Dialog treten. *Skloniste* soll als Ausgangsbasis für theaterwissenschaftliche und –historische Gedanken dienen. Die Aussagen der Interview-PartnerInnen sollen die zitierten Passagen aus *Skloniste* überprüfen, widerlegen, in ein neues Licht rücken. Somit soll nicht nur ein analytischer Einblick in einen Dramentext gegeben, sondern auch Erkenntnis über den Produktions- und Rezeptionskontext erlangt werden. Aufführungsanalytische Methoden treffen hier auf Praktiken der Erforschung von (Theater)Geschichte. Dieser duale Zugang schien mir hierfür am sinnvollsten, da er auch zugleich die Forschungsarbeit an diesem Thema widerspiegelt: Anhand von Gesprächen, Zeitungsartikeln und Dramentexten wurde versucht, der Geschichte des SARTRs näher zu kommen. Durch das Zusammenspiel von künstlerischem Text bzw. Videoaufzeichnung sowie Zeitzeugen-Gesprächen und Zeitungsartikeln soll zweierlei erreicht werden: Einerseits soll ein Einblick in einen bisher außerhalb Bosnien und Herzegowinas wenig wahrgenommenen Theatertext gegeben werden. Zugleich soll nach Besonderheiten dieses, ebenso wenig erforschten, Belagerungs-Theaters gefahndet werden.

Als Teil dieser Diplomarbeit wurde *Skloniste* unter dem deutschen Titel *Der Unterschlupf* vom Verfasser dieser Arbeit vom Bosnisch-Herzegowinischen ins Deutsche übersetzt. Auszüge aus dieser Übersetzung bilden ein wichtiges Gerüst für die Überlegungen zum Stück. Im Anhang dieser Diplomarbeit findet sich, wie bereits in der Einleitung erwähnt, sowohl die Übersetzung in schriftlicher Form wie auch eine DVD-Kopie der Videoaufzeichnung, um zukünftigen Theaterforschenden die Möglichkeit zu geben, sich weiter in das Thema zu vertiefen bzw. hier aufgeführte Analysen und Gedanken näher zu befragen.

Versuch einer Inhaltsangabe

Einen (Theater)text in all seinen Aspekten so zusammenzufassen, dass er einer Art „Inhaltsangabe“ entspricht und dabei so etwas wie eine zusammenfassende Objektivität wahr, ist durchwegs problematisch. An dieser Stelle soll jedoch der Versuch einer kurzen inhaltlichen Beschreibung von *Skloniste* unternommen werden, da dies für den weiteren Verlauf dieser Arbeit von großer Bedeutung ist. Ein inhaltliches Resümee kann nur helfen, einem/er LeserIn, die/der den Text nicht kennt, einen groben Einblick in dessen Inhalt zu geben. Das Lesen des Originals bzw. des im Rahmen dieser Arbeit übersetzten Textes *Der Unterschlupf*, ist jedoch sicherlich von Vorteil. Die folgende Kurzbeschreibung soll dem/der LeserIn lediglich helfen, sich an das Drama inhaltlich heranzutasten.

Im Fundus eines kleinen Theaters haben vier Personen Unterschlupf gefunden: „Der Regisseur“, „Der Dramaturg“, „Die Alte“ und „Der Alte“ sind namenlose Charaktere, die in diesem Zufluchtsort mitten im belagerten Sarajevo zueinander gefunden haben. Der Regisseur und der Dramaturg haben bereits vor dem Beginn der Belagerung der Stadt miteinander in diesem Hause zusammengearbeitet. Der Regisseur schlägt bald voller Enthusiasmus vor, ein Theaterstück zu entwickeln und somit die Zeit zu nutzen. Während der Regisseur und der Dramaturg über grundsätzliche theaterbezogene Fragen diskutieren, sind die beiden Alten Zuschauer dieses Dialogs. Der Dramaturg ist von der Idee, in dieser Lage ein Stück zu entwickeln, wenig überzeugt. Es fehle ja schließlich an grundlegenden Mitteln, man habe ja nicht einmal zu essen – wie solle man sich da auf eine Theaterproduktion konzentrieren? Der Regisseur schlägt immer wieder vor mit dem zu arbeiten, was man eben hier zur Verfügung hat. Auch sieht der Regisseur in den anderen Menschen, mit denen er im Unterschlupf ist bzw. die in weiterer Folge den Fundus des Theaters betreten werden, immer wieder wahre Theaterfiguren, Charaktere, die man nur einwenig „umschreiben“ muss um gute Figuren für ein Theaterstück zu haben.

Als dann eine Figur namens „ŠSSMZ“ auftritt (stehend für „Šef svih sklonista nase mjesne zajednice“ – „Leiter aller Unterschlüpfe unseres Bezirks“) und die Anwesenden mit unnötig komplexer (Kriegs)Bürokratie konfrontiert, wird dem Regisseur und dem Dramaturg die für sie persönlich immense Wichtigkeit des Theaters als Institution klar: Wenn sie nicht bald ein Stück aufführen und somit das Theater nicht nur als Schutzort, sondern als Institution nützen, müssen sie an die Front.

Während die beiden Theaterschaffenden über die Möglichkeiten eines „Kriegstheaters“ debattieren, treten zwei weitere Figuren auf: Hajro, „einer, der alles Lebensnotwendige für dich beschaffen kann“ und Mina Hauzen, eine junge Frau, die behauptet, soeben von einem Gespräch mit Radovan Karadzic⁸ zurückgekommen zu sein. Die notorische Lügnerin ist letztendlich die letzte Motivation, die der Dramaturg noch braucht, um sich doch für die Idee der Entwicklung eines Theaterstücks, trotz aller Umstände, zu begeistern.

Das Stück endet mit der Frage des Dramaturgen nach dem Publikum. Wer würde in Zeiten wie diesen bloß ins Theater gehen? Der Regisseur antwortet indem er (nicht zum ersten Mal) die vierte Wand durchbricht und voller Enthusiasmus auf das Publikum, das ohnehin die ganze Zeit dabei war, verweist.

Wie in der kurzen Zusammenfassung klar wird, handelt es sich bei *Skloniste* um ein Drama, welches Kriegssituation und den Moment der Aufführung (im Krieg) reflektiert. Zugleich ist es durch die Auftritte der Figuren des Hajro, des ŠSSMZ und der Mina Hauzen eine ironische Abhandlung der realen gesellschaftspolitischen Welt des belagerten Sarajevo und des Lebens in den unterschiedlichen Schutzorten. Auch werden das Theater und dessen mögliche Funktionen (im Krieg) auf verschiedenen Ebenen behandelt. Eben diese vielfachen Thematiken stellen das Grundgerüst der Auseinandersetzung mit *Skloniste* auf den folgenden Seiten dar. Dieses Grundgerüst dient in weiterer Folge vor allem dem Ziel, Erkenntnis über die damalige Theatersituation zu erlangen, indem Publikum und TheatermacherInnen zu Wort kommen.

⁸ Radovan Karadzic (* 19.06.1945 in Montenegro) war von 1992 bis 1996 Präsident der Teilrepublik Republika Srpska in Bosnien und Herzegowina. Zur Zeit als *Skloniste* verfasst wurde, war er als Politiker in sämtlichen (Ex-)Jugoslawien-Fragen maßgeblich mitbeteiligt. Im politischen und militärischen Pakt mit Serbien bzw. Slobodan Milosevic, war Karadzic, zusammen mit vielen anderen, für die Belagerung Sarajevos seitens der (damals sog.) Jugoslawischen Volksarmee mitverantwortlich. Aktuell läuft am UN-Kriegsverbrechertribunal ein Prozess gegen ihn. Er ist des Völkermords, u.a. auch als Mitverantwortlicher am Massaker von Srebrenica (Juli 1995), angeklagt. (Vgl. Baumgartner I. & W. 1998: S. 103)

Die handelnden Figuren

Ähnlich des „Versuches einer Inhaltsangabe“ stellt eine Analyse der Figuren ein ebenso schwieriges, weil eben nie dem originalen Text gerecht werdendes, Unterfangen dar. Aus Gründen, die bereits bezüglich des Versuchs einer Inhaltsangabe beschrieben wurden, soll hier jedoch trotzdem auf die einzelnen Figuren und deren Verhältnis zueinander eingegangen werden, da dies für die folgende thematische Analyse von *Skloniste* bzw. das Verständnis der hier aufgestellten Analysen und Thesen von großer Relevanz ist.

Der Regisseur ist eine arbeitssüchtige Figur, die bereits zu Beginn des Stücks klar macht, dass sie trotz der Kriegslage weiterhin Theater produzieren will. Bis zum Schluss ist der Regisseur eine Kraft, die - trotz aller Umstände - zum Theatermachen motivieren möchte: Er will unbedingt, dass ein Theaterstück geschrieben und aufgeführt wird. Der Dramaturg, meist gegen den Regisseur und seine Ideen argumentierend, wird dabei immer wieder Opfer des Dranges des Regisseurs, der ganz offen klarstellt: „Ich werde dich zwingen einen Theatertext zu schreiben!“ (Plakalo 1992: S. 5). Sein Drang so rasch wie möglich etwas zu inszenieren wird durch die Tatsache gebremst, dass der Dramaturg keinen Text schreiben will. Der Regisseur versucht zwar auch seinen eigenen Text zu verfassen (Szene 5 – näheres siehe „Der Alte & die Alte“), doch niemand scheint mit dem Resultat zufrieden zu sein, am allerwenigsten der Regisseur selbst. Er weiß ja, dass er ohne Text nicht arbeiten kann. Der Streit mit dem Dramaturgen zieht sich wie ein roter Faden durch *Skloniste*. **Der Dramaturg** hindert den Regisseur daran, endlich etwas inszenieren zu können. Er weigert sich, oft sehr stur, einen Text zu schreiben und sieht zu Beginn im Theater in Zeiten der existenziellen Bedrohung kaum einen Sinn. Peu á peu wird der Dramaturg von der Leidenschaft des Regisseur angesteckt. Der Regisseur beginnt immer wieder in „reale“ Figuren im Stück Geschichten rein zu interpretieren bzw. die Figuren zu erweitern. Bei dieser Figurencreation im Stück ist der Dramaturg zwar schnell involviert, besinnt sich jedoch stets eines Besseren und weigert sich letztendlich doch an einem Theatertext zu arbeiten.

Der Alte & Die Alte sind zwei ältere Menschen, die miteinander verheiratet sind. Auf ihr genaues Alter wird nie eingegangen. Sie haben, im Gegensatz zum Regisseur und zum Dramaturgen, keinerlei Verbindung zum Theater vor dem Krieg gehabt und sprechen auch nie über das Theater als solches. Für sie ist der Ort, in dem sie sich befinden, eben nichts weiter als ein Schutzort. Die Alte kocht für die vier Menschen im Unterschlupf, während der Alte als ein eher passiver und nur selten sprechender Mann auffällt. Der Regisseur und der Dramaturg

sprechen oft über die beiden als seien sie mögliche Figuren in einem Theaterstück während der Alte und die Alte als Figuren eben darauf reagieren. So ist die gesamte fünfte Szene, in der der Alte und die Alte einen abstrakten Liebesdialog miteinander führen, eine „Schreibfantasie“ des Regisseurs, der dem Dramaturgen beweisen will, dass man selbst aus vorhandenen, realen, Menschen, fiktive Figuren für das Theater formen kann.

ŠSSMZ, eine Abkürzung für „Šef Svih Skloništa Mjesne Zajednice“, übersetzt „Chef/Leiter aller Unterschlüpfte in diesem Bezirk“. Er tritt unmittelbar zu Beginn der dritten Szene auf und beschwert sich, dass dieser Theaterfundus, in dem vier Personen bereits einen Zufluchtsort gefunden haben, noch nicht als offizieller Unterschlupf gemeldet wurde. ŠSSMZ ist die Personifizierung der (Kriegs-)Bürokratie. Er gibt dem Unterschlupf gleich eine Bezeichnung („PP 4 PLUS 16“ – siehe deutsche Übersetzung des Stücks S. 18) und fordert bald den Regisseur und den Dramaturgen auf, das Theater als solches zu nutzen – oder sofort an die Front zu gehen. Er verhängt eine Art Hausordnung über den Unterschlupf, so wie er es bei all den anderen Orten, die er verwaltet, bereits getan hat – und merkt während seines Auftritts nicht, dass der Dramaturg und der Regisseur in ihm eine Art Theaterfigur, resp. einen idealen Charakter in einem Theaterstück über die aktuelle Situation, sehen.

Nach seinem Abgang taucht er erst in der siebenten und somit letzten Szene auf. Hier erhöht er den Druck auf die anderen Personen, das Theater unbedingt entweder als ordnungsgemäßen Zufluchtsort mit sämtlichen bürokratischen Regeln oder eben als Theater zu verwenden („Maul zu! Du schreibst oder du gehst an die Front!“ – S. 55).

Eine weitere an der gesellschaftlichen Realität der belagerten Stadt orientierte Figur ist **Hajro**: „[Dubravko Bibanovics] Figurenkonzept folgend sollte die sechste Figur in unserem Stück, genauso wie schon ŠSSMZ, eine Figur unserer Zeit werden. Ein Kleinganove und Schmuggler. Wir gaben ihm den Namen Hajro, eben benannt nach dem legendären Sarajevoer Verbrecher Hajro Hastor.“ (Safet Plakalo, Persönliche E-Mail vom 03.08.2011).

Hajro Hastor ist keine gut erforschte oder dokumentierte Persönlichkeit, sondern unter Sarajevoern noch heute der Inbegriff des bosnischen Kleinkriminellen – eine Person, zu der keinerlei Informationen aufzutreiben waren, die jedoch heute noch jedem/er BewohnerIn in Sarajevo ein Begriff ist. Eine Legende erzählt, dass er sogar einmal einem naiven Ausländer die Vijećnica, das ehemalige Rathaus aus der Zeit der österreichisch-ungarischen Herrschaft, welches ab 1949 als National- und Universitätsbibliothek Bosnien und Herzegowinas gedient hatte, verkauft hat.

Safet Plakalo, mehrmals in unterschiedliche Schutzräume bzw. eben Unterschlüpfte geflohen, hat früh die Erfahrung gemacht, dass es „in allen Sarajevoer Unterschlüpfen ‚Großmäuler‘,

zumeist Frauen, gibt, die scheinbar über alles Bescheid wissen und alles verstehen. Ich habe einige Frauen kennengelernt, die mich zur Figur der **Mina Hauzen** inspiriert haben.“. (Safet Plakalo, ebda.) Mina Hauzen tritt zu Beginn der sechsten Szene, scheinbar aus dem Nichts, auf. Ohne jemanden im Theaterfundus zu kennen oder zu erklären, warum sie gerade hierher gekommen ist, beginnt sie zu erzählen, wie ihr angebliches Treffen mit Radovan Karadzic verlaufen ist. Die Alte, scheinbar eine leichtgläubige Person, hängt Mina Hauzen an den Lippen, doch der Regisseur und der Dramaturg wissen sofort, dass dies nichts weiter als Lügengeschichten sind.

Mit Mina Hauzen greifen die beiden Autoren von *Skloniste* in einer Figur ein Motiv auf, das Safet Plakalo bereits in einem sehr frühen Theaterstück von sich behandelt hat. In der Groteske *Balada o ex šampionu*, 1986 uraufgeführt, geht es um den legendären Sarajevoer Lügner Ramo Sampion und dessen Lügengeschichten über seine Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg. Er erzählt diese dem noch berühmteren Lügner Baron von Münchhausen (Bosnisch: „Minhauzen“), der durch seine Geschichten über die russisch-türkischen Kriege des 18. Jahrhunderts als Lügner berühmt geworden ist. Hierauf basiert die ethymologische Herkunft des Figurennamens: Mina Hauzen. (Vgl. ebda.)

Unmittelbar nach Kriegsende sollte Mina Hauzen in der Fortsetzung von *Skloniste* die Protagonistin werden: *Die Erinnerungen der Mina Hauzen* ist das bis dato erfolgreichste Theaterstück des SARTR.

Anmerkungen zur hier herangezogenen Videoaufzeichnung von „Skloniste“

Bevor mit dem Hauptteil dieses Kapitels begonnen wird, sollen an dieser Stelle noch einleitende Anmerkungen zur hier zu Analyse Zwecken herangezogenen Videoaufzeichnung von *Skloniste* erfolgen.

Es handelt sich um eine auf DVD umkopierte VHS-Aufzeichnung eines Gastspiels im Rahmen des Ibsen Festivals⁹ am Torshov Theatret (ein Teil des National Theatret) in Oslo. Aufgezeichnet wurde eine Aufführung vom 09. September 1994.

Das SARTR und dessen Ensemble bzw. *Skloniste* wurde eingeladen, hier zu gastieren und das, obwohl das Stück nichts mit Henrik Ibsen zu tun hat, dem dieses Festival inhaltlich gewidmet ist. Ausschlaggebend für diese Einladung war die enge Beziehung, die Safet Plakalo vor dem Krieg zu den Festival-LeiterInnen und der Stadt Oslo bzw. der dortigen Theaterszene gepflogen hatte.

Der Bezug auf eine solche Aufzeichnung im Rahmen dieser Arbeit ist natürlich nicht unproblematisch: Während hier die Rede von Kriegstheater in Sarajevo sein wird, während versucht wird, Schlüsse zum Theater während der Belagerungszeit zu ziehen, wird im Hinblick auf visuell-inszenatorische Aspekte der besagten Aufführung stets auf Bilder eines Gastspiels fernab vom Krieg eingegangen werden. Es ließ sich jedoch im Rahmen der Recherchen leider keine Aufzeichnung einer Aufführung während der Belagerung Sarajevos aus Sarajevo finden.

Trotzdem kann dieses Video durchaus als Basis für eine inszenierungsanalytische Annäherung dienen: Wie bei anderen Gastspielen des SARTR im europäischen Ausland, wurden auch hierfür die Kostüme der Sarajevoer Inszenierung nach Oslo mitgenommen und dort verwendet. In Oslo war das National Theatret um eine adäquate Umsetzung der Inszenierung von Dubravko Bibanovic, der ebenso wie Safet Plakalo dafür nach Norwegen reiste, bemüht. Aus dem Theaterfundus dieses Osloer Theaters konnte der damalige Bühnenbildner des SARTR, Slobodan Perisic, beliebig Requisiten entnehmen und das Bühnenbild, wie es in Sarajevo zu finden war, bestmöglich nachstellen. (vgl. Persönliche E-Mail von Safet Plakalo: 15.03.2012).

⁹ Das Ibsen Festival findet seit 1990 in unregelmäßigen Abständen in Oslo statt. Eingeladen werden Ibsen-Inszenierungen aus aller Welt, dazu Begleitprogramme wie Ausstellungen und Konzerte. (vgl. Ibsen.net)

Aufführungs-Zitat der hier herangezogenen Videoaufzeichnung:

Dubravko Bibanovic, Safet Plakalo: *Skloniste*. Gastspiel des Sarajevski Ratni Teatar (SARTR, Sarajevo) am Torshov Theatret (Oslo). Premiere am 06. September 1992 am Theater der Jugend (Sarajevo). Regie: Dubravko Bibanovic, Bühnenbild und Kostüme: Slobodan Perisic, Videoaufzeichnung: Eigentum des Ibsen Festivals/Torshov Theatret Oslo. Video aufgezeichnet am 09. September 1994.

Es spielen: Miodrag Trifunov, Zoran Bečić, Branko Ličen, Nisveta Omerbašić, Senad Bašić, Nebojša Veljović, Jasna Diklić.

Das Theater als (Schutz)Ort

In den einleitenden Worten dieser Diplomarbeit wurde, um von Beginn an auf die besondere Funktion von Theater im Krieg hinzuweisen, Dzevad Karahasan zitiert. Theater (in Sarajevo) sei demnach, neben der Anwesenheit von Zuschauer und Schauspieler sowie einem dramatischen Text, auf jeden Fall auch „wie ein warmer Mutterleib“ (Karahasan 1993: 44f), in dem man Schutz vor den Granaten findet.

In *Skloniste* ist das Theater bzw. der Theaterfundus in den Kellerräumlichkeiten des eigentlichen Theaters, in dem die gesamte Handlung spielt, ebenso ein Schutzort. Zunächst jedoch ist dieser Ort fernab von jeglicher Theater-Funktion, er dient als reine Deckung vor der omnipräsenten Gefahr durch Scharfschützen, Granaten und andere lebensbedrohenden Grausamkeiten in der belagerten Stadt. Die handelnden Figuren, alle aus ihren Wohnsiedlungen vertrieben und knapp mit dem Leben davongekommen, versuchen zunächst existenzielle Grundbedürfnisse in ihrem Zufluchtsort herzustellen.



Abbildung 3: Der improvisierte Unterschlupf, das Bühnenbild

Auch in der Inszenierung liegt der visuelle Fokus auf dem Aspekt des Unterschlupfs. Das sich im Laufe der Handlung kaum ändernde Bühnenbild stellt klar mehr einen improvisierten Zufluchtsort als eine Räumlichkeit in einem Theaterhaus dar.

Zu Beginn schreibt der Dramaturg einen Brief an seine anonymen Verwandten im Ausland und liest dabei laut seine verschriftlichten Gedanken vor. Er schildert dem Empfänger des Briefes und somit auch dem Publikum, dass er sich soeben in einem Theaterfundus befindet, welches als Notquartier dient. „Ich schlafe auf einem alten Bett, decke mich mit Vorhängen

zu, verwende Geschirr aus der Requisitenabteilung.“ (Plakalo 1992: S. 3) Es wird somit von Beginn an klar: Theatervorhänge und Requisiten, also innere Bestandteile eines Theaters, dienen hier rein existenziellen Bedürfnissen. Der Ort der (Theater)kunst ist zum Ort des nackten Überlebens geworden. Die im Theaterfundus verstaute Bühnenrequisite, vormals künstlerisch-visueller Aspekt diverser Inszenierungen, ist nun im Inhalt von *Skloniste* in einer Funktion fernab etwaiger ästhetischer bzw. inszenatorischen Theater-Elemente. Ein Bett, ein Sofa, diverse Sesseln und Tische, Teppiche, Kochtöpfe, Gläser: Sie dienen dem improvisierten (Über)leben. Das Künstlerische wird hier zum Existenziellen.

Der Dramaturg und der Regisseur, die bereits vor dem Krieg miteinander gearbeitet haben, sind sich der Ironie ihrer Situation durchwegs bewusst. So wird sehr bald zu Beginn auf die Tatsache hingewiesen, dass sie sich in einem Theater befinden, das jedoch keines mehr ist. Beim lauten Vorlesen seiner Gedanken bzw. der Verschriftlichung des Briefes, wird der Dramaturg bald vom Regisseur unterbrochen.

„DER DRAMATURG Vor sieben Tagen hat die heftige und furchteinflößende Bombardierung der Stadt begonnen, in der auch unsere Wohnung zerstört wurde. Ich befinde mich gerade im Theater, genauer gesagt, in dessen Keller, wo [...] der Theaterfundus untergebracht ist. Wir haben hier einen Unterschlupf improvisiert. Ich schlafe auf einem alten Bett, decke mich mit Vorhängen zu, [...]

DER REGISSEUR Endlich geschieht dir auch so was! Dass du endlich den echten Geruch des Theaters riechst, diesen schweren, mystischen, aber unwiderstehlichen Geruch des Staubes in diesem Fundus.

DER DRAMATURG Ich war noch nie so tief in ein Theater eingetaucht wie jetzt, im wahrsten Sinne des Wortes bis in sein Fundament. Und zugleich soweit weg von jeglicher Erwägung eines Theaterspiels. So weit entfernt von der Kunst, der ich mein ganzes Leben lang angehört habe. Sie verliert jetzt ihren Sinn. [...]“ (Plakalo 1992: S. 4)

Von Beginn an machen die zwei Figuren, die vor dem Krieg und somit vor der Handlung des Theaterstücks *Skloniste* im Theater gearbeitet haben, klar, dass sie weit weg vom Theater als künstlerisches Ereignis und kultureller Praxis sind, obwohl sie sich im Ort „Theater“ befinden. Laut dem Dramaturgen „verliert die Kunst jetzt ihren Sinn“ – eben deshalb, weil der Ort dieser Kunst nun als ein austauschbarer Zufluchtsort und als Schutz der bloßen Existenz, wie so viele andere auch in diesem Krieg, dient.

Der Dramaturg und der Regisseur diskutieren in weiter Folge immer wieder darüber, ob es so etwas wie ein „Theater“ in Form einer Kunst bzw. einer kulturellen Praxis in einer solchen Ausnahmesituation überhaupt geben kann (weiteres dazu siehe das nachfolgende Kapitel). Der Theater als Ort in der Stadt, als ein Raum, in dem es zu einer Aufführung eines Stückes

kommen könnte, wird hierbei kaum mehr zentral thematisiert. Zum Thema wird dies erst wieder in der dritten Szene, unmittelbar nach dem Auftritt des autoritären Alkoholikers ŠSSMZ. Dieser will diese Notunterkunft in dem Bürokratenschwungel, dem er untergeben ist und dem er gehorcht, unverzüglich eingliedern und prangert die Tatsache an, dass bis dato noch niemand das Theater als offiziellen Unterschlupf gemeldet hat.

„DER DRAMATURG Moment, was meinen sie mit 'melden'? Das ist kein offizieller Unterschlupf. Wir haben uns hier alle nur als Mitglieder dieses Hauses vorübergehend eingenistet, da all unsere Wohnungen zerstört wurden. Das ist, wenn ich mich nicht täusche, immer noch ein Theater! ŠSSMZ Ja, aber sie täuschen sich, sie täuschen sich... Der Bescheid über die Haupt-Unterschlüpfen unseres Bezirks wurde ergänzt durch den Bescheid, dass alle Notunterkünfte automatisch zu offiziellen Unterschlüpfen werden. Und durch diesen Bescheid muss ich auch ihrem Notunterschlupf eine Nummer geben: Protokoll Nummer 7. Objekt-Nummer PP 4+16.“
(Plakalo 1992: S. 18)

Der ŠSSMZ, eine Personifizierung der hier eindeutig als lächerlich persiflierten Kriegsbürokratie, will das Theater nicht als ein solches ansehen, sondern macht klar, dass es nichts weiter ist, als ein Ort für Geflohene, die Schutz vor der Gefahr der Stadt suchen. Der Dramaturg, der bis zu diesem Zeitpunkt stets den Ort nur als Notunterkunft gesehen hat und seinem Kollegen, dem Regisseur, stets widersprochen hat wenn es darum geht, eine Form von Theater eben hier zu machen, betont zu Beginn allerdings, dass dies „kein offizieller Unterschlupf“ sei. „Das ist, wenn ich mich nicht täusche, immer noch ein Theater!“.

Dass sich das Theater als Ort, wo Kunst produziert wird und auch als Ort, wo Menschen Schutz finden, in der Situation der Belagerung nicht unterscheidet, macht die Metaebene des Dramas klar. Gegen Ende weist sich ja, dass *Skloniste* als dramatischer Text sich ständig seiner Aufführungssituation und dem damit verbundenen Publikum bewusst war. Was hier thematisiert wird – das Theater als Kunststätte sowie als, um wieder Karahasan zu zitieren, „warmer Mutterleib“ – entspricht einer Art metaphysischen Abbildung der damaligen Theatererfahrung von Publikum und Theatermacher. So sagt Dragan Golubovic, heute Angestellter des Media Centar Sarajevo und in den Jahren 1992 bis 1995 Soldat der bosnischen Armee sowie in seiner Freizeit leidenschaftlicher Theaterbesucher:

„Man kommt einfach in einen Ort, [...] der zumindest für mich, der sicherste Ort der Welt ist. Einfach weil ich mich auf das Theater konzentriert habe, weil ich in der Aufführung gelebt habe. Ich habe nicht darüber nachgedacht, was um mich herum passiert. Ich habe nicht überlegt, ob dies sicher oder nicht sicher ist. Man ändert einfach seine Perzeption.“ (Golubovic-Interview: S. 3)

In den Interviews, die im Rahmen der Recherchen zu dieser Arbeit geführt wurden, wurde immer wieder auf den Aspekt eines fiktiven, ja falschen, Schutzgefühls verwiesen. Nihad Kresevljakovic, zur Zeit des Interviews der künstlerische Leiter des MESS Theaterfestivals und seit Jänner 2012 der neue Direktor des SARTRs, betonte zwar, dass die Theaterhäuser „alles andere als sicher“ waren. „Aber während man da drinnen sitzt, sich gemeinsam eine Geschichte anschaut und mit vielen Menschen auf kleinem Raum ist, hat man das falsche Gefühl einer Sicherheit, einer Geborgenheit.“ (Kresevljakovic-Interview: S. 9).

Das (falsche) Sicherheitsgefühl in einem Theater kommt also, wenn man sich die Aussagen von Golubovic und Kresevljakovic als beispielhafte Stellungnahmen zu dem Thema ansieht, aus zweierlei Gründen zu Stande: Einerseits einer Form von Illusion, die das Bühnengeschehnis als Erzählung bietet (Golubovic), andererseits durch das Zusammenkommen vieler Menschen im Zuschauerraum (Kresevljakovic). An dieser Stelle sei auch auf eine Aussage verwiesen, die sich in allen Interviews mit Zeitzeugen finden, die im Anhang dieser Diplomarbeit als Audio-File wie auch als ins Deutsche übersetzte Transkription nachzulesen/-hören sind: Die existenzielle Notwendigkeit von Theater im Krieg. Kresevljakovic setzt diese häufig gehörte „existenzielle Notwendigkeit“ in direkte Verbindung mit dem Sicherheitsgefühl, das einem durch den Theaterbesuch vermittelt wird: „[...] das ist das Lebensnotwendige an Kunst im Krieg – die Vermittlung des falschen Gefühls, dass man für kurze Zeit der Belagerung entkommen ist.“ (Kresevljakovic-Interview: S. 11). Auch ProduzentInnen von Theater im Krieg betonten mehrmals die kollektiv erlebte Sicherheit und das Gefühl, gemeinsam, zumindest für kurze Zeit, zu vergessen was „da draußen“ passiert. (vgl. z.B. Trifunov-Interview: S. 2).

Das Theater als Ort bzw. Räumlichkeit ist noch lange nicht das Theater als Ereignis. Dem sind sich in *Skloniste* auch der ŠSSMZ und die Kommission, der er vorsteht und die er hier vertritt, bewusst. In der dritten Szene wird er von der Alten durch das ständige Nachschütten von Schnaps in ein Stamperl-Glas rasch betrunken gemacht. Gegen Ende der Szene ist er bereits dermaßen betrunken, dass er von der Alten herausgeführt wird. Doch kurz vor Ende des Stücks kehrt er wieder zurück und merkt, dass das Theater noch immer nicht als ein Theater funktioniert, sondern weiterhin (scheinbar) nichts weiteres ist als eine improvisierte Notunterkunft.

„ŠSSMZ Aus! Ohnehin gab es hier genug Notlügen, Ausreden und Faulheiten. Die Kommission der Unterschlüpfe mit mir an ihrer Spitze hat soeben den Beschluss gefasst, dass dieses Theater unverzüglich mit der Arbeit beginnen soll!

[...]

ŠSSMZ Wenn dies ein Theater ist, hat dies als Theater zu arbeiten!“ (Plakalo 1992: S. 55)

In *Skloniste* wird somit immer wieder der Unterschied zwischen Theater als ein Ort, welcher hier eben als Schutzraum vor den Kriegsgefahren dient, dem Theater als ein Ort theatraler Praxis und der theatralen Praxis selbst unterschieden. Dass alle Figuren, einschließlich des ŠSSMZ, ohnehin die ganze Zeit Inhalte einer theatralen Praxis, resp. einer Aufführung, waren, wird das folgende Kapitel u.a. aufzeigen.

Die Entstehung von „Theater“ in *Skloniste*

Oberflächlich betrachtet fokussiert sich der Inhalt von *Skloniste* zunächst auf einen zentralen Konflikt zwischen Regisseur und Dramaturg: Der Regisseur will ein Theaterstück inszenieren, das der Dramaturg jedoch nicht schreiben will. Doch *Skloniste* ist, das macht allerspätestens das an anderer Stelle zitierte Ende des Textes klar, von Beginn an ein Stück im Stück.

Der/Die ZuschauerIn (bzw. der/die LeserIn) wohnt stets der Entstehung eines Theaterstückes bei. Dies geschieht in *Skloniste* in erster Linie dadurch, dass der Dramaturg und der Regisseur, neben ihrem stetigen und hier im anschließenden Kapitel analysierten Dialog über die Funktion von (Kriegs)theater, stets über die Figuren, die sich auf der Bühne befinden, reflektieren. Hierbei sprechen sie oft über Figuren, als ob sie gar nicht anwesend wären bzw. erweitern die anwesenden Figuren so, dass scheinbar potentiell neue Theatercharaktere entstehen. Dadurch erweitern sich eben nicht nur die handelnden Figuren, ihre Hintergründe und Motive, sondern auch der Inhalt des Stücks selbst.

Zu Beginn geschieht diese Diskussion und Erweiterung von bereits bestehenden Figuren nur auf der Dialogebene der beiden Protagonisten, indem sie über die beiden anderen im Theaterkeller Schutz suchenden Personen sprechen und sie in weiterer Folge zu neuen, fiktiven Figuren eines potentiellen Theaterstücks machen:

„DER DRAMATURG [dem Regisseur abgewandt; einen Brief schreibend] Zum Glück sind bei uns auch zwei Alte aus der Nachbarschaft. Alte, sehr alte Menschen. Aber eben ihr Alter macht sie, zumindest für mich, zu interessanten Mitleidenden...
DER REGISSEUR Ja, interessant durchaus, aber dies sind keineswegs „Mitleidende“, sondern Charaktere. Er: Einhundertzweiunddreißig Jahre. Sie: Einhundert... Einhundertsechszwanzig! ... Aber lebendig! ... Lebendig wie das Theater!“ (Plakalo 1992: S. 5)

Hier fällt der Regisseur dem Dramaturgen ins Wort und macht aus den beiden Menschen, die mit ihnen den Unterschlupf bewohnen, fictionalisierte Figuren. Die Kreation eines fiktiven Alters ist nur der erste Schritt zu einem Dialog über zwei Figuren, die bis dato keinerlei Dialogzeile gehabt haben und im Hintergrund agieren (die Alte kocht, der Alte liest Zeitung). Der Regisseur und der Dramaturg beginnen, Hintergründe und Charaktereigenschaften in die beiden hineinzupinterpretieren. Sie erzählen in dieser Interpretation zugleich dem Zuschauer von *Skloniste* das, was sie über die beiden Alten wissen müssen. Sie sprechen über die beiden

passiven Körper und kreieren währenddessen gleichzeitig (Theater)Figuren. Dabei korrigieren sie sich immer wieder.

„DER DRAMATURG Sie ist mit elementaren, existenziellen, Aufgaben beauftragt. Sie kocht für uns...

DER REGISSEUR Für den gesamten Unterschupf! [...] Eine anpassungsfähige Köchin, die aus Nichts eine exzellente Speise zaubern kann!...

DRAMATURG ... und das aufgrund der Erfahrung eines ständigen existenziellen Kampfes. [...] : Ein Kampf, der sie formiert hat und der sie mit der elementarer Vitalität versorgt, die sie in sich trägt.

DER REGISSEUR Eine Frau, auf deren Schultern ihr gesamtes Leben der Haushalt gelegen ist. Aber sie ist noch immer so vital!

DER DRAMATURG Stimmt! Und in ihr finden sich auch Elemente der Eitelkeit – und eine Hypochonder ist sie auch noch. [...] Die Krankheit ist für sie das wichtigste Thema, ihre geistliche Nahrung, ein Kriterium der Bewertung der Dinge und eine eigene Fokussierung auf...

DER REGISSEUR Unwichtig! Zu kompliziert für einen Charakter! Für eine lebende Figur!

DER DRAMATURG Für sie ist die Krankheit das Hauptmotiv jeglicher zwischenmenschlichen Kommunikation.

DER REGISSEUR Ja, genau! [...]

DER DRAMATURG Ihr Mann ist das exakte Gegenteil. Ich würde sagen... der ist einfach natürlich.

DER REGISSEUR Natürlich in einem theatralen Sinne!“ (Plakalo 1992: S. 5ff)

Komplexe Figuren mit Hintergründen und Motiven, bewusst kreierte Gegensätze und somit Konfliktpotential: Der Regisseur und der Dramaturg sprechen über zwei bisher stumme Menschen, die sich auf der Bühne befinden und geben ihnen neue Konturen. Sie kreieren zu Beginn in ihrem Dialog den Alten und die Alte als Theatercharaktere, wie sie eben im weiteren Ablauf sein werden. Durch ihre Füllungen und Dazudichtungen werden aus Körpern handlungsrelevante Theaterfiguren.

Der Alte und die Alte sind der offensichtlichsste Spielball des Dramaturgen und des Regisseurs, wenn es darum geht, eine neue, fiktive Handlung mit fiktiven Theatercharakteren zu schaffen. Gegen Ende der vierten Szene zerstreiten sich der Dramaturg und der Regisseur wieder einmal auf Grund der Frage, was Theater eigentlich zu leisten habe. In einem Anfall von Wut beschließt der Regisseur den Versuch zu unternehmen, erstmals auf seinen schreibenden Kollegen zu verzichten und selbst eine Szene zu kreieren. Somit leitet er in die fünfte Szene über, die ganz aus der Feder des Regisseurs stammt:

„DER REGISSEUR «Ohne mich, ohne Mich!» Du denkst wohl, dass ich da ohne dich nicht machen kann. Du denkst, dass ich nicht genug Energie und Fantasie habe um selbst eine Aufführung auf die Beine zu stellen. *(Er stellt etwas am Bühnenbild um und führt die Alte und den Alten zur Mitte)* Ich habe das Bühnenbild vor mir: Ein altes Ehepaar, eine Liebesszene spielend während einer fürchterlichen Lebenssituation. Sie berühren sich ganz saft, und dann sagt Sie...

SZENE 5

DIE ALTE Was wollen wir heute fressen?

DER ALTE Dein Hochzeitskleid, das wir mit einem halben Kilogramm Brennesseln eingekocht haben. Das war ein guter Snack...“ (Plakalo 1992: S. 39)

Ein Großteil der fünften Szene von *Skloniste* stellt einen absurd wirkenden Dialog zwischen den beiden Alten dar, der klar aus der restlichen Dialogsprache des Stücks heraussticht (vgl. *Skloniste*: S. 38 – 42). Die Sonderfunktion dieser Szene als eine Art direkt von den Figuren auf der Bühne improvisierte Passage, wird auch in Dubravko Bibanovic' Inszenierung visuell unterstrichen: Sobald der vom Regisseur angekündigte Dialog zwischen dem Alten und der Alten beginnt, ändert sich die Lichtsituation: Anstatt der bisher unauffälligen Bühnenbeleuchtung geht nun ein grelles Spitzlicht an, welches sich klar auf die Alte und den Alten konzentriert und die anderen Figuren ausblendet: Der Raum für ihren kurzen Dialog gehört nun ihnen – hier wird die Entstehung einer neuen und dialogisch wie auch inszenatorisch dem restlichen Konzept von *Skloniste* entweichende Szene während des Handlungsverlaufs inszenatorisch betont.



Abbildung 4: Szene 2 – der Dialog zwischen dem Alten und der Alten, deutlich anders inszeniert

Auch das Schauspiel ändert sich: Der Alte und die Alte spielen extrem körperbetont und fernab des bisherigen Realismus, welches in *Skloniste* im Schauspiel bis dahin anzufinden war. Während *Skloniste* einer klaren Handlung mit psychologisch nachvollziehbaren Figuren folgt, unterbricht die zweite Szene dieses Konzept und liefert eine Szene, welches dem Theater des Absurden zugeschrieben werden könnte.

„[Die Stücke des absurden Theaters] weisen meist keine Figuren auf, die man als Charaktere bezeichnen könnte, sondern stellen dem Zuschauer fast so etwas wie Marionetten vor; diese Stücke haben oft weder Anfang noch Ende; diese Stücke scheinen oft nur Spiegelbilder von Träumen und Angstvorstellungen zu sein; diese Stücke bestehen oft nur aus zusammenhanglosen Geschwätz.“ (Esslin 1991: S. 12)

Sobald diese absurde Szene endet, melden sich der Dramaturg und der Regisseur wieder zu Wort. Sie sprechen nun rückblickend über die soeben erlebte Szene, die aus der Feder des Regisseurs stammt:

„DER ALTE Möge Gott dir auf Schritt und Tritt folgen!

Der Alte und die Alte gehen in Zeitlupe in Richtung Bett und legen sich letztenendlich dort rein.

DER DRAMATURG Dialogisch ist es nicht schlecht, nur bin ich mir nicht sicher, ob diese Form von Theater, für die du stehst, zeitgemäß ist?

DER REGISSEUR Ich weiß, dass es nicht zeitgemäß ist. Aber das ist ein möglicher Kern um den herum man noch einwenig Fleisch geben muss, dann noch ein paar Gewürze des Theaters... schließlich bist du ja auch da, um...

DER DRAMATURG Um das Wort der Handlung anzupassen?

DER REGISSEUR Und ich die Handlung dem Wort!“ (Plakalo 1992: S. 42f)

Der gesamte vom Regisseur verfasste und hier eben parallel dazu aufgeführte Dialog zwischen der Alten und dem Alten ist, als ein Beispiel des absurden Theaters, laut dem Dramaturg „Nicht zeitgemäß“, dies meint sogar der Regisseur selbst, der zwar hiermit bewiesen hat, dass er einen Dialog selbst verfassen kann, mit diesem jedoch alles andere als zufrieden ist.

„Das Theater des Absurden verzichtet darauf, *über* die Absurdität der menschlichen Existenz zu diskutieren; sie *stellt* sie einfach *dar* als konkrete Gegebenheit – das heißt: in greifbaren szenischen Bildern.“ (Esslin 1991: S. 15)

Das Theater im Krieg in Sarajevo stellt also, wenn man den beiden Protagonisten in *Skloniste* folgen mag, ein Theater der klaren Vorstellungen einer Einheit in Erzählung und Figurenpsychologie wie auch Motive dar. Das absurde Theater, wie es hier kurz vorgeführt wurde, scheint nicht angebracht, egal wie „absurd“ die Situation des Krieges ist.¹⁰ Hier kann die These aufgestellt werden, dass *Skloniste*, im Gegensatz zum Theater des Absurden nach Esslin, durchaus *über* die Absurdität der menschlichen Existenz (in der gegenwärtigen Situation) diskutieren will. Es wird gerade dies hinterfragt und, auch in anderen Stücken dieser Zeit, näher erforscht. Hier scheint nachvollziehbar, warum das Theater des Absurden „nicht zeitgemäß“ ist: Eben weil es „nur“ darstellt, „als konkrete Gegebenheit“.

Weiters wird nach dem Ende der zweiten Szene nicht nur das absurde Theater an sich für diese Zeit verworfen, sondern auch ein klares Verständnis von „Theater“ in seinem Produktionskontext entworfen: Es bedarf klar eines Dramaturgen, einer Person, die einen Theatertext verfasst, um seiner Inszenierungsarbeit nachgehen zu können. In dieser Passage

¹⁰ „absurd“ als Begriff hier verwendet nach Ionesco: „Absurd ist etwas, das ohne Ziel ist.“ (Ionesco zit. nach Esslin 1991: S. 14)

wird klar die These vertreten, dass ein Theatertext erst in der Inszenierung existiert und eine Inszenierung ohne Text nicht denkbar ist.

Auch die anderen Figuren, die im Laufe der Handlung auftreten, werden zum (Schreib)Spielball zwischen dem Dramaturgen und dem Regisseur, zu Charakteren, die neu gedacht und während des Stücks im Sinne eines Entstehens von Theater im Theater „umgeschrieben“ werden. Jedoch läuft dies im Falle vom ŠSSMZ, dem Schwarzmarkt-Händler Hajro und der notorischen Lügnerin Mina Hauzen jeweils anders ab als bei den beiden Alten. Während die Alte und der Alte von Beginn an stumme und passive Figuren sind, denen der Regisseur und der Dramaturg vor allem in der oben zitierten fünften Szene Kontur verleihen, ist der ŠSSMZ schon unmittelbar nach seinem ersten Auftritt eine sehr klar charakterisierte Figur. Er tritt zu Beginn der dritten Szene auf und möchte das Theater in sein Register aller Unterschlüpfe in dem ihn unterstellten Bezirk aufnehmen. Alle Figuren, sogar die bis dato so wortgewandten beiden Protagonisten, sind ein wenig überrumpelt und können nur naiv nachfragen, was denn das Ganze solle. Bald jedoch, erkennt der Regisseur ein großes Manko dieser Figur: Der ŠSSMZ ist wenig wortgewandt und hadert immer mit seiner Artikulation:

„ŠSSMZ Kein Anlass?! Ha, ich glaub's nicht. «Es besteht kein Anlass»! Schämen Sie sich! Ein ernsthafter, gebildeter Mensch! Ein Autor! Aber keinerlei...

DER REGISSEUR (*legt ihm Worte in den Mund*) Sicherheitsgefühl?

ŠSSMZ Ähm ja! Ja genau! Ohne Sicherheitsgefühl!

DER DRAMATURG Ah lassen Sie mich doch in Ruhe! Und vor allem die Kultur!

ŠSSMZ Nein! Mein Job besteht gerade darin, mit Menschen wie Ihnen zutun zu haben!

DER REGISSEUR (*wendet sich dem Publikum zu*) Das wird jetzt interessant!

ŠSSMZ (*zum Regisseur*) Solche Menschen sind gefährlich!

DER REGISSEUR (*hetzt den Streit weiter an*) Ganz genau!

ŠSSMZ Menschen, die keine Ahnung haben von der Ernsthaftigkeit, in der wir uns befinden, die alles unterschätzen...

DER REGISSEUR Menschen, die alles vernachlässigen.

ŠSSMZ Eben! Ja genau! Jemand der die Arbeit unserer öffentlichen Dienststellen vernachlässigt...

[...]“ (Plakalo 1992: S. 22f)

Der Regisseur beginnt durch seine Unterbrechungen und seine Satzergänzungen in jedem Moment, in dem der ŠSSMZ mit den Worten hadert, die bürokratische Ernsthaftigkeit, die der ŠSSMZ vertritt, bloßzustellen. Der ŠSSMZ versucht eine Autorität auszustrahlen, die zwar zu Beginn von den anderen Figuren ernst genommen wird, jedoch durch die hier beispielhaften zitierten Wort-Interventionen des Regisseurs in seiner Lächerlichkeit demaskiert wird. Im Spiel des Schauspielers Miodrag Trifunov (der Regisseur) wird dies in der hier

herangezogenen Inszenierung ebenso betont: Der Regisseur stellt sich, während der ŠSSMZ, mit den Worten hadernnd, auf den Dramaturgen einredet, klar auf dessen Seite.



Abbildung 5: Der Regisseur und der ŠSSMZ, einredend auf den Dramaturgen

Der Regisseur wirft also nicht nur Worte ein – er ahmt den ŠSSMZ geradezu nach. Der Sinn einer solchen Handlung kann hier auf zweierlei Weisen interpretiert werden: Einerseits wird durch dieses Nachahmen diese kriegsbürokratischen Figur und alles wofür sie steht, ironisiert. Andererseits aber demonstriert der Regisseur dem Dramaturgen hiermit auch, dass sich der ŠSSMZ gut als Theaterfigur eignet. Er betont in seiner Nachahmung, dass es sogar in der tragischen Situation, in der sie sich nun eben befinden, Figuren gibt, anhand derer man sich als Theatermacher im Prozess des Theatermachens orientieren kann. Der ŠSSMZ wird hier durch die Handlung des Regisseurs zu einer potentiellen Theaterfigur – dies wird am unmittelbaren Ende des Stücks (siehe Zitat S. 51) auch explizit betont.

Auch findet sich in der oben zitierten Passage ein Beispiel für den klassischen Illusionsbruch, der in *Skloniste* gelegentlich vorkommt. Er weißt das Publikum darauf hin, dass es „jetzt interessant wird“ und stellt somit abermals die Lächerlichkeit dessen, was der ŠSSMZ repräsentiert, aus. Zugleich wird dadurch auch das Bewusstsein über die Aufführungssituation betont. Der Regisseur (als Figur) ist sich bewusst, dass er sich im jeweiligen Moment in einer Akteur-Publikums-Beziehung befindet und präsentiert, eben in diesem Bewusstsein, die Figur des ŠSSMZ als einen Theatercharakter.

Sehr ähnlich funktioniert das Ausstellen von Figuren als Elemente einer Aufführung bzw. der bereits beschriebene Demaskierungs-Mechanismus bei der Figur der Mina Hauzen, die in der sechsten Szene zum ersten Mal auftritt. Sie erzählt von ihrem angeblichen Treffen mit Radovan Karadzic und entpuppt sich schon eben dadurch als notorische Lügnerin. Zunächst

halten sich der Regisseur und der Dramaturg weitgehend heraus und beobachten das skurrile Geschehen bzw. Mina Hauzens Erzählungen. Mina und die leichtgläubige Alte setzen sich gemeinsam an einen Tisch. Während Mina der Alten von ihrer Begegnung mit Karadzic erzählt, liegt der Regisseur nur am gegenüberliegenden Sofa und schaut dem Dialog zwischen den Beiden zu.



Abbildung 6: Der Regisseur liegt am Sofa (links) und beobachtet das Gespräch zwischen Mina Hauzen und der Alten

Bevor sich der Regisseur einmischt, beobachtet er die beiden und lauscht den Erzählungen Mina Hauzens. Doch schon bald erkennt er das Potential einer Frau wie Mina Hauzen als Theaterfigur für ein Stück. Wie in der oben zitierten Passage beim ŠSSMZ, bricht der Regisseur auch in dieser Szene bald die vierte Wand:

„MINA Genau so! «Raso!», sage ich, «Ich wollte dich nicht unterbrechen, aber wenn du schon einen Kaffee aufgestellt hast, werde ich auch einen Trinken.»... «Aber natürlich, Mina Schatz», sagte er. «Wenn alles in Ordnung wäre, und das ist es eben nicht, aber wenn alles in Ordnung wäre, würdest du nicht zu Fuß zu mir da rauf kommen, sondern mit dem Helikopter.»...

DER REGISSEUR *(dem Publikum zugewandt)* Das wird jetzt interessant!“

(Plakalo 1992: S. 47)

Während die beiden Theatermacher dem ŠSSMZ noch Worte in den Mund gelegt bzw. dessen Sätze für ihn beendet haben um ihn in seiner Lächerlichkeit auszustellen, leisten sie Ähnliches in der Interaktion mit Mina Hauzen, jedoch auf eine andere Art und Weise. Sie erweitern die Figur eben dadurch, dass sie ihr einen Hintergrund und einen Namen geben, der zu einer notorischen Lügnerin passt:

„Durch den bizarren Verlauf des Dialogs versucht sich nun der Dramaturg genauso wie der Regisseur seinen Spaß zu machen. Er beginnt zu lachen.

DER DRAMATURG Respekt, mein verehrtes Fräulein...?

DER REGISSEUR (*stellt sie dem Dramaturgen wie eine alte Bekannte vor*) Fräulein Mina Hauzen, eine direkte Nachfolgerin des Barons Münchhausen. Durch Zufall in unserem Unterschlupf gelandet!

MINA Es gibt hier keine Zufälle, mein Kleiner. Erstens: Ich bin hier nicht mal zufällig durch Zufall hier reingekommen, sondern ich wollte nur sehen, wo sich unsere schroffe Künstler versteckt haben. Und was sehe ich? Ich sehe, dass sie sich in eine Art Mauselloch verkrochen haben, während draußen die Welt untergeht! [...] Und zweitens: Der Baron ist mein Onkel, durch ihn habe ich den Namen bekommen!

Der Regisseur kann ihre Rückkehr in ihre Lügengeschichten kaum mehr erwarten.

DER REGISSEUR Ich wusste ja nicht, dass sie so eng miteinander verwandt seid. Das ist wahrhaft ein Glück...

MINA Ist es, aber zugleich auch nicht: Ich habe von ihm nie etwas Gutes bekommen.

DER REGISSEUR Nicht alles wichtige im Leben liegt im Nutzen. Es wäre ja viel unangenehmer, wenn dein Onkel, sagen wir mal, Bush wäre. Und du seinen Namen tragen müsstest.

DER DRAMATURG (*auch er steigt auf das Spielchen ein*) Fräulein Bush.

MINA (*überhört die Ironie*): Bush ist nicht mein Onkel, aber er ist wie mein leiblicher Bruder. Es vergeht kaum ein Tag, an dem er mich nicht anruft. Und er fragt dauernd nach meiner Gesundheit, nach der Familie, er fragt dauernd ob wir was brauchen und ich sage:

Mein Bushchen, wir brauchen rein gar nichts, wir sind dermaßen satt!... [...]“ (Plakalo 1992: S. 50f)

Während der ŠSSMZ durch das Improvisieren von Dialogpassagen entlarvt wird, geschieht dies bei Mina Hauzen eben dadurch, dass der Dramaturg und der Regisseur auf ihre Lügengeschichten eingehen und diese sogar erweitern. Hier wird eine Figur im Stück eben dadurch kreiert, dass sie eine besondere Vorgeschichte bekommt, die ihren Charakter maßgeblich mitbestimmt und zugleich zu der „realen“ Vorlage (der Mina Hauzen als Person, wie sie sich vorstellt und gibt) passt.

Eine Figur, die im Vergleich zu Mina Hauzen, dem ŠSSMZ, und den beiden Alten eine Sonderstellung einnimmt, ist die des Hajro. Er ist ein Schwarzmarkt-Händler und taucht in der vierten Szene auf. Im Gegensatz zu den anderen Personen, die, jeweils auf leicht variierende Art und Weise, als (potentielle) Theaterfiguren ausgestellt und im Laufe des Stücks von dem Regisseur und zeitweise auch von dem Dramaturgen erweitert werden, bleibt Hajro von den beiden Theatermachern unangetastet. Er tritt überraschend auf und beliefert die Menschen im Unterschlupf mit den Dingen, die sie bestellt haben: Batterien, Zeitschriften, Zigaretten etc. Hierbei nimmt Hajro seine Kundschaft schamlos aus und verweist immer wieder auf andere Menschen (seine „Kanäle“ – seine Mittelmänner) als den Grund für die teuren Preise am Schwarzmarkt. Der Ton der Szene pendelt zwischen Tragik und Komik und handelt nahezu ausschließlich von den Dingen, die Hajro für die Menschen im Unterschlupf am Schwarzmarkt jeweils besorgen soll – und den Umständen, die damit verbunden sind.

„HAJRO [...] Um die Dinge nicht unnötig kompliziert zu machen, werde ich Ihnen ein neues Radio kaufen.

DIE ALTE Sie haben ja keine Ahnung, wie sehr Sie mir damit helfen würden!

HAJRO Und ich werde für Sie, verehrtes Fräulein Hrastic, um einiges mehr machen

als nur das. Sie hören die Radio-Nachrichten, soweit mein mich nie täuschendes Gedächtnis sich entsinnt, immer indem Sie dieses Gerät gegen das Ohr halten. Hierbei stören Sie freilich stets Ihre Ohrhinge. Für dieses verflixte Problem werden wir sicherlich eine Lösung finden.

DIE ALTE Aber... das Gold ist doch so wertvoll, Herr Hajro.

HAJRO (*nimmt ihr die Ohrhinge ab*) Mich interessiert Gold nicht die Bohne, verehrtes Fräulein Hrastic, aber der Primitivling, der für Sie ein neues Radio auftreiben wird, versteht nur «Gold». Wie dem auch sei, wir können uns glücklich schätzen wenn das nicht allzulang dauert.

Dreist studiert er die Ohrhinge und überprüft ihren Wert.

DIE ALTE Und... wie lange wird es dauern? Das mit dem Radio?

HAJRO Wer weiß? Eine Woche? Zwei? Ist das etwa wichtig in Zeiten wie diesen?“

(Vgl. Plakalo 1992: S. 35)

Die hier zitierte Dialogpassage kann als exemplarisch für diese Szene gelesen werden. Stets redet sich Hajro auf seine Kanäle (hier nennt er sie gar „Primitivlinge“) aus, nie ist er schuld an den horrenden Preisen seiner Waren und Dienstleistungen. Auch täuscht er, wie hier im Umgang mit der Alten hervorgeht, immer wieder eine falsche Moral vor und versucht sich selbst als den helfenden Gutmenschen zu verkaufen – jedoch immer mit dem klaren, egoistischen Profit vor Augen.

Dass Hajro als (umgeschriebene) Theaterfigur nie so wie die Alten, der ŠSSMZ oder Mina Hauzen von dem Regisseur und dem Dramaturgen instrumentalisiert wird, sagt ebenso einiges über die Figur aus: Hajro ist (so wie alle anderen Figuren auch) natürlich eine Theaterfigur – letztendlich nicht nur deshalb, weil sich *Skloniste* als Text seiner Aufführungssituation bewusst ist. Auffallend ist jedoch, dass er nicht zusätzlich vom Regisseur und vom Dramaturgen „weiterentwickelt“ und neu- und umgedacht wird. Der Schwarzmarkthändler entzieht sich somit als Figur der weiteren Ironisierung durch die anderen. Nichtsdestotrotz wird unmittelbar nach seinem Abgang die Frage angesprochen, ob Hajro als Figur in dem Theaterstück vorkommen soll:

„DER REGISSEUR Dieser Mensch ist ein Scheusal! So was irritiert dich nicht? [...] Siehst du nicht diesen Krampus?! Den hätte man verhaften und foltern sollen... Nein, nicht foltern, sondern erschießen.

DER DRAMATURG Na, warum verhaftest du ihn nicht? Warum folterst du nicht? Warum tötest du nicht?!

DER REGISSEUR Es ist weder meine Aufgabe zu verhaften noch zu foltern noch zu töten.

DER DRAMATURG Na, dann gib dich mit der Situation so wie sie nun mal ist ab und schweige. Und lass mich in Ruhe meine Zigarette rauchen, die ich immerhin dank dieses Schuftes bekommen habe.

DER REGISSEUR Es ist zwar nicht meine Aufgabe zu verhaften, aber es ist sowohl meine wie auch deine Aufgabe, diesen Ganoven in eine Aufführung zu geben. Ihn vor dem Gesicht der Menschen auszustellen, auf ihn mit dem anklagenden Finger der Kunst zu zeigen!

DER DRAMATURG Bitte nur ohne mich! Ich bin weder der Ankläger noch der Richter.“

(Plakalo 1992: S. 38)

Hajro wird also so belassen, wie er nun mal ist - er entzieht sich jeglicher eventuell notwendiger Dazudichtung und Erweiterung. Doch im oben zitierten Dialog wird klar gemacht, dass eine solche Figur, eben auch ohne Umschreiben, für eine „Aufführung“ (zum Begriff der „Aufführung“ in *Skloniste* siehe S. 59f), verwendet werden kann. Denn selbst wenn man eine solche Person nicht verändert: Durch ihren Einsatz in einer Theaterproduktion wird sie vor den Menschen „ausgestellt“ und somit „der anklagende Finger der Kunst“ gegen sie erhoben.

Anhand von Hajro vermittelt *Skloniste*, dass Theater auch eine Figur „aus dem Leben“ übernehmen kann, ohne diese zusätzlich so wie die anderen bisher in *Skloniste* aufgetretenen Figuren, zu verformen bzw. in irgendeiner Art und Weise zu verändern. Hier wird im Subtext also erstmal auf eine Art „Realität“ (der Figur) auf der Bühne eingegangen. Dabei handelt es sich zwar nicht um die Behandlung irgendeiner Form von dokumentarischem Theater, jedoch um die Frage danach, in wie weit die Realität auf die Bühne „übernommen“ werden kann. Dass *Skloniste* diese Form von (Figuren-) Realitätskopie nicht verneint oder in einer anderen Form näher auf sie eingeht, ist zwar problematisch, jedoch geht es hierbei primär um eine Thematisierung einer ganz anderen Funktion von Theater: Dem Theater als „anklagenden Finger der Kunst“, also dem Theater als ein künstlerisch-kritisches Echo gegebener gesellschaftspolitischer Verhältnisse.

Safet Plakalo betonte in Gesprächen und E-Mails immer wieder, dass die Figurenkonstellation von *Skloniste* schon sehr früh entwickelt war.

„Nach Bibans Konzept musste die sechste Figur ebenso eine Person dieser Zeit sein – ein unbedeutender Kleinganove und Schwarzmarkt-Händler, dem wir den Namen „Hajro“ gegeben haben, [...] benannt nach dem Sarajevoer Ganoven Hajro Hastor.“ (Plakalo: Persönliche E-Mail: 10.08.2011)

Hier zeigt sich in den Worten des Autors also, dass Hajro als Figur im Theaterstück *Skloniste* eine Figur mit realer Basis ist. Durch Hajro kommt der Regisseur auf die Idee, „diesen Ganoven in eine Aufführung“ zu geben – und würde somit eben das machen, was Safet Plakalo und Dubravko Bibanovic als Autoren von *Skloniste* gemacht haben: Einen regional bekannten Gauner in eine Geschichten einzubauen.

Zur Rolle des Kriegspublikums

Der Begriff „Rolle“ in der Überschrift dieses Kapitels ist durchaus auch als Theaterbegriff gemeint: Das Publikum spielt in *Skloniste* eine Rolle, resp. eine Figur, auch wenn dies erst peu á peu betont und erst gegen Ende offensichtlich gemacht wird.

Die zitierten Textpassagen auf den Seiten 15 und 16 verweisen durch den direkt zum Publikum kommunizierten Hinweis „Das wird jetzt interessant“ stets auf einen Bruch der vierten Wand. Hier sensibilisiert der Text erstmals das Bewusstsein dafür, dass er gerade von einem Zuschauer im Theater als inszenierte Aufführung rezipiert wird.

Kurz vor dem unmittelbaren Ende des Stücks, als der ŠSSMZ den Regisseur und den Dramaturgen bereits zum Kriegsdienst und zum Verzicht auf das Theater als Unterschlupf zwingen will, wird der selbstreflektierte Faktor des Textes entgültig betont:

„DER REGISSEUR Er wird schreiben, er wird schreiben... Wir haben ja eh schon eine Aufführung!
ŠSSMZ Worüber?
DER REGISSEUR Über Sie! Sie alle sind meine Figuren!
DER DRAMATURG Deine Figuren, deine Figuren! Und wo ist dein Publikum?
DER REGISSEUR (*zeigt auf das Publikum im Raum*) Hier ist es! Das ist mein Publikum!
Licht und Applaus für mein Publikum!
Das Licht im Saal geht an. Die Schauspieler applaudieren dem Publikum.“ (Plakalo 1992: S. 56)

Abgesehen davon, dass hier der Dramaturg das stetige Spiel mit den Figuren auf der Bühne und deren „Umschreiben“ im Sinne spannender Theatercharaktere offenbart und alle bisher aufgetretenen Figuren als Teil der laufenden Handlung ausstellt, wird hier auch erstmals die bedeutende Frage nach dem Publikum gestellt. Bis hierhin war *Skloniste* eine Abhandlung über Möglichkeiten und Formen des Theaters im Krieg. Erst jetzt wird (durch den ŠSSMZ) die Frage danach gestellt, wo denn das Publikum, als unbedingt erforderliches Element einer Aufführung, sei.

Der Applaus der Schauspieler gegenüber dem anwesenden Publikum zeugt klar von einem Bewusstsein darüber, dass die Kreation von Figuren, das Umschreiben von Texten, das Kreieren eines Bühnenbilds etc. letztendlich nur dann in Theater (als Akt) mündet, wenn es von einem Publikum angesehen wird, resp. wenn eine Ko-Präsenz zwischen Zuschauer und Schauspieler entsteht. Auch ist der Applaus der SchauspielerInnen gegenüber den anwesenden ZuschauerInnen am Ende von *Skloniste* eine Anerkennung gegenüber dem Kriegspublikum, für das Theater als gemeinsam erlebtes Ereignis während der Belagerung Sarajevos ebenso eine Art existenzielle Bedrohung darstellt wie auch für die

TheatermacherInnen. Auch wird durch ein ebensolches Ende die Rolle des Publikums im Rahmen der Aufführung von *Skloniste* anerkannt.

Somit gilt also auch für das Verständnis des Begriffs „Theater“ im belagerten Sarajevo:

„Als Theater werden orts-, zeit- und gewohnheitsabhängig spezifische Beziehungen zwischen Agierenden und Schauenden bezeichnet, die sich meist in szenischen Vorgängen realisieren.“ (Kotte 2005: S. 62)

Kriegs- bzw. belagerungsbedingt kommt jedoch, für TheatermacherInnen, sehr schnell die Frage auf: Wo sind die „Schauenden“? Wer geht unter diesen Umständen noch ins Theater? Gibt es ein Publikum in Anbetracht der Tatsache, dass der Gang zum Theater ein Risiko des Lebens darstellt?

Die Aussagen zahlreicher Zeitzeugen des damaligen Sarajevoer Kriegstheaters beweisen: Es ändert sich zwar nicht das unbedingte Erfordernis der leiblichen Ko-Präsenz von Publikum und SchauspielerInnen im Rahmen eines szenischen Vorgangs, jedoch durchaus das Gefühl, resp. die Aura, die entsteht, wenn sich diese beiden Menschengruppen in einem Raum befinden:

„Es gab eine besondere Symbiose zwischen Schauspieler und Zuschauer. [...]. Eine Verbindung, die das Publikum komplett auf die Bühne mitgenommen hat und die Schauspieler wiederum in den Zuschauerraum. Wir haben uns mit der kollektiven Emotion verbunden, dass wir alle gleich sind, dass wir alle gerade dasselbe Bedürfnis haben[...]. Wir haben alle gleichzeitig gespürt, dass wir uns gerade in einer ganz neuen Situation befinden und dass nun Regeln gelten, die zu Friedenszeiten noch nicht gegolten haben.“ (Diklic-Interview: S. 3)

Jasna Diklic, heute eine der bekanntesten Film- und BühnenschauspielerInnen Bosniens und Herzegowinas, stand während des Krieges u.a. in *Skloniste* (sowie in *Die Memoiren der Mina Hauzen*) in der Rolle der Mina Hauzen auf der Bühne. Sie erwähnte in einem Gespräch mit mir mehrmals, die enge Verbindung zwischen SchauspielerInnen und Publikum. Der Sarajevoer Film- und Theaterschauspieler Izudin Bajrovic kommt diesbezüglich schnell auf den Punkt und es klingt fast so, als ob er über *Skloniste* sprechen würde, wenn er sagt: „Das Publikum war eine der Figuren in einer Aufführung.“ (Bajrovic in: Diklic 2004: S. 28). Auch deren Kollege Miodrag Trifunov, seinerseits Darsteller der namenlosen Figur des Regisseurs in Dubravko Bibanovic' Inszenierung von *Skloniste*, bestätigt die Verbindung, die er als Schauspieler zum Publikum wahrnahm:

„Wir haben den Menschen das Gefühl vermittelt, dass wir zusammengehören, dass wir eines sind, Publikum und Schauspieler. Und zwar wirklich. Nicht theatertheoretisch, nicht diese Ko-Präsenz von Zuschauer und Schauspieler, nicht

so, wie das Theater sowieso ist, wenn Frieden herrscht. Sondern als Menschen, die ein gemeinsames Schicksal teilen.“ (Trifunov: S. 2f)

Die Aussage von Jasna Diklic, dass „alle gleichzeitig gespürt haben, dass wir uns gerade in einer ganz neuen Situation befinden“, Trifunovs Betonung des „gemeinsamen Schicksals“ und Bajrovic´ Anmerkung, dass es sich beim Kriegspublikum in einer Aufführung stets auch um eine Figur des Theaterstücks gehandelt hat, konkretisiert Nihad Kresevljakovic anhand eines bildlichen Beispiels:

„Ich glaube, dass das Wesen des Theaters das Erlebnis von Interaktion ist. Doch nur im Krieg hatte ich dieses wahrhafte Gefühl, dass ich während dem Betrachten des Bühnengeschehnisses zugleich ein Teil eben davon bin. Das war faszinierend. Wenn draußen plötzlich auf einmal Granaten fallen, ist es vollkommen irrelevant wie sehr der Schauspieler in seiner Rolle ist: Er und ich denken in diesen Momenten dasselbe. Er spricht zwar seinen Text, denkt jedoch die ganze Zeit darüber nach, wohin die Granate wohl fallen wird, ob sie uns ja nicht erwischen wird. Dieses kollektive Erleben war einfach eine geniale Erfahrung.“
(Kresevljakovic-Interview: S. 9)

Die äußeren, gesellschaftspolitischen und vom alltäglichen Leben bestimmten Faktoren, bestimmten also die unmittelbare Theatererfahrung seitens der SchauspielerInnen wie auch seitens der ZuschauerInnen während der Belagerung Sarajevos mit. Die „Interaktion“, von der Nihad Kresevljakovic spricht, basiert zwar in diesem Falle nicht auf einer körperlichen Interaktion oder dem reinen Zusammensein in einem Raum, sondern einer geistigen: Das kollektiv geteilte Schicksal, in einer belagerten Stadt zu leben, bestimmt nicht nur den gefährlichen Weg zum Theater, sondern auch das Erleben vom Theater als von AkteurInnen ausgeführten und von ZuschauerInnen angesehenen Prozess mit. Oder in den Worten von Jasna Diklic: „Wir sind in diesen Momenten sehr eng geworden, zu einem Ding verschmolzen.“ (Diklic-Interview: S. 3)

Was kann / soll / ist Theater im Krieg?

Der Regisseur macht sehr früh im Stück klar, dass er trotz der schwierigen Lage, in der sie sich befinden, arbeiten will. „Das einzige was ich kann ist... Theater!“ (Plakalo 1992: S. 10). Der Dramaturg winkt dieser Idee jedoch nahezu durchgehend ab und argumentiert – bis auf wenige Ausnahmen – dagegen. Theater habe keinen Platz in einer Stadt, wo die Existenz der Menschen in jeglicher Hinsicht pausenlos bedroht ist. Nachdem der Regisseur betont, dass gerade die Situation, in der sie sich befinden, Anlass genug ist, um so etwas wie „Theater“ zu machen („Und was ist bitte der Gegenstand des Theaters wenn nicht der Mensch und sein Schicksal.“ - ebda.), entsteht eine leidenschaftliche Grundsatz-Diskussion zwischen den Beiden darüber, was Theater, auch in Friedenszeiten zu leisten hat und leisten kann:

„DER DRAMATURG Das Theater... das Theater verlangt Distanz!
DER REGISSEUR Das Theater sucht die Kunst im Leben!
DER DRAMATURG Das Theater muss einen Abstand zum Leben aufrecht erhalten!
DER REGISSEUR Das Theater muss von Leben überflutet sein!
[...]
DER DRAMATURG (*mittlerweile mit unfassbar lauter Stimme*) Das Theater ist...
Die Alte, zwei Teller Bohneneintopf in den Händen haltend, unterbricht die Beiden:
DIE ALTE Seid ihr denn gar nicht hungrig!?!?!?“ (Plakalo 1992: S. 10f)

Das bescheidene Essen, ein Bohneneintopf, wurde soeben fertig und von der Alten, der Köchin des Unterschlupfs, serviert. Unverzüglich unterbrechen die beiden Streithähne ihre Debatte über das Theater und machen sich gierig über die Mahlzeit her. Es wird über den Geschmack der Speise gesprochen und dazu einwenig Schnaps getrunken. Vergessen ist die Kunstdebatte, die existenzielle Nahrungsaufnahme steht im Vordergrund. Auch in der Inszenierung fällt eine längere Pause auf, in der, bis auf wenige Unterbrechungen durch Dialogpassagen, stets das Kauen und Schmatzen der essenden Personen zu hören ist. Sobald sie ihre Speise verzehrt haben, kehren der Regisseur und der Dramaturg wieder zum eigentlichen Thema zurück:

„[...] *Die Alte sammelt das Geschirr in einem großen Behältnis zusammen und stellt dieses in die Mitte der Bühne. Das ist das Zeichen für den Regisseur und den Dramaturgen mit dem Abwaschen zu beginnen, was sie auch sofort angehen, aber nicht für lange.*
DER REGISSEUR (*leidenschaftlich*) Ich meine es ernst: Ich will arbeiten! Ich will, dass wir ein Stück auf die Bühne bringen! Eine Aufführung!“ (Plakalo 1992: S. 13)

Theater kann in der Erzählung von *Skloniste* erst entstehen, wenn Hunger und Durst befriedigt sind. Erst nach den physisch-existenziellen Bedürfnissen des Menschen kommt die Kunst.

Das Theater als Möglichkeit (und Notwendigkeit) in Kriegszeiten im Gegensatz zu existenziellen Bedürfnissen der notleidenden Menschen ist ein Leitmotiv in *Skloniste*. Die

Frage nach der Notwendigkeit von Theater beantwortet der Text auf verschiedene Weise. Manchmal, wie in dem oben zitierten Dialog, scheint Theater als Prozess einfach nur als Luxus, der erst nach existenziellen Bedürfnissen des Menschen befriedigt werden kann. An anderen Stellen wiederum wird das Theater zum existenziellen Faktor im Leben eines der Protagonisten (ŠSSMZ zum Dramaturgen: „Maul zu! Du schreibst oder du gehst an die Front!“ – ebda. S. 55). Eine eindeutige Antwort auf die Frage nach der Notwendigkeit und auch nach der Möglichkeit von Kriegstheater gibt der Text jedoch immer wieder durch seine ständige Selbstreflexivität. In verschiedenen Momenten folgt im Zuwenden zum Publikum ein Illusionsbruch. Es herrscht ein Bewusstsein darüber, dass Zuschauende anwesend sind. Das Ende selbst (siehe Kapitel „Zur Rolle des Kriegspublikums“) zeigt, dass sich *Skloniste* als Text stets dieser Tatsache bewusst ist. Somit scheint die grundlegende Frage nach Kriegstheater ohnehin schon beantwortet: Die Frage danach ist nicht zentral solange das Theater trotz allen Umständen weiterhin stattfindet und sein Publikum hat.

Der Text hinterfragt jedoch nicht nur die Funktion und Notwendigkeit von Kriegstheater, sondern kommt, insbesondere im Dialog zwischen dem Dramaturgen und dem Regisseur, immer wieder auf Quintessenzen ihrer Auffassungen von Theater, die auch fernab vom Krieg Gültigkeit haben, zu sprechen.

„DER DRAMATURG Und wir müssen darauf achten, dass wir niemals irgendwelche natürlichen Grenzen überschreiten...

DER REGISSEUR Denn jegliche solcher Übertreibungen führen am Ziel des Schauspiels vorbei. Das Ziel war und ist nämlich, dass das Schauspiel eine Art Spiegel der Realität ist. Dass es tugendhaft dem Guten eben dessen Gesicht zeigt, dem Teufel dessen Spiegelbild vorführt und alles andere in eine gewisse Form, in etwas Erkennbares, verwandelt.“ (Plakalo 1992: S. 43)

Diese sehr klare Vorstellung von „Theater“ als ein Ort der Gesellschaftskritik wird in weiterer Folge auch nicht hinterfragt. Theater habe stets die hier vom Regisseur erwähnten Parameter zu befolgen. Die Frage, die sich *Skloniste* jedoch wiederholt und eben auch an der hier zitierten Stelle (durch den Dramaturgen) stellt, ist jedoch: Wie soll eben diese Funktion von Theater in einem belagerten Sarajevo funktionieren? Die Antwort folgt unverzüglich:

„DER DRAMATURG Und wie könnte das Erkennbare der heutigen Zeit aussehen?! In einem Unterschlupf! Wie eine billige Propaganda, in der ich mit Tüchlein, Bändlein und Holz Waffen diese bemitleidenswerte Vertriebene auf die Bühne bringe: Zwei alte Menschen mit Arthritis und Rheuma. Einen schäbigen Hochstapler, einer der aus jeglicher Kleinigkeit Kriegsprofit macht, ständig gaffend nach der nächsten Gelegenheit, ständig auf der Suche wo er etwas Neues klauen kann, ständig auf der Suche jemanden über's Ohr zu hauen...

DER REGISSEUR Ja, so irgendwie!“ (ebda)

Hier wird klar, dass die Frage danach, „wie das Erkennbare der heutigen Zeit aussehen könnte“, schon im Laufe der gesamten Handlung von *Skloniste* beantwortet wird: Eben genau so. Die oben zitierte Stelle ist ebenso ein Beispiel für die ständige Selbstreflexivität und das ständige Wissen des Textes, dass er soeben aufgeführt wird. Die Darstellbarkeit von Krieg, Theater und Theater im Krieg wird von den Figuren und vom Text selbst ständig hinterfragt – und zugleich dadurch, dass der Text letztendlich in einer Aufführungssituation rezipiert wird, beantwortet.

Zur Illusion im Kriegstheater

Während *Skloniste* sich stets der Anwesenheit von Publikum bewusst ist und gegen Ende auf dieses direkt verweist, stellt es niemals die Frage, warum ein Publikum überhaupt anwesend ist. Was ist, aus der direkten Sicht des Publikums, der Grund, während einer zerstörerischen Belagerung unter Lebensrisiko ins Theater zu gehen? `

„Und wenn man vom Theater in dieser Zeit spricht, spricht man auch immer von Flucht vor der Realität, in eine andere Dimension. Natürlich ist Theater auch im normalen Leben, im geordneten Leben, eine Art Flucht in eine andere Dimension.“
(Golubovic-Interview: S. 1)

Dragan Golubovic' Aussage zum Theaterbesuch als Realitätsflucht kann als exemplarisch für viele andere sehr ähnliche Aussagen von Zeitzeugen gelesen werden. Kaum jemand hat in den von mir geführten Interviews (und auch in Davor Diklic' Buch) nicht von der Realitätsflucht ins Theater gesprochen und somit einen wichtigen Illusionsaspekt dieser Zeit angesprochen. Die Illusion im Kriegstheater ist jedoch in zweierlei Perspektiven betrachten: Auf der einen Seite gibt es die Illusion, die das Bühnengeschehnis bei den Zuschauern erreichen möchte. Andererseits, und dies bestätigte sich im Rahmen der meisten für diese Arbeit geführten Interviews, wird der Theaterbesuch als solches immer wieder als die eigentliche „Illusion“ dieser Zeit beschrieben:

„Und wenn man nach so einem Tag aus dem Schlamm empor kriecht, wäscht man sich zunächst. Dann zieht man einen Anzug an. [...] und kehrt somit in eine zivilisierte Welt, in ein zivilisiertes Leben zurück. In diesem Moment ist man plötzlich wie alle anderen jungen Menschen in London, Paris, Belgrad, Zagreb, egal wo. Und eine halbe Stunde zuvor war man in etwas, was total unnatürlich war.“ (Golubovic-Interview: S. 2f)

Dragan Golubovic beschreibt hier seine Erfahrung als Soldat und Theaterbesucher als Antwort auf meine Frage nach dem illusorischen Aspekt des Kriegstheaters. Was man eine „Illusion von Normalität“ bezeichnen könnte, wird auch Seitens der TheatermacherInnen beschrieben. Die SchauspielerIn Jasna Diklic:

„[...] die Illusion, dass die Schauspieler das Gefühl haben, dass etwas normal ist. Dass sie ein normales Leben führen. Die Illusion eines Lebens abseits des Krieges.“
(Diklic-Interview: S. 2)

In Jasna Diklic' Ausführungen über ihre Rolle der Mina Hauzen in *Skloniste*, betont sie abermals: „Natürlich habe ich sofort das Angebot [die Rolle zu spielen] angenommen – das Angebot, meinem Alltag zu entfliehen.“ (Diklic-Interview: S. 4). Ihr Kollege Miodrag Trifunov daran anschließend:

„Für uns Schauspieler und Theatermacher war die erste Intention, auch wenn es eine Unbewusste war, im Nachhinein doch ganz klar: WIR wollten fliehen. Wir wollten alles um uns herum vergessen. Durchs Schauspielen, durch das Arbeiten. Dann wird es irgendwann zu einem Akt des Trotzens – und dann letztendlich zur Gewohnheit. So einfach ging das. Am Ende war es eine Arbeits-Gewohnheit: Ein Theater mit einem Ensemble, Texten und einem Repertoire. Entstanden aus dem Nichts.“ (Trifunov-Interview: S. 2)

Wenig später im zitierten Interview betont Trifunov abermals:

„Ich komme immer wieder auf das Grundbedürfnis des Theatermachers zurück: Er will arbeiten, er will arbeiten, das ist sein Grundbedürfnis.“
(Trifunov-Interview: S. 4)

Egal ob Zeitzeuge auf den Theaterbühnen der Hauptstadt Bosniens und Herzegowinas oder als Teil des Publikums im belagerten Sarajevo: Das Theatererlebnis in all seinen Facetten – von den Vorbereitungen und Proben bis hin zur Aufführung – ist die stets wiederkehrende Antwort auf die Frage nach der Illusion. Seitens der Zuschauer konkretisiert dies Nihad Kresevljakovic und schlägt eine Neubetrachtung des üblichen Illusionsbegriffs angesichts des Kriegstheaters vor:

„Das Faszinierende in den Theatern während der Belagerung war die Illusion des Zuschauerbereichs. Man konnte auf der Bühne unmöglich eine so große Illusion kreieren, wie sie ohnehin schon unter den Zuschauern herrschte. [...] ganz einfach ausgedrückt: Der Publikumsraum ist Illusion, das auf der Bühne ist Realität. [...] Die Erfahrung, dass Kunst mit all ihren Inhalten und Werten, unter diesen Umständen absolut lebensnotwendig ist. Diejenigen, die dieser Lebensnotwendigkeit nachgehen, sind Teil einer Illusion. Der Illusion, dass alles normal ist. Das Theaterverhältnis ist also umgekehrt. Die, die auf der Bühne stehen, sind Teil der Realität und das Publikum, das auf dem Weg ins Theater sein Leben riskiert, das während der Vorstellung nicht weiß, ob in der nächsten Sekunde nicht vielleicht eine Granate ins Gebäude einschlagen wird – dies ist die Illusion des damaligen Theaters.“ (Kresevljakovic-Interview: S. 11)

Nihad Kresevljakovic spricht hier zwar von einer „Realität auf der Bühne“, doch die oben zitierte Aussage von Miodrag Trifunov zeigt: Auch die SchauspielerInnen sprechen von einer Realitätsflucht durch ihre Arbeit. Der Akt des Theatermachens war die Illusion für sie. Zwar wird an anderen Stellen auch gelegentlich von der illusorischen Kraft des Theaters an sich, der Geschichte, die auf der Bühne erzählt wird, gesprochen – bemerkenswert ist jedoch, dass sowohl SchauspielerInnen wie auch die ZuschauerInnen dieser Zeit die primäre Illusionskraft des Theaters abseits der Inszenierung bzw. der erzählten Geschichte sehen.

Die hier aufgegriffenen Erörterungen zum Thema „Illusion“ im Kriegstheater werden in dem Kapitel „Krieg auf der Bühne? Das Politische am Kriegstheater“ abermals aufgegriffen und vertieft werden.

Zum Begriff der „Aufführung“ („predstava“) in „Skloniste“

Die Behandlung von *Skloniste* als Text sowie die Inszenierung soll hier in kurzen Anmerkungen zum Begriff der „Aufführung“ im Text betrachtet werden.

Auffallend ist, dass der Dramaturg und der Regisseur in ihren zahlreichen Diskussionen über Sinn und Sinnlosigkeit von einer Theaterproduktion im Krieg stets das Wort „predstava“ („Aufführung“) verwenden. Stets soll eine „Aufführung“ erarbeitet werden.

„DER REGISSEUR Es ist zwar nicht meine Aufgabe zu Verhaften, aber es ist sowohl meine wie auch deine Aufgabe, diesen Ganoven in eine Aufführung zu geben. Ihn vor dem Gesicht der Menschen auszustellen, auf ihn mit dem anklagenden Finger der Kunst zu zeigen!“ (Plakalo 1992: S. 38)

Erika Fischer-Lichte bezeichnet den Begriff Aufführung als eine

„Veranstaltung, bei denen sich alle Beteiligten zu einer bestimmten Zeit am selben Ort einfinden, um dort an einem spezifischen Programm von Aktivitäten teilzunehmen – entweder als Akteur oder als Zuschauer, wobei die Rollen von Akteuren und Zuschauern wechseln können, so dass dieselbe Person für eine bestimmte Zeitspanne als Akteur und für eine andere als Zuschauer agiert.“ (Fischer-Lichte 2010: S. 24)

In ihren Überlegungen zum Aufführungsbegriff betont Fischer-Lichte die „Ereignishaftigkeit der Aufführung“ sowie die jeweils subjektive „Erfahrung durch den Zuschauer“ (Vgl. ebda: S. 59) als etwas, das besonders zu beachten ist. Gerade dieses individuelle Erleben des Aufführungsprozesses führt den Begriff der „Aufführungsanalyse“ in problematische Felder, wenn man stets bedenkt, dass „jeder Zuschauer/Zuhörer auf der Basis seines eigenen Bedeutungssystems sowie der Erfahrungen, die er in der Aufführung macht, selbst Bedeutungen konstituiert.“ (Ebda: S. 233). All diese Analysen sind in der Theaterwissenschaft bzw. in Fischer-Lichtes Argumentationskontext gerade im Hinblick auf die Unterscheidung der Begriffe „Inszenierung“ und „Aufführung“ von unbedingter Relevanz.

Auf Grund der Tatsache, dass es sich bei einer Aufführung um einen aktiven Prozess des Moments handelt, der von jedem Zuschauer anders wahrgenommen wird, scheint das Wort „Aufführung“ im Gebrauchskontext vieler Dialogpassagen in *Skloniste* unpassend – es wäre wohl korrekter davon zu sprechen, dass der Regisseur mit dem Dramaturgen an einer „Inszenierung“ arbeiten oder eine „Produktion“ auf die Beine stellen möchte, da die „Aufführung“ ja, sofern man Fischer-Lichte und anderen folgt, das Endprodukt des unmittelbaren und jeweils subjektiv erlebten Moments zwischen Zuschauer und Schauspieler ist. Da es keine Aufführung ohne Inszenierung geben kann (vgl. ebda: S. 234), wäre wohl

dieser Begriff („inscenacija“) gerade im oben exemplarisch zitierten Kontext korrekter gewesen. Es wird jedoch nie gesagt, dass der Dramaturg an einem „Stück“ arbeiten soll, welches der Regisseur daraufhin „inszeniert“. Von „komad“ („Stück“) ist nur im Dialog gegen Ende der zweiten Szene die Rede, wenn der Regisseur und der Dramaturg darüber debattieren, welche Stücke sie gern haben (und dabei in einem Disput über die „Stücke alter Meister“ münden).

Auch wenn also im theaterwissenschaftlichen Verständnis des Begriffs der „Aufführung“ keine solche erarbeitet werden kann: Durch die Verwendung des Begriffs der „Aufführung“, wird in *Skloniste* von Beginn an die unabdingbare Wichtigkeit eines zuschauenden Publikums betont, ohne dass davon direkt die Rede ist.

Krieg auf der Bühne? Das Politische am Kriegstheater

Skloniste ist das einzige Stück im Kriegs-Repertoire des SARTR, welches sich inhaltlich explizit mit Krieg beschäftigt. Zwar gab es im Laufe des Krieges zahlreiche Produktionen anderer aktiver Theaterhäuser, die sich inhaltlich mit der gegenwärtigen Situation direkt befassen, doch der Blick in den Spielplan des SARTR zeigt, dass man sich nach *Skloniste* ausschließlich auf Komödien fernab jeglicher Kriegsthematik spezialisiert hat. Das (Erfolgs)Rezept des SARTRs war, sowohl während der Belagerung wie auch lange nach dem Krieg, klar: „Lachen als Medizin gegen die tägliche Tristesse.“ (vgl. Simon 1997: Welt-Online).

Angesichts dieser Tatsache stellt sich folgende Forschungsfrage unvermeidlich: Wird Krieg im SARTR zwischen 1992 und 1995 in den Inszenierungen von Komödien fernab jeglicher Kriegsthematik reflektiert? Spielt Krieg in der Ästhetik des Bühnengeschehnisses eine Rolle, auch wenn der Text dies nicht vorgibt? Hier sei noch einmal wiederholt angemerkt, dass sich diese Frage ausschließlich auf SARTR-Produktionen nach *Skloniste* und vor der ersten Nachkriegsproduktion *Die Memoiren der Mina Hauzen* bezieht. Andere Theaterhäuser sind in der Auswahl ihrer Stücke während der Belagerung, wie im Kapitel „Ein Einblick in die Arbeit anderer Theaterhäuser während der Belagerung“ auf S. 16ff nachzulesen ist, stärker auf den Krieg fokussiert als das SARTR. Zunächst muss festgehalten werden, dass man sich der Beantwortung dieser Frage nur anhand der Dramentexte, der Strichfassungen und mit Hilfe von Zeitzeugen-Aussagen annähern kann. Videoaufzeichnungen zu anderen SARTR-Produktionen während der Belagerung waren bis dato nicht auffindbar, auch nicht in privaten Archiven von SARTR-Mitgliedern.

Das Kriegsrepertoire des SARTR erweist sich, wie bereits erwähnt, als eindeutig komödienlastig: Mit *Die Liebe des George Washington* (Text: Miro Gavran, Regie: Dubravko Bibanovic), *Kako Musa Dere Jarca* (Text: Zlatko Topcic; Regie: Gradimir Gojer) und *Zucko* (Text und Regie: Dragan Janosevic) und anderen nicht bis schlecht dokumentierten Kindertheater-Produktionen, wurden ausschließlich Komödien aufgeführt, die teilweise lange vor dem Krieg entstanden sind und die gegenwärtige Lage der Stadt nicht zum Thema haben. Auf die Frage nach der Reflexion der Kriegssituation in eben diesen Theaterstücken bzw. im Spiel der AkteurInnen, waren sich die Interview-PartnerInnen, egal ob SchauspielerInnen oder ZuschauerInnen, stets gleicher Meinung

„Nein, Schauspieler waren Schauspieler. Das war wie gewohnt, außer dass allen Schauspielern gute zehn Kilo Körpergewicht fehlten. Sie haben ihre Aufgabe gemacht. Man sah natürlich, dass dies keine normale Aufführung war: Die Kostüme beispielsweise waren nicht für die jeweilige Produktion angefertigt, sondern bestanden eben daraus, was man gerade zur Verfügung hatte. Aber im Schauspiel hat sich ansonsten niemals irgendwie der Krieg reflektiert, Schauspieler waren Schauspieler, in ihrer Rolle.“
(Golubovic-Interview: S. 4)

Es gab laut den Zeitzeugen keinerlei Bestrebungen eine offensichtliche Reflexion des Krieges auf die Bühne zu bringen – zumindest in den Stücken, die dies auch inhaltlich nicht zum Ziel haben. Natürlich waren die Lebensumstände aber auch auf der Bühne, gerade im Hinblick auf die menschlichen Körper, die dort agieren, nicht zu verstecken. Ähnlich wie Dragan Golubovic betont dies auch Jasna Diklic:

„Wir haben bei Kälte gearbeitet, ohne Strom, wir waren hungrig. Dies war sicherlich auch in den Resultaten zu sehen und somit gab es eine Reflexion der Kriegssituation. Das, was sicherlich auffallend war, ist, dass wir Schauspieler in einer neuen und anderen Zeit leben. (Diklic-Interview: S. 3)

Rückblickende Erinnerungen wie diese sollten auch berücksichtigt werden, wenn man sich zum bereits beschriebenen Aspekt des Kriegspublikums und der (veränderten) Kommunikation zwischen Bühnenakteuren und ZuschauerInnen Gedanken macht (siehe Kapitel „Zur Rolle des Kriegspublikums“, S. 50f). Auch hier betonen Zeitzeugen immer wieder die „Zusammengehörigkeit“ (Trifunov) und „Symbiose“ (Diklic) zwischen der zuschauenden und der agierenden Instanz im Theaterraum. Das in der Stadt kollektiv geteilte Leid, eine Tatsache, dies auch an den Körpern der SchauspielerInnen zu sehen war, ist ohne Zweifel auch ein Faktor, welcher in diese immer wieder hervorgehobene intensive Publikums-ZuschauerInnen-Beziehung mit einfließt.

Die Frage, ob es eine bewusst-inszenatorische Reflexion des Kriegsgeschehnisses auf den Bühnen des SARTR zwischen *Skloniste* und der ersten Nachkriegs-Aufführung gab, wird ebenso verneint. Hierzu meint Nihad Kresevljakovic:

„Nein. Eindeutig nicht. Eine Reflexion der gegenwärtigen Lage war auch vollkommen unnötig. Allein der Weg zum Theater, allein die Tatsache, dass man auf dem Weg dorthin jederzeit getötet werden kann, war schon Reflexion genug. Die Zuschauer kommen ins Theater, schauen sich eine Aufführung an, die sie ablenkt, die sie in eine abstrakte Welt führt.“ (Kresevljakovic-Interview: S. 9)

Diese Aussage von Kresevljakovic führt zu einem interessanten Paradoxon des Theaters dieser Zeit, welches, in jeweils anders formulierten Worten, auch in anderen Zeitzeugen-Aussagen zu finden ist: Einerseits ist davon die Rede, dass Krieg gar nicht erst bewusst auf die Bühne gebracht werden musste, um sich des Krieges in all seinen Facetten und

Dimensionen (als ZuschauerIn wie auch als SchauspielerIn) bewusst zu sein. Andererseits wird, gerade in Anbetracht der kriegsfernen Komödien, die während der Belagerung insbesondere vom SARTR gespielt wurden, auf die illusorische Kraft des Kriegstheaters verwiesen. Diese Kraft wird in den zitierten Aussagen im Kapitel „Zur Illusion des Kriegstheaters“ deutlich. Wie ist also das stetige Oszillieren zwischen Illusionserlebnis, der Flucht vor dem tristen und gefährlichen Alltag und den „[Bühnen]Resultaten, in denen [sowieso] eine Kriegsreflexion zu sehen ist“ (Diklic-Interview: S. 3), einzuordnen? Eine mögliche Antwort lässt sich in Nihad Kresevljakovic' bereits zitierter Aussage finden:

„Die, die auf der Bühne stehen, sind Teil der Realität und das Publikum, das auf dem Weg ins Theater sein Leben riskiert, das während der Vorstellung nicht weiß, ob in der nächsten Sekunde nicht vielleicht eine Granate ins Gebäude einschlagen wird – dies ist die Illusion des damaligen Theaters.“
(Kresevljakovic-Interview: S. 11)

Kresevljakovic betont auch „die Illusion, dass alles normal ist.“ (ebda). Und an dieser Stelle sei auch der Schauspieler Miodrag Trifunov abermals mit einer Aussage zitiert:

„WIR wollten fliehen. Wir wollten alles um uns herum vergessen. Durchs Schauspielen, durch das Arbeiten. Dann wird es irgendwann zu einem Akt des Trotzens – und dann letztendlich zur Gewohnheit.“ (Trifunov-Interview: S. 2)

Die subjektiv empfundene illusorische Kraft des Kriegstheaters dieser Zeit liegt also, und diese Conclusio schließt an die Erkenntnisse des Kapitels „Zur Illusion im Kriegstheater an“, viel mehr in dem Akt des Theatermachens und –rezipierens an sich als in der Art und Weise, wie auf der Bühne etwas erzählt wird. Dies beantwortet auch indirekt die Frage danach, warum trotz jeglicher Betonung der Illusion des damaligen Theaters, immer wieder darauf verwiesen wird, dass der Krieg so oder so, ob man es wollte oder nicht, auf der Bühne zu sehen war (Vgl. Aussagen von Diklic und Golubovic). Die gefühlte Illusion war der Theaterakt selbst, sowohl seitens der SchauspielerInnen wie auch des Publikums, und hatte nur indirekt mit dem Bühnengeschehnis an sich zu tun. Somit kann man zugleich von einer (ungewollten) Kriegsreflexion auf der Bühne (z.B. durch SchauspielerInnen, denen „gut zehn Kilo Körpergewicht fehlen“ – Golubovic –, durch improvisierte Requisiten und Kostüme, die man gerade notgedrungen zur Verfügung hatte...) wie auch einer gleichzeitigen Illusion (der Realitätsflucht) sprechen. Beide Faktoren existierten nebeneinander, wobei die Illusion in diesem Verständnis weiter gefasst werden muss als die gängige Illusion durch das Bühnengeschehnis und den Theatertext.

Wenn das SARTR weitgehend nicht ein Ort der (bewussten) kriegs- und gesellschaftspolitischen Reflexion war: Wo lag dann die (gesellschafts)politische Kraft und

Funktion des Theaters? Welchen Raum nahmen Politik und Gesellschaft (beide Begriffe im weitesten Sinne verstanden) im SARTR und dessen Repertoire ein?

Diese Frage lässt sich anhand von *Skloniste* klar inhaltlich beantworten. Als Grotteske fasst der Text den tristen Alltag der Sarajevoer Bevölkerung auf und fragt, welche Funktion das Theater in einer solchen Lebenssituation spielen kann. Somit ist *Skloniste* an sich bereits real- und gesellschaftspolitisch verankert. In der Figur der Mina Hauzen wird dies am deutlichsten – schließlich handelt es sich dabei um eine Frau, die nicht davor scheut, ganz direkt auf die politischen Führer und deren Fehler hinzuweisen, auch wenn die Figur, wie an anderer Stelle bereits beschrieben wurde, klar als eine notorische Lügnerin charakterisiert wird: Durch das explizite Ansprechen von realpolitischen Sachverhalten, eingebettet in die selbst behauptete Lüge, dass sie ohnehin alle politischen Akteure dieser Zeit persönlich kenne und mit ihnen befreundet sei, entsteht eine Ironisierung der Realpolitik. Jasna Diklic konkretisiert dies, sobald sie über die von ihr gespielte Rolle der Mina Hauzen spricht:

„Sie hat ihre Tochter verloren. Und trotzdem hasst sie niemanden! Sie beschuldigt niemanden! In dem sie spielerisch mit denjenigen umgeht, die ihr das angetan haben, verteidigt sie sich. Sie erniedrigt die politischen Führer auf ihre spezielle Art, sie belächelt sie. Das war die zentrale Ironie, das war das Großartige an diesem Stück.“ (Diklic-Interview: S. 6)

Diklic geht jedoch an anderer Stelle noch konkreter auf den politischen Aspekt der Figur der Mina Hauzen ein und betont hierbei auch die Rolle des Publikums:

„Ein russischer Theaterwissenschaftler hat einmal gesagt: „Der Zuschauer [eines Theaterstückes] bestraft durch sein Lachen diejenigen, von denen [auf der Bühne] die Rede ist.“ Als ich als Mina Hauzen also damals im Krieg von unseren Führern, von unseren Politikern, auf eine ironische Art und Weise gesprochen habe und als das Publikum damals mit Lachen darauf reagiert hat, hat das Publikum die Politiker, von denen die Rede war, somit indirekt bestraft.“ (Diklic-Interview: S. 5)

Natürlich ist Jasna Diklic' Aussage auch für Theater in Zeiten des Friedens von Gültigkeit: Das Thematisieren an sich, das explizite Ansprechen von Missständen (hier eben in Form eines Belächelns und eines Ironisierens) macht u.a. die politischen Dimensionen und Möglichkeiten des Theaters aus. Dies ändert sich also, trotz stark veränderter Lebens- und Arbeitsumstände, auch im Krieg nicht. Solche Inhalte sind auch die politische Kraft von Kriegstheater. Oder um noch einmal eine Passage aus *Skloniste* selbst anzuwenden: Laut dem Regisseur, ist sowohl seine als auch die Aufgabe des Dramaturgen „ihn vor dem Gesicht der Menschen auszustellen, auf ihn mit dem anklagenden Finger der Kunst zu zeigen!“ (Plakalo 1992: S. 38) Die zitierte Stelle bezieht sich auf den Gauner Hajro. Der anklagende Finger der Kunst ist jedoch auch bei Mina Hauzen und ihren Aussagen über Politiker dieser Zeit

deutlich. Oder wie es in den Aussagen des Sarajevoer Philosophie-Professors Sulejman Bosto¹¹, klar wird:

„Durch eine ironisch-parodistische Perspektive wurde uns die Möglichkeit gegeben, direkt in das Antlitz des Bösen zu blicken und es auszulachen. Egal wie furchteinflößend dieses Leid um uns herum war [...]: Wir konnten es eben dadurch besiegen, indem wir ihm mit schwarzem Humor und Ironie begegnet sind.“ (Bosto nach: Diklic: S. 56)

Das Belächeln ansonsten ernst zu nehmender politischer Sachverhalte – eine wichtige Komponente einer Groteske – ließe sich anhand von *Skloniste* auch anhand zahlreicher anderer Passagen aufzeigen. Doch natürlich soll an dieser Stelle noch einmal nach den Theaterstücken gefragt werden, deren explizites abseits des Krieges liegt. Kann von einer klar-politischen Dimension in der Aufführung von Stücken wie der Komödie *Die Liebe des George Washington* oder des Kindertheaters *Zucko* die Rede sein? Abermals verweisen die Zeitzeugen auf die Tatsache, dass das Theater als Prozess während der Belagerung überhaupt existiert hat:

„Und dieses kollektive Erleben [die kollektiv-geteilte Theatererfahrung zwischen SchauspielerInnen und Publikum] war Teil einer politischen Erfahrung und einer politischen Stellungnahme. Der Akt des Theatermachens, des Schauspielens, ist eine politische Stellungnahme. Egal was man macht, sei es auch nur die Kindertheater-Produktion „Zucko“: Es ist eine politische Stellungnahme. Rotkäppchen, Mickey Mouse... ganz egal was, es ist politisch.“ (Kresevljakovic-Interview: S. 9f)

Nihad Kresevljakovic' Aussage ließe sich zweifelsohne auch auf das Theater jenseits des Krieges anwenden. Was er hier jedoch, stellvertretend für viele andere Interview-PartnerInnen betont, ist die politische Dimension, die das Theater (sowohl als Ort des Schauspielens als auch als Ort des Zuschauens) in einer vom Krieg zerstörten Stadt einnimmt. Es käme nicht auf den Inhalt des Stücks oder der Inszenierung an: Ähnlich wie an vielen anderen Stellen wird auch hier das Theater als kollektives Erlebnis in einer belagerten Stadt herausgestrichen. Unabhängig von den Inhalten zeigen diese Aussagen: Unter solchen Umständen ist Theater, selbst wenn es nur eine leichte Komödie oder eine Aufführung für Kinder ist, als Akt des kollektiven Erlebnisses und des öffentlichen Geschehnisses eine politische Stellungnahme. Oder wie es in einem Artikel in der „Oslobodenje“ heißt:

¹¹ Sulejman Bosto war, dies betont er auch in seinem Text in Davor Diklic' Buch „Das belagerte Theater“, während der Belagerung Sarajevos nicht in der bosnischen Hauptstadt. Er lebte und arbeitete sowohl in Split und in Zagreb. In Zagreb sah er mehrere Gastspiele des SARTR. Er hat also keine unmittelbare Erfahrung als Teil des Kriegstheater-Publikums in Sarajevo gemacht. (vgl. Bosto in: Diklic: S. 49-65)

„Das Dilemma, welches sich unter den Sarajevoern Schauspielern etabliert hat, nämlich die Frage danach, ob sie in solch einem Krieg ihre Arbeit fortsetzen sollen, wurde rasch geklärt. Natürlich müssen sie das, weil dies den Aggressor ärgert! (Oslobodenje 17.12.1992: S. 5)

Erika Munk meinte nach ihren Forschungen über das Kriegstheater in Sarajevo, dass die Sarajevoer TheatermacherInnen dieser Zeit auf die Frage nach der Sinnhaftigkeit ihrer Arbeit stets gleich antworteten: „Theatre defends their city and their values. [...] From rehearsal on, theater as a process counteracts chaos and isolation.“ (Munk 1995: S. 28) Dies schließt auch an diverse Zeitzeugen-Aussagen an, die im Kapitel „Zur Illusion im Kriegstheater“ angeführt wurden: Theater ist in einer chaotischen, isolierten und unmenschlichen Umgebung, ein Faktor der Normalität aus Zeiten vor dem Krieg. Die „Illusion eines Lebens abseits des Krieges“ (Diklic-Interview: S. 2) ist also vielmehr als eine Illusion für die Zuschauenden und für die auf der Bühne Agierenden: Es ist zugleich, in den Worten von Munk, eine Entgegenwirkung gegenüber Chaos und Isolation. Und somit an sich ein politisches Statement.

Das SARTR während der Belagerung

Die Rezeption von „*Skloniste*“

Wie im Kapitel „Zur Gründung des SARTR“ dargestellt wurde, hat die Öffentlichkeit das *Sarajevski Ratni Teater* zunächst unmittelbar mit dem ersten Text *Skloniste* bzw. dessen Inszenierung von Dubravko Bibanovic verbunden. Das SARTR spielte oft in den Räumlichkeiten des Kammertheaters. Wenn es jedoch auf anderen Bühnen stand bzw. Gastspiele bevorstanden, wurde dies im Vorfeld der Aufführung - aus Gründen der Sicherheit - nicht in Zeitungen oder über andere Kanäle beworben. Rückblickend schrieb „Oslobodenje“ immer wieder von bestimmten Aufführungen des SARTRs, so erstmals im bereits auszugsweise zitierten Artikel „Das SARTR an vorderster Front“ vom 13. Oktober 1992, wo von Aufführungen von *Skloniste* in zwei Kasernen berichtet wird. Am 13. November 1992 wird dem sensationelle Erfolg von *Skloniste* in den ersten Wochen nach der Uraufführung ein eigener Zeitungsartikel gewidmet: Vierzig verschiedene Events habe das SARTR bisher, in den ersten zwei Monaten nach der Uraufführung von *Skloniste*, organisiert, darunter auch Lesungen und Konzerte. (vgl. Oslobodenje 13.11.1992: S. 6).

Auch wurde *Skloniste* als das erste entwickelte und letztendlich aufgeführte Theaterstück im belagerten Sarajevo auf internationaler Ebene unverzüglich wahrgenommen – zahlreiche Einladungen zu Gastspielen folgten. Am 28. Februar 1993 ist in „Oslobodenje“ die Information zu lesen, dass das SARTR bald zu diversen Gastspielen innerhalb Bosniens und Herzegowinas sowie im europäischen Ausland aufbrechen wird (vgl. Oslobodenje 28.02.1993: S. 5). Knapp sechs Wochen später ist in der Tageszeitung von einer Einladung nach Brighton zu lesen (vgl. Oslobodenje 12.04.1993: S. 8). Es dauerte jedoch noch sehr lange, bis das SARTR *Skloniste* außerhalb Sarajevos präsentieren konnte.

„Am 9. September [1992], also drei Tage nach der Premiere, wurden wir zu einem Gastspiel nach Paris, ins Theatre de l’Europe, eingeladen. Wir haben die Einladung nicht angenommen, da wir uns verpflichtet fühlten, die Aufführung zuerst vor unseren Mitbürgern zu spielen. Von da an bis zum Sommer 1994 bekamen wir 31 weitere Einladungen aus dem Ausland. Uns haben Festivals aus ganz Europa gebeten zu kommen, wir hatten sogar Einladungen vom Festival in Edinburgh und Anfragen aus Kanada, ja sogar aus Australien. Aber niemand konnte uns erklären, wie wir aus dem belagerten Sarajevo rauskommen sollen. (Plakalo 2012: S. 6)

Das erste Gastspiel außerhalb Sarajevos sollte daraufhin im Sommer 1994 folgen. 1991 wurde Safet Plakalos *Lutkino Bespuce* am Kammertheater uraufgeführt. Hierbei handelte es sich um

eine „Antwort“ auf Henrik Ibsens Drama *Das Puppenhaus*. Mit diesem Stück wurde Plakalo noch im selben Jahr zum Ibsen Stage Festival nach Oslo eingeladen. Von da an pflegte Plakalo Kontakte zur Direktion des Norwegischen Nationaltheaters. Als er von der Oslobodenje-Kulturjournalistin Nada Salom erfuhr, dass sie mit einem UNPROFOR-Flugzeug demnächst von Sarajevo nach Oslo fliegen werde, gab er ihr einen Brief für den damaligen Direktor des Theaters mit. Bald darauf kam die Antwort und das Ibsen Stage Festival lud *Skloniste* nach Oslo ein und organisierte einen UNPROFOR-Flug für die Mitglieder des SARTR. Nach drei Aufführungen in Oslo, ergab sich die Möglichkeit, eine kleine Europa-Tournee zu machen, welche das SARTR unverzüglich nutzte: Zwei Aufführungen in Zagreb, jeweils eine in Ljubljana und Skopje sowie drei in London folgten innerhalb kürzester Zeit. Nach der Rückkehr aus London folgten mehrere Gastspiele in Slowenien: Nova Gorica, Maribor und abermals Ljubljana. Das SARTR bzw. *Skloniste* wurde von der internationalen Theaterszene spätestens mit diesen Gastspielen stark wahrgenommen und im Februar 1995 folgte das Ensemble zahlreichen Einladungen aus Italien: Die Gastspiele in Italien begannen mit zwei Aufführungen in der Arena del Sole in Bologna und führten zu sieben weiteren Aufführungen in vier italienischen Städten (Modena, Budrio, Casalmaggiore, Triest). Anfang 1995 nutzte das SARTR gleich die Gelegenheit noch zwei Aufführungen in Kroatien und Slowenien zu spielen. Spontan folgten sie auch einer Einladung in die Schweiz, wo *Skloniste* in Ciass und Lugano aufgeführt wurde. Alles in allem spielte das SARTR *Skloniste* während des Krieges 27 Mal außerhalb Sarajevos. (vgl. Plakalo 2012: S. 6)

„Skloniste“: Die Pläne einer Verfilmung

Im Kapitel „Zur Gründung des SARTR“ wurde bereits in einem anderen Kontext auf einen Zeitungsbericht aus „Oslobodenje“ zu *Skloniste* verwiesen, welcher über die zukünftigen Pläne des SARTRs berichtet: „*Skloniste* wird verfilmt!“:

„Demnächst beginnen die Dreharbeiten zum ersten bosnisch-herzegowinischen Kriegsfilm basierend auf Motiven der gleichnamigen Hit-Produktion aus dem Hause des Sarajevoer Kriegstheaters. [...] Produziert wird der Film vom SARTR sowie vom Visual Art Studio. Das Drehbuch verfassten Safet Plakalo und Dubravko Bibanovic, Kameramann wird Mustafa Mustafic. Vlado Jakanovic, Suada Topalovic, Seka Maurer, Senad Basic, Zoran Becic, Jasna Diklic und andere sollen die Hauptrollen spielen.“ (Oslobodenje 16.10.1992: S. 4)

Der Zeitungsartikel gewährt auch Einblick in den aktuellen Status der Produktion: Die Handlung soll der des Theatertextes folgen. Die Finanzierung des Films, dessen Budget ca. 400.000 Deutsche Mark betragen sollte, sollte von privaten Financiers getragen werden. Die gesamte Crew sollte ohne Lohn arbeiten, man hätte bereits einige Sponsoren gefunden. (vgl.

ebda.) Eine Aussage von Bibanovic geht jedoch von Beginn an auf die massiven Probleme eines solchen Vorhabens ein:

„Außen-Motive lassen sich leicht finden. Innenaufnahmen jedoch verlangen eine konstante Stromversorgung. Diejenigen, die Strom haben, scheinen mit uns nicht kooperieren zu wollen. Warum dies so ist, ist mir absolut unklar. Sie verstehen nicht welche Bedeutung ein Spielfilm gerade heute hat. [...] Wir haben sogar kurz daran gedacht, uns Geld, Zeit und Nerven zu sparen und die Innenaufnahmen in Kroatien zu drehen, aber das ist reiner Blödsinn. Mit den Vorbereitungen sind wir schon bald fertig.“ (ebda.)

Knapp einen Monat später wird in „Oslobodenje“ abermals betont, dass eine Verfilmung von *Skloniste* bald folgen würde. Ebenso werden in diesem Artikel andere Zukunftsperspektiven des Theaters beleuchtet: Bei der letzten Sitzung des SARTR-Rates wurde demnach beschlossen, dass das SARTR ein multimediales Zentrum für die bosnisch-herzegowinische Kultur werden soll. Jusuf Pusina wurde als Vorsitzender des künstlerischen SARTR-Beirates gewählt, während auch ein Beirat für Kinematographie errichtet wurde, deren Sitz der Beleuchter und Kameramann Mustafa Mustafic übernahm. (vgl. Oslobodenje: 13.11.1992: S. 6). Die Bestrebungen, multimedial als Künstlerkollektiv zu arbeiten, werden auch zum einjährigen Jubiläum des SARTRs betont: Safet Plakalo, seinerseits ab 1993 der Vorsitzende des SARTR-Rates, betont zum Jubiläum, dass das SARTR sowohl im Theater- wie auch Film- und Audio-Bereich tätig sein möchte. Auch sind Tätigkeiten als Verleger, Galeristen und Konzertveranstalter in Planung. (vgl. Oslobodenje: 22.05.1993: S. 5).

Zu dieser zukunftsorientierten Phase des SARTR, welche so nur in der Berichterstattung der „Oslobodenje“ zu lesen war und daraufhin in anderen Quellen, auch in den im Zuge dieser Forschungsarbeit geführten Gesprächen, kein Thema war, nahm Safet Plakalo via Mail Stellung:

„Natürlich haben wir, unmittelbar nach den ersten Erfolgen von *Skloniste*, begonnen darüber nachzudenken, wie wir die Produktion weiter bewerben können bzw. wie wir die Idee des Sarajevoer Kriegstheaters erweitern können.“ (Plakalo, persönliche E-Mail vom 18.04.2012).

Der erste, der mit der Idee einer Verfilmung unmittelbar nach der Uraufführung auf Plakalo zukam, war der Sarajevoer Dokumentarfilmregisseur Sejfudin Tanovic. Er war kurz vor Beginn des Krieges als Direktor der Sarajevoer Zweigstelle der Produktionsfirma „Sutjeska Film“, eines der größten Produktionshäuser und Filmverleihe des ehemaligen Jugoslawiens, tätig, bevor er 1990 mit seiner Tochter Ines Tanovic die Produktionsfirma „Dokument“ gründete. Sejfudin Tanovic holte bereits früh den Geschäftsmann Vehbija Karic an Bord des Filmprojekts, welcher bald mit dem SARTR einen Ko-Produktionsvertrag unterschrieb. In diesem wurde vereinbart, dass das SARTR den Inhalt des Stückes *Skloniste* als „Investment“

gegenüber der Filmproduktion tätigen werde, während Vehbija Karic 208.000 Deutsche Mark investiert sollte. Mustafa Mustafic, der im SARTR für das Bühnenlicht verantwortlich war, konnte sich bereits lange vor Beginn des Krieges als Filmkameramann profilieren. Er sollte gemeinsam mit Dubravko Bibanovic an einer Drehbuchadaption von *Skloniste* arbeiten.

„[Dubravko Bibanovic und Mustafa Mustafic] sind ins Hotel ‚Holiday Inn‘ gezogen um am Drehbuch zu arbeiten [...]. Dass [Bibanovic und Mustafic] im ‚Holiday Inn‘ gearbeitet haben, war nicht aufgrund irgendwelchen Komfortanspruchs, sondern nur deshalb, da zu der Zeit in diesem Hotel alle ausländischen Berichterstatter untergebracht waren. So konnten wir die Idee des friedlichen Widerstandes, die das SARTR als Theater vertritt, auch international verbreiten.“ (Vgl. ebda)

Dass im Zuge dieser Arbeitsklausur im Holiday Inn zugleich die nächste SARTR-Inszenierung *Die Liebe des George Washington* entstand, wird im nächsten Kapitel behandelt werden. Zunächst diente die Arbeit im Holiday Inn also auch einer gewissen Werbung für das SARTR als Institution, aber auch für das Spielfilmprojekt selbst. „Zwei Tage später organisierten wir eine Präsentation unseres Filmvorhabens, welche zugleich als eine Art Sponsoren-Konferenz diente.“ (ebda.) Hier konnte auch Edhem Bickacic, der damalige Direktor des bosnisch-herzegowinischen Stromversorgungsunternehmens, als Partner des SARTRs gewonnen werden. Er erklärte sich auch dazu bereit, über die Zagreber Firma „Jadran Film“ ein Sponsoring der Filmrollen zu organisieren. Unterstützungen wie diese führten dazu, dass man einer Verfilmung von *Skloniste* immer näher kam. Bereits im Spätherbst 1992 begann der Bühnenbildner des SARTR, Slobodan Perisic, nach Drehorten zu suchen. Adäquate Innenmotive zu finden stellte sich, wie bereits von Dubravko Bibanovic im weiter oben zitierten Zeitungsartikel erwähnt, als viel mühsamer heraus als die Suche nach Außenmotiven.

„Die Nationalbibliothek ‚Vijecnica‘ war verbrannt, verbrannte Straßenbahnwaggons gab es in der Nähe des olympischen Stadions ‚Skenderija‘, das olympische Sportzentrum ‚Zetra‘ war ohnehin zerstört... leider hatten wir, was Außenmotive angeht, von Beginn an ein ‚perfektes Bild‘.“ (Ebda)

Nachdem also eine konkrete Verfilmung immer wahrscheinlicher wurde und davon auch immer wieder in den Medien zu lesen war, folgten mit Beginn des Jahres 1993 zahlreiche Rückschläge, die letztendlich zu einem Produktionsstop führten. Dubravko Bibanovic bekam eine ernstzunehmende Lungenentzündung und da er als Regisseur für das Projekt vorgesehen war, mussten die Dreharbeiten auf Frühling 1993 verschoben werden. Als die Vorbereitungen wieder aufgenommen werden sollten, folgte schließlich das endgültige Aus für diese Produktion: Vehbija Karica, der Ko-Produzent des Projekts, verstarb im Zuge eines Granatenanschlags auf das Haus, in dem er sein Büro hatte. (vgl. ebda)

Der tragische Verlust des wichtigsten Investors, brachte sämtliche Verfilmungspläne des SARTRs zum Stillstand. Die Euphorie, die insbesondere durch die Berichterstattung in „Oslobodenje“ vermittelt worden war, wich der Realität. Eine Verfilmung schien nun undenkbar. In „Oslobodenje“ wurde nicht vom Tod Karicas berichtet. Auch gab es keine Nachrichten bezüglich der Verfilmungspläne von *Skloniste* mehr. Hierbei handelt es sich also um ein Kapitel aus der Institutionsgeschichte, welches zwar für einige Monate sehr wichtig für das SARTR, dessen Zukunftspläne sowie die mediale Präsenz des Theaters war, das jedoch auch schnell wieder in Vergessenheit geriet. So schreibt Safet Plakalo gegen Ende der E-Mail, die mir für diese Forschungsarbeit Einblick in die Verfilmungs-Pläne von *Skloniste* gab:

„Lieber Senad, ich danke dir, dass du mich an diese ‚Episode‘ des Sarajevoer Kriegstheaters SARTR erinnert hast, in der wir mit einer Verfilmung von *Skloniste* beschäftigt waren, da dies sehr wichtig für die Historie des SARTRs ist.“ (Vgl. ebda)

Wie in den einleitenden Worten dieser Diplomarbeit erwähnt, entsteht zeitgleich zu dieser Diplomarbeit die offizielle Monografie des Hauses. Auf diese „Episode“ wurde jedoch in der Geschichtsschreibung bisher vergessen – auf Bitten von Safet Plakalo, ließ ich ihm die Zeitungsberichte aus dieser Zeit zukommen lassen. Die nie zustande gekommene Verfilmung von *Skloniste* wird nun auch ihren Platz in der offiziellen Geschichtsschreibung der Institution bekommen.

Die Inszenierungen des SARTRs 1993-1996

„Die Liebe des George Washington“

In der Theatrographie des SARTR ist das Drama *Die Liebe des George Washington* von Miro Gavran, inszeniert von Dubravko Bibanovic, als zweite Theaterproduktion nach *Skloniste* zu finden. Das Zwei-Personen-Stück stellt einen Dialog zwischen Silvia Craver und George Washingtons Ehefrau Martha Washington dar. Suada Topolovic war in der Rolle der Silvia Craver zu sehen, Minka Muftic verkörperte Martha Washington. Ursprünglich handelte es sich hierbei um die Diplom-Aufführung von Suada Topolovic, die Dubravko Bibanovic vor dem Krieg in der Akademie der Szenischen Künste gesehen hatte und dann im Rahmen seiner Arbeit im SARTR leicht adaptiert abermals auf die Bühne brachte. Die Premiere fand am 17. Oktober 1992 in der Kongresshalle des Holiday Inn Hotels statt. Es wurde insgesamt neun Mal aufgeführt, Berichte in „Oslobodenje“ sind hierzu nicht zu finden, die Resonanz blieb gering. Minka Muftic erklärt, warum das Holiday Inn als Aufführungsort gewählt wurde:

„Wir machten dies im Holiday Inn weil... nun ja, Dubravko [Bibanovic] war jemand, der Komfort zu schätzen wusste und das sogar im Krieg. Und das Holiday Inn war, so lustig dies im Rückblick erscheinen mag, ein Ort des Komforts. Es war zumindest ein Ort, wo es ab und zu fließendes Wasser gab.“
(Muftic-Interview: S. 3)

Im Kapitel „*Skloniste*: Die Pläne einer Verfilmung“ (siehe S. 68f) wurde bereits ein persönliches E-Mail Safet Plakalos zitiert, der klar darstellt, dass der Rückzug ins Hotel Holiday Inn rein mit der Vorbereitungs- und Finanzierungsarbeit an der Verfilmung der ersten Theaterproduktion des SARTRs zu tun hatte. Im Gegensatz zu Muftic' Aussagen, scheint es den Berichten von Safet Plakalo folgend eher so, als ob eine Inszenierung von *Die Liebe des George Washington* im Holiday Inn schlichtweg den Arbeitsumständen der Verfilmungspläne von *Skloniste* folgte. Plakalo meint, dass „eben deshalb die Premiere der zweiten Kriegstheater-Produktion des SARTRs, [*Die Liebe des George Washington*] im Kongressaal des Holiday Inn stattfinden musste.“ (vgl. Plakalo: Persönliche E-Mail 18.04.2012). Da es Plakalo, Bibanovic und den anderen SARTR-MitgliederInnen laut Plakalo neben der Werbung für die Filmproduktion in erster Linie darum ging, „die Idee des friedlichen Widerstandes, die das SARTR als Theater vertritt, auch international [ergo: unter den internationalen Gästen des Holiday Inn] zu verbreiten.“, war es wohl naheliegend neben einer Präsentation zum filmischen Vorhaben auch ein Theaterstück auf die Bühne zu bringen. (vgl. ebda). Es wurde also auf ein bereits bestehendes Stück bzw. dessen DiplomandInnen-Inszenierung zurückgegriffen. Das Bühnenbild der Inszenierung entstand vor Ort:

„Wir haben einfach das verwendet, was wir dort [im Hotel Holiday Inn] vorgefunden haben. Irgendwelche Sofas, etwaige Hotelutensilien... es wurde ja nichts extra dafür angefertigt oder ins Holiday Inn gebracht. Wir konnten problemlos Sofas, Tische, Kleinigkeiten eben, verwenden. Das war kein aufwendiges Bühnenbild. Einfach irgendetwas, das ein Zimmer dargestellt hat. Natürlich achteten wir darauf, nicht zu moderne Einrichtungsgegenstände zu verwenden, es ging ja um George Washington und seine Zeit. Zumindest ein bisschen ältere Gegenstände haben wir genommen.“ (Muftic-Interview: S. 5)

Bei Bibanovic' Inszenierung von Gavrans *Die Liebe des George Washington* handelt es sich um die SARTR Produktion, welche am wenigsten Aufführungen erlebte. Insgesamt wurde sie neun Mal aufgeführt, verbuchte jedoch nach den eigenen Aufzeichnungen des SARTRs immerhin 1.500 ZuschauerInnen. (Plakalo 2012: S. 5)

„Kako Musa dere Jarca“

„*Kako Musa dere Jarca* wird, sobald es die Bedingungen zulassen (sobald es wieder Strom gibt), seine Premiere feiern.“ (Oslobodenje 21.12.1992: S. 4) Dies ist die erste mediale Erwähnung der neuen Produktion des SARTR, welche breiter wahrgenommen wurde als *Die Liebe des George Washington*. 11.200 Menschen sahen in 49 Aufführungen, welche allesamt in Sarajevo stattfanden, Gradimir Gojers Inszenierung von Zlatko Topcic' Dramatisierung des Lebens von Musa Cazim Catic (1878-1915). Catic war ein bosnisch-herzegowinischer Poet, der sich im Laufe seines kurzen Lebens unterschiedlichen Denkschulen anschloss. Miodrag Trifunov spielte darin den Poeten und meint rückblickend zu seiner Rolle in Topcic'

Dramatisierung:

„Für mich war dieser Mensch immer eine Art Rapper, jemand der Unausgesprochenes ausspricht und der sich nicht mit den Alltäglichkeiten und dem alltäglich Gesagtem abfindet.“ (Trifunov-Interview: S. 5)

Kako Musa dere Jarca (Übersetzt: „Wie Musa den Steinbock zerreißt“) stellt also eine Dramatisierung der Biographie und des Werkes eines Lyrikers dar. Hier lässt sich also, im Gegensatz zu *Die Liebe des George Washington*, feststellen, dass es sich um ein durchgehend bosnisch-herzegowinisches Thema handelt. Die Wahl, *Kako Musa dere Jarca* als zweites „großes“ bzw. breit beachtetes Theaterstück im Krieg zu inszenieren, deutet auf die Bestrebungen des SARTRs hin, sich als durchwegs *bosnisch-herzegowinisches* Theater (siehe auch Ausführungen zum Logo des Hauses im Kapitel „Zur Gründung des SARTR“ – S. 19f) zu manifestieren.

„Memoari Mine Hauzen“

Die Erinnerungen der Mina Hauzen, die offizielle Fortsetzung von *Skloniste*, wurde gegen Ende des Krieges entwickelt und kam schließlich am 20. Februar 1996 zur Uraufführung. Im Oktober 1995 folgte nach der Unterzeichnung des Vertrages von Dayton ein Waffenstillstand, doch die bosnisch-herzegowinische Regierung erklärte erst am 29. Februar 1996 die Belagerung Sarajevos für offiziell beendet. Nichtsdestotrotz wird *Die Erinnerungen der Mina Hauzen* sowohl als das erste Nachkriegsstück des SARTRs wie auch als das letzte Werk der Belagerung angesehen. Grund dafür ist, dass es noch im Laufe der Belagerung verfasst wurde, aber eben bereits nach der Unterzeichnung des Friedensvertrages von Dayton zur Aufführung kam.

Jasna Diklic spielte in diesem von Safet Plakalo verfassten Drama abermals die Figur der Mina Hauzen, Tahir Niksic und Ljiljana Dukanovic waren in weiteren Rollen zu sehen. Da Dubravko Bibanovic zu dieser Zeit in London weilte, wurde die Regie an Zoran Becic übertragen. Das Stück spielt nach dem unmittelbaren Kriegsende und handelt von einem Besuch eines Journalisten (gespielt von Tahir Nikšić) bei Mina Hauzen, der diese zu ihrem Leben und vor allem zu ihren Erfahrungen im Laufe des Bosnien-Krieges befragt. Hierbei werden dem Journalisten, in aus *Skloniste* bekannter Manier, von Mina nur zahlreiche Lügengeschichten und erfundene Anekdoten aufgetischt ¹²

Diese Produktion war ein ungemein großer Erfolg: 125 Aufführungen, davon 98 in Sarajevo, 8 im restlichen Bosnien-Herzegowina und 19 außerhalb des Landes, verbuchten insgesamt 20.030 ZuschauerInnen (davon 15.680 in Sarajevo). (vgl. Plakalo 2012: S. 7)

Kindertheater

Kaum bis gar nicht dokumentiert sind etwaige Kindertheater-Produktionen des SARTR. In ihrem offiziellen Repertoire aus der Belagerungszeit ist nur *Zucko*, ein Puppentheater-Stück für Kinder im Volksschulalter, namentlich festgehalten.

In Gesprächen mit den damaligen EnsemblemitgliederInnen des SARTR wurde klar, dass es sich bei den zahlreichen Kindertheater-Aufführungen meist um spontane und improvisierte

¹² Die Aussage zum Inhalt basiert auf persönlichen Gesprächen mit Jasna Diklic. Die Version, die ich von Safet Plakalo zur Verfügung gestellt bekam, war nur fragmentarisch erhalten. Momentan ist er bemüht, anhand von alten und fehlerhaften Video-Aufzeichnungen eine schriftliche Rekonstruktion des Theatertextes zu machen, welcher im Herbst 2012 im Rahmen von Plakalos gesammelten dramatischen Werken publiziert werden soll.

Dialoge und Inhalte handelte. Selbst *Zucko*, welches im Repertoire des SARTRs aufscheint, war größtenteils improvisiert. Jegliche schriftlichen Notizen zu dieser Produktion waren nicht aufzufinden.

Häufig spielten Ensemble-Mitglieder des SARTR kleine Sketches oder Puppentheater-Aufführungen in Schulen und Kindergärten. Dafür war zwar oft zuvor ein inhaltliches Konzept ausgemacht worden war, an das man sich als SchauspielerIn jedoch nur sehr wagen zu halten hatte. Jasna Diklic dazu:

„Gerade die Kindertheateraufführungen entstanden oft sehr spontan und eben an den Orten, an denen es gerade notwendig war. [...] Wir hatten kaum Proben und auch keinen richtigen Regisseur. Ein junger Mann von der Militäreinheit hat uns immer begleitet und hat dies organisiert, die Fahrten zu den Spielstätten und so weiter. Das war alles sehr spontan.“ (Diklic-Interview: S. 7)

Die Aufführungen in Schulen und Kindergärten waren meist nicht nur mit einer militärischen Begleitung zur Sicherheit der AkteurInnen und insbesondere des jungen Publikums verbunden, sondern auch mit Unterstützungen diverser internationaler Hilfswerke, welche für die Kinder diverse Hilfsgüter zur Verfügung stellten, welche vor oder nach der Aufführung verteilt wurden. (vgl. beispielsweise: *Oslobodenje* 21.05.1993: S. 9)

Unvollendete Produktionen

Anhand der medialen Berichterstattung während der Belagerung sind jedoch auch zahlreiche geplante Theaterproduktionen des SARTRs herauszulesen, die letztendlich doch nicht realisiert wurden. In einem Artikel zum einjährigen Bestehen in „*Oslobodenje*“, spricht Safet Plakalo über die Pläne für die folgende Saison. Neben dem bereits uraufgeführten *Kako Musa Dere Jarca* von Zlatko Topcic, sollten 1993 noch folgende Texte inszeniert werden: *Nit – In Vino Veritas* von Safet Plakalo, *Posljednje Sudenje* [Übersetzt: „Der letzte Prozess“] von Bernhard-Henri Lévi, *Pisma u Sest Redova* von Dario Džamonja, das multimediale Projekt *PAMPTITI* (zu Deutsch: „Erinnern“) sowie der Puppentheater-Zyklus *Bajka* (vgl. *Oslobodenje* 22.05.1993: S. 5). In den folgenden Wochen und Monaten ist in „*Oslobodenje*“ jedoch nichts über diese Produktionen zu lesen. Über das erwähnte Stück von Bernhard-Henri Lévi wird jedoch knapp ein Jahr später wieder berichtet, da es anlässlich dieser Produktion eine Pressekonferenz gab: Am 20. April 1994 (*Oslobodenje* 20.04.94: S. 6) heißt Lévis Text jedoch *Ratni Sud* (Übersetzt: „Kriegsgericht“) und Safet Plakalo berichtet bei der Pressekonferenz:

„Es handelt sich dabei um ein Stück von Bernhard-Henri Lévi, einem überzeugenden Kämpfer für den wohlverdienten Frieden in Bosnien und Herzegowina.

[...] Anlässlich seines zweiten Sarajevo-Besuches im Jahr 1992, ließ er uns den Text zukommen und bat uns, eben diesen umzuschreiben und unsere persönlichen Erfahrungen mit einfließen zu lassen. Dies habe ich gemeinsam mit dem Autor Mark Vesovic auch getan.“ (Ebda.)

Der Text soll eine Anklageschrift des Theaters gegen die Genozide des 20. Jahrhunderts sein, die Regie übernimmt Gradimir Gojer.

Ähnlich wie bei dem Zeitungsbericht zum einjährigen Bestehen, wo auch von vielen anderen neuen Produktionen die Rede war, bildet dieser Bericht die einzige Erwähnung dieses Inszenierungsvorhabens. Zur Aufführung von *Ratni Sud* ist es nie gekommen. Trotz der Ankündigungen in der Zeitung, belief sich das Repertoire des SARTRs zwischen seiner Gründung und dem Ende des Krieges auf vier inszenierte Theatertexte und zahlreiche, kaum dokumentierte, Kindertheater-Aufführungen sowie vereinzelt andere Veranstaltungen.

Struktur und Organisation des SARTR während der Belagerung

Theater ist unter den Umständen des Krieges bzw. der Belagerung nicht nur inhaltlich, sondern auch in seiner organisatorischen Struktur natürlich als Ausnahmefall zu behandeln. In einer belagerten Stadt, wo man häufig anhand von Tauschgütern Zahlungswege abwickelte und wo, in Angesicht des nackten Überlebens, übliche Gedanken der Finanzierung in den Hintergrund rückten, hat man es im Theater, wie auch in anderen Lebensbereichen, mit einer stark improvisierten Theatersituation zu tun. Die Produktionsumstände, unter denen die aktiven Theaterhäuser arbeiten mussten, wurden immer wieder in Gesprächen mit ZeitzeugInnen als die erste Besonderheit des Theaters während der Belagerung herausgehoben. Anhand des Bühnenbildes schilderten ZeitzeugInnen häufig am konkretesten, wie man sich solche improvisierte Arbeitszustände vorzustellen hat. Aida Begic, die während des Krieges ihr Studium an der Akademie der szenischen Künste aufgenommen hat und heute als Filmregisseurin tätig ist, berichtet in Davor Diklic TheaterzeitzeugInnen-Buch: „Zu unseren Übungen auf der Uni haben wir Elemente des Bühnenbilds hauptsächlich von zu Hause aus mitgenommen.“ (Begic, zit. nach Diklic: S. 46). Jasna Diklic findet für die Produktionsumstände eine Anekdote, die auf makabre und eindringliche Art und Weise ein Theaterschaffen auf Messers Schneide schildert:

„Ich denke da beispielsweise nur mal an Dino Mustafic¹³, der für eine Inszenierung mit dem Bestattungsunternehmen kooperiert hat da er Holz für das Bühnenbild baute und so an das Holz herankam, was eigentlich für die in Sarajevo zu großen Mengen benötigten Säрге gedacht war.“ (Diklic-Interview: S. 1)

Auch das SARTR begann, wie bereits an anderen Stellen beschrieben, aus der spontanen Entscheidung heraus, trotz aller Umstände weiterhin Theater zu machen. Das Bühnenbild von *Skloniste* war tatsächlich das, was gerade im Theater der Jugend zu finden war und womit die dort geflüchteten KünstlerInnen auch tatsächlich, bevor sie *Skloniste* bzw. das SARTR konzeptualisierten, einen Unterschlupf improvisierten. So dienten also Einrichtungsgegenstände einer Notunterkunft als Bühnenbild. Wie ebenso bereits zu lesen war, war dies für die Produktion von *Die Liebe des George Washington* im Holiday Inn Hotel nicht anders, wo man schlichtweg die Hotelutensilien nahm und anhand derer das Bühnenbild für den Zwei-Personen-Dialog entwarf. Die Arbeit mit dem, was man eben gerade zur

¹³ Dino Mustafic inszenierte während der Belagerung zahlreiche Theaterstücke an der Akademie sowie auch einige am Kammertheater. Aktuell ist er als Direktor des Theaterfestivals MESS tätig.

Verfügung hatte, war zentral und zieht sich wie ein roter Faden durch ein Großteil der Theaterproduktionen in Sarajevo während der Belagerung der Stadt.

All diese improvisierten Produktionstechniken sind jedoch kaum Ersatz für eine Grundfinanzierung, die ein Theaterbetrieb in Sarajevo selbst damals benötigte: Ob über direkte Bezahlung oder, wie im Falle des SARTRs, durch ein Sponsoring – Kostenstellen wie gelegentliches fließendes Wasser und eine (wenn auch nicht konstante) Stromversorgung waren zu dieser Zeit reine Luxusgüter. Die „Finanzierung“ des Betriebs verlief meist über private Sponsoren sowie über humanitäre Spenden aus dem Ausland. Dabei handelte es sich meist um Sachgüter, um Hilfspakete. Durch diese fand auch häufig die „Entlohnung“ der SchauspielerInnen statt. Miodrag Trifunov beschreibt dies wie folgt auf die Frage nach der Bezahlung der AkteurInnen:

„Nein, niemand hat nur einen Gedanken darauf verschwendet. Ab und zu bekamen wir irgendwelche Hilfspakete von internationalen Organisationen. Privatunternehmer, die während des Krieges noch irgendwie was hatten oder mit dem Ausland kooperierten und denen es somit besser ging, gaben uns oft irgendwelche Spenden, als Dank für das was wir für die Stadt leisteten. Ja, es gab eben schon Kleinigkeiten, die wir bekamen. Aber über so etwas haben wir gar nicht nachgedacht, da die ganze Stadt in einer solchen Situation war. Das war einfach eine Frage des Überlebens [...] (Trifunov-Interview: S. 4)

Der Großteil der Bewohner Sarajevos war damals auf Hilfspakete aus dem Ausland angewiesen, welche über verschiedenste internationale Organisationen ihren Weg in die bosnisch-herzegowinische Hauptstadt fanden. Kunst- und Kulturschaffende, welche trotz aller Umstände weiter ihrer Arbeit nachgingen und somit in weiterem Sinne viel für die Stadt leisteten, kamen leichter an solche Spenden heran. Zwar sind solche Spenden keineswegs als „Entlohnung“ zu deuten, doch sie stellen einen wesentlichen Bestandteil des Überlebens der Theaterschaffenden und somit der Theaterszene selbst dar.

Auch waren die Theaterbesuche für das Publikum kostenfrei. Oder wie es die New Yorker Theaterwissenschaftlerin nach ihrem Besuch in Sarajevo im Hinblick auf das Lebensrisiko des Theaterbesuches sagte: „The tickets are free; everything else comes at great cost.“ (Munk 1995: S. 16)¹⁴

Enge Kooperationen mit einflussreichen Organisationen waren das Um und Auf um Kunst- und Kulturaktivitäten unter solchen Umständen aufrecht erhalten zu können. Die Kooperation

¹⁴ Bezugnehmend auf die kostenfreien Theatertickets, ergab sich jedoch eine Ausnahme: Der Schauspieler und späterer Kulturminister Emir Hadzihafizbegovic entwickelte in Tuzla während des Krieges sein Theaterstück *Godine Prevaru* (Übersetzt: „Die Jahre des Betrugs“). Hiermit gastierte er 1994 in Sarajevo. Obwohl die Tickets 10 DM pro Stück kosteten, spielte er vor vollem Hause. (vgl. Plakalo, persönliches Telefonat vom 17.08.2011)

des SARTRs mit dem bosnisch-herzegowinischen Militär führte auch bald zu organisatorisch-logistischen Unterstützungen seitens der UNO. Nur so waren die vielen „Gastspiele“ in anderen Bezirken der Stadt, in die man auf Grund von feindlichen Kontrollpunkten nur schwer gelangen konnte, möglich.

„Nun ja, wir brauchten Monate um irgendwie einen Weg nach Dobrinja zu finden. Mein Gott, Dobrinja ist hier direkt in der Stadt und für uns war es eine Weltreise. Mit einem Militärkonvoi, mit UNO-Autos, vorbei an Barrikaden und Kontrollpunkten. So haben unsere „Gastspiele“ funktioniert.“ (Trifunov-Interview: S. 5f)

Jasna Diklic betont, dass die Kooperation mit militärischen Organisationen insbesondere für die Durchführung von Kindertheater-Stücken in Schulen und anderen Orten unabdingbar war:

„Ich glaube es war der Vorgänger der EUFOR¹⁵ bzw. irgendeiner französischen Militäreinheit, mit der das SARTR in Verbindung und Kooperation stand. Wir konnten beispielsweise ab und zu in den Militärkonvois, in deren Wagen und unter deren Schutz, zu bestimmten Spielorten hinreisen. So konnten wir in Schutzräumen, in geschützten Schulen und in anderen Orten den Kindern dieser Stadt ein wenig Theater vorspielen.“ (Diklic-Interview: S. 6)

¹⁵ EUFOR, *European Union Force*, übernahm im Dezember 2004 das Kommando über die in Bosnien und Herzegowina noch stationierten internationalen Streitkräfte. Zuvor, nach dem Friedensabkommen von Dayton und bis Dezember 2004, waren hierfür die IFOR (*Implementation Force*) und die SFOR (*Stabilization Force*) zuständig. Während des Krieges und somit während der Belagerung Sarajevos handelte es sich dabei um die UNPROFOR, die *United Nations Protection Force*, welche sich zur neutralen Überwachung der Einhaltung von Waffenstillständen sowie, in eingeschränktem Maße, dem Schutz und der Versorgung der Zivilbevölkerung verpflichtete. (Vgl. Bennett 2012: S. 49)

Kriegstheater nach dem Krieg

Etablierung eines eigenständigen Theaterhauses

Am 21. November 1995 wurde der Krieg mit der Annahme des Vertrages von Dayton beendet. Am 14. Dezember desselben Jahres folgte die Unterzeichnung des Vertrags durch Slobodan Milosevic (Republik Serbien), Alija Izetbegovic (Präsident Bosniens und Herzegowinas) und Franjo Tudman (Präsident der Republik Kroatien) in Paris. Die Beendigung der Belagerung von Sarajevo verlautbarte die Stadtregierung erst am 29. Februar 1996. Das lang ersehnte Ende der längsten Stadtbelagerung des 20. Jahrhunderts löste in vielerlei Hinsicht eine Aufbruchsstimmung aus, der jedoch, als die Ausmaße und Probleme des Daytoner Friedensabkommens langsam begannen, die Zukunftsperspektiven der Region zu lähmen, eine Ernüchterung folgte.¹⁶ In der Phase des Wiederaufbaus und des Friedens stellte sich dem Sarajevski Ratni Teatar natürlich sofort die Frage: (Wie) kann ein Theater, welches sich „Kriegstheater“ nennt und welches im Krieg als Protest gegen diesen und Reaktion auf diesen entstanden ist, weiterexistieren?

Nach dem Krieg kehrten viele SchauspielerInnen, die stets dem SARTR zur Verfügung gestanden waren, zu ihren alten Theaterhäusern zurück, wo sie offizielle Engagements bekamen. Ein paar gingen auch unmittelbar nach Ende der Belagerung ins Ausland. Safet Plakalo wollte aber unbedingt die Idee des SARTR weitertragen. 1997 erklärt sich die Stadt Sarajevo bereit, das Theater Plakalos zu subventionieren und diesem eine kleine Bühne zur Verfügung zu stellen. In einem Interview, welches am 17. Oktober 1997 in der WELT veröffentlicht wurde, sagt er: „Noch ist die Tragödie nicht abgeklungen. Noch ist Zeit zum Lachen.“ (Simon 1997: Online) Im selben Interview meint Plakalo jedoch auch, dass sie sich wohl nicht ewig Sarajevoer Kriegstheater nennen werden können. „Wir haben jetzt Frieden. [...] Doch der Name ist nun mal unser Markenzeichen.“ (ebda)

Trotz der Ankündigung, irgendwann den Namen ändern zu wollen, geschah dies weder während der Direktionszeit Plakalos bis 2006 noch danach. 2004 zog das SARTR, welches

¹⁶ Aus forschungsökonomischen Gründen und im Sinne des für diese Arbeit angepeilten Themas, ist an dieser Stelle nicht der Platz, auf diese Problematik einzugehen. Weiterführend dazu siehe, u.a.: *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina* von Marie-Janine Calic (Suhrkamp 1995); *Friede ohne Zukunft, Zukunft ohne Friede?: Das Ex-Jugoslawien nach dem Friedensabkommen von Dayton* von Ilse Baumgartner und Wolfgang Baumgartner (Verlag für Wissenschaft und Forschung 1998); *Bosnia's Paralysed Peace* von Christopher Bennett (Columbia University Press 2012)

bis dahin eine schon etwas sicherere Finanzierung und Organisationsstruktur sowie ein festes Ensemble hatte, in ein neu errichtetes Theaterhaus, nur wenige Gehminuten von der türkischen Altstadt entfernt. Der Name wurde beibehalten, jedoch zeigt ein Blick in das auf der Website ausführlich dokumentierte Repertoire zwischen 1996 und 2011, dass nur wenige Inszenierungen des Hauses tatsächlich einen direkten oder indirekten Kriegsbezug haben. Stücke wie *Ay Carmela*, welches im spanischen Bürgerkrieg spielt und dessen Inszenierung zahlreiche Bezüge zur Sarajevoer Belagerung herstellt, bleiben die Ausnahme. Großteils verpflichtet sich das SARTR der Produktion und Aufführung von avantgardistischen Stücken. Dadurch lebt das SARTR jedoch stets im Schatten des Kamerni Teatar 55, welches eine schon viel längere Tradition im Bereich des modernen Theaters hat. Das „Kriegstheater“ bleibt weitgehend bis 2012 nicht weiters als ein Name. Die Entstehungsgeschichte wird stets betont, das „Markenzeichen“ oberflächlich getragen. Es dauerte jedoch bis zur aktuellen Direktionszeit Nihad Kresevljakovic' bis das SARTR sich auch inhaltlich auf seinen Namen und die Historie zu beziehen begann.

SARTR, 20 Jahre danach: Zurück zum Krieg? Theaterpolitische Neuorientierung unter Direktor Nihad Kresevljakovic

Im Juli 2011 traf ich im Zuge meiner Recherchen zum SARTR Nihad Kresevljakovic, den damaligen künstlerischen Direktor des Theaterfestivals MESS. Während des Krieges war er ein leidenschaftlicher Theatergänger und ich erhoffte mir aus diesem Gespräch mehr Erkenntnis für das damalige Kriegstheater. Überraschend begann Kresevljakovic das Gespräch damit, dass er sich im Herbst 2011 um den ausgeschriebenen Posten des Direktors des SARTRs bewerben möchte. Unverzüglich ging er auf die Problematik des Kriegstheaters nach dem Krieg ein:

„Es gab [nach dem Krieg] paar Stücke, die sich im Kern damit beschäftigen, womit sich das Kriegstheater mit einem solchen Namen beschäftigen sollte, aber das war alles ein wenig zu sanft, zu unartikulierte.“ (Kresevljakovic-Interview: S. 1)

Als Bewerber um den Direktionsposten entwarf er damals ein neues Konzept für das SARTR, das er im Gespräch ebenfalls kurz anriss:

Mein Ziel ist es, das es sich in diesem Konzept vollkommen als Sarajevoer Kriegstheater profiliert. Das heißt nicht, dass es sich ausschließlich auf Sarajevo konzentrieren soll, sondern dass es ein politisches [...] Theater werden soll, das sich eben mit all den Dingen beschäftigt, die jetzt gerade in dieser Welt irgendwie aktuell sind. [...] Wenn es Konflikte in Gaza gibt, soll das SARTR direkt nach Gaza gehen. Wenn etwas in Ägypten passiert, muss man dann auch nach Ägypten hin. Wenn sie nicht nach Ägypten reisen, sollen sie sich mit jemandem aus Ägypten kurzschließen und beispielsweise einen ägyptischen Text, der das Drama der ägyptischen Gesellschaft kommuniziert, hier aufführen. Das Theater in der Belagerungszeit war ein Phänomen. Und dieses Phänomen soll international gezeigt werden. Wenn wir, als ein Haus, das während des Krieges Theater spielte, wo hinreisen, haben wir das Recht und die Pflicht, die Lautesten unter allen zu sein. [Wir müssen uns] darüber Gedanken machen, wie wir uns als etwas Besonderes in der Theaterwelt heutzutage profilieren können. Einfach politischer sein, auf eine Art und Weise.“ (Kresevljakovic-Interview: S. 1f)

Das SARTR als „Kriegstheater“ soll sich also durch die Nutzbarmachung der historischen und damit verbundenen künstlerischen Erfahrung in einem neuen Sinne als ein „Kriegstheater“ profilieren – auch um letztendlich dem heute noch gepflogenen Namen gerecht zu werden. Mit Jänner 2012 übernahm Nihad Kresevljakovic tatsächlich den Posten des Direktors und ein Blick auf den heutigen Spielplan zeigt, dass sich das SARTR tatsächlich in ein politisches und zeitkritisches Theater umstrukturiert. Unter der Regie von Nermin Hamzagic läuft aktuell (Mai/Juni 2012) eine Adaption von Bertolt Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* mit dem einschlägigen Titel *99%*. Brecht hat das Stück im Exil verfasst und stellt in den einzelnen Szenen dar, wie der Nationalsozialismus sich im

damaligen deutschen Alltag manifestiert hat. Nihad Kresevljakovic erklärte bei einer Pressekonferenz zu der Produktion 99% den Hintergrund dazu:

„Das Problem des Faschismus ist in unserer Gesellschaft der letzten 20 Jahre auch weiterhin geblieben und im restlichen Europa findet sich auch immer mehr die Idee, dass bestimmte Menschen anderen überlegen sind. [...] Auch unsere Gesellschaft ist geschlossen und xenophob geworden. Solche Umgebungen führten Hitler 1933 an die Macht. [...] Nein zum Faschismus zu sagen ist unsere individuelle Wahl, daran muss uns dieses Stück erinnern.“ (Kresevljakovic Online: klix.ba)

Neben 99% steht aktuell eine Dramatisierung von George Orwells dystopischem Roman *1984* (Regie: Benjamin Bajramovic und Jasenko Pasic) auf dem Spielplan des SARTRs.

Auch wenn Krevevljakovic' Direktionszeit noch am unmittelbaren Anfang steht, lässt sich bereits eine deutliche Kehrtwende erkennen. Weg von dem Anspruch, rein zeitgenössische Dramatik auf die Bühne zu bringen (etwas, das in dieser Form auch das Kammertheater weiterhin macht) und hin zum politischen Theater, in welcher sich die Institutionsgeschichte des SARTRs widerspiegelt. Am offensichtlichsten zeigt dies die Produktion, welche zur 20. Jährigen Gründung des SARTRs sowie in Erinnerung an den ersten Tag der Belagerung zur Aufführung kommt: *Es war ein schöner und sonniger Tag* (Regie: Tanja Miletic Orucevic) nach dem gleichnamigen Buch, welches das MESS 2008 herausgegeben hat, versammelt die Erinnerungen an den ersten Tag der Belagerung von 78 SarajevoInnen.

Nach zirka fünfmonatiger Direktionszeit und drei neuen Produktionen, kann noch keine konkrete Conclusio oder gar ein Ausblick bezugnehmend auf die Spielpolitik des neuen Direktors gemacht werden. Es zeigt sich jedoch, dass er, wie angekündigt, die Institutionsgeschichte ernst nimmt und aus dieser heraus an einem Theater arbeitet, das klarer an Real- und Gesellschaftspolitik orientiert sein soll als unter der Direktion seiner Vorgänger.

Während die letzten Worte dieser Diplomarbeit geschrieben werden (Mai 2012), befindet sich das SARTR, wie im vorhergehenden Kapitel zu sehen ist, in einem inhaltlichen Umbruch. Der Frage wie, ob und in welcher Form Kriegstheater nach dem Krieg noch funktionieren kann, versucht Nihad Kresevljakovic unter seiner Direktion zu lösen. Für September 2012, also für das 20-jährige Jubiläum von *Skloniste*, ist eine Neuinszenierung von *Skloniste* angedacht. Das stand bereits vor knapp einem Jahr fest, als Kresevljakovic noch nicht der Direktor war. Auf die Frage, wie eine Neuinszenierung eines Stückes auszusehen habe, das so massiv von den Umständen, in denen es entstanden und rezipiert wurde, lebt, antwortete Kresevljakovic:

„Ich würde es nicht einmal „Skloniste“ nennen sondern ihm vielleicht einen englischen Titel geben. Das ist nicht mehr ein Stück für uns, das war es im Krieg,

sondern sollte etwas für die internationalen Gäste erzählen. „Skloniste“ sollte wie das historische Museum oder der noch bestehende Versorgungstunnel¹⁷ sein – etwas über die Geschichte, aber für die Touristen. [...] Ich glaube, dass der Wert von etwas erst hergestellt werden muss. Und wenn wir unsere Objekte nicht als wertvoll deklarieren, wird es kaum wer anders machen. Dieses Stück, diese erste Aufführung [...] sollte von uns klar als etwas dargestellt werden, das eine Art Denkmal ist. [...] Das ist kein Text, der große Ästhetisierung von vornherein erfordert, es ist ein sehr klassisch erzähltes, sehr hermeneutisches Stück. Dies ist die Gefahr: Es eben nach Rezept und nach dem, wie es ohnehin schon einmal inszeniert wurde, wieder auf die Bühne zu bringen. Ich glaube, das ist der falsche Weg. Solche Dinge sollte man ernster angehen, vielleicht aus psychologischer Perspektive überlegen und an die Figuren rangehen. Ich glaube, dass es da viel mehr rauszuholen gibt als wie es die Oberfläche des Textes hergibt. Und wenn nicht, dann sollte man eben etwas Neues, neue Elemente, dazu erfinden.“ (Kreševljaković-Interview: S. 2f)

Skloniste soll also klar als eine Art museales Objekt der Sarajevoer Theatergeschichte betrachtet werden. Dieser Ansatz ist auch dahingehend interessant, da die Umstände, die *Skloniste* zwischen 1992 und 1995 umgaben, glücklicherweise, nicht mehr rekonstruiert werden können. Wie und ob die Bedeutung dieses Stückes für die damalige Theaterlandschaft sowie vor allem für die SchauspielerInnen und das Publikum in die heutige Zeit des Friedens transferiert werden kann, wird sich im Herbst 2012 weißes.

¹⁷ Im April 1992 begann die Belagerung der Stadt mit der Einnahme des internationalen Flughafens in Butmir seitens der JNA. Der einzige Weg raus aus der Stadt führte direkt über die Flughafenpiste, welche die serbische Linie von der bosnischen trennte. Die bosnische Armee begann früh einen Tunnel unter dem Flughafen zu planen. Hierfür begann man vor Sida und Alija Kolars Einfamilien-Haus zu graben. Schnell wurden die Bauarbeiten zum Tunnel, der an manchen Stellen nur knapp einen Meter breit ist, beendet. Bis zum Ende der Belagerung war es der einzige Weg, der aus der belagerten Stadt hinausführte. (Vgl. Gantenbrink 2012: Online)

Resümee und Conclusio

In dieser Diplomarbeit wurde versucht, eine kaum erforschte Theaterinstitution, welche durch ihre Gründung während der Belagerung Sarajevos eine Besonderheit darstellt, näher zu erforschen und anhand dieser Rückschlüsse über das Theater dieser Zeit zu ziehen. Es wurden theaterhistorische Fakten zum SARTR sowie zu anderen Institutionen anhand von Zeitzeugengesprächen wie auch mit Hilfe von Zeitungspassagen aus der im Krieg regelmäßig erscheinenden Tageszeitung „Oslobodjenje“ aufgedeckt und festgehalten. Hierbei handelte es sich um eine erstmals durchgeführte Grundlagenforschung, welche im Idealfall nur einen Beginn der intensiven Auseinandersetzung mit dem SARTR, mit der übrigen Sarajeover Theaterlandschaft sowie mit dem Theater während des Bosnien-Krieges bildet.

Das SARTR stellt in seiner Entstehung und Entwicklung eine Besonderheit im Belagerungstheater dar, diese Diplomarbeit soll jedoch zukünftige Forschende auch dazu animieren, weitere Institutionen näher zu untersuchen. Das Schaffen des Kammertheaters, dem quantitativ produktivsten Theater während der Belagerung, ist zwar in Gradimir Gojers Buch *Teatar pod Opsadom* (Deutsch: „Theater während der Belagerung“, 1997) sorgfältig dokumentiert, jedoch könnte auch diese Institution noch zu zahlreichen Aspekten des Produktionskontexts und der Organisationsstruktur untersucht werden. Ein noch größeres Forschungsgebiet in der Theaterhistorie während der Belagerung bilden die Aktivitäten des Volkstheaters und der Akademie der Szenischen Künste, welche in einer Gesamtbetrachtung der Sarajeover Theaterlandschaft dieser Zeit nicht minder wichtig wären. Diese Arbeit bildet einen ersten Schritt zur Erforschung dieser Institutionen, aber sogar bezugnehmend auf das SARTR bleiben naturgemäß einige Fragen offen: Wie hat man sich die Kinder- und Jugendtheaterproduktionen, welche kaum dokumentiert wurden und an welche die SchauspielerInnen, wohl auf Grund des improvisierten Inhalts, nur wenig Erinnerung haben, vorzustellen? Welche Themen wurden dort verhandelt? Weiters wurde im Rahmen dieser Arbeit die Phase nach 1996 aus forschungsökonomischen und inhaltlichen Gründen nur sehr wenig betrachtet. Der Fokus hier lag auf der Zeit der Belagerung – ohne jedoch verneinen zu wollen, dass die Phase nach dem Krieg, in dem man sich mit dem Namen „Kriegstheater“ weiterhin über Wasser hielt, in der jedoch nur wenige Stücke dieser Thematik gespielt wurden, minder interessant wäre. Laut der hauseigenen Website wurden 45 Stücke zwischen 1996 und 2011 vom SARTR zur Aufführung gebracht. Diese wurden, auf Grund der bereits genannten Fokussierung dieser Arbeit, hier nicht zum Thema gemacht. In einer Beschäftigung

mit dem bosnisch-herzegowinischen Nachkriegstheater wäre diese Phase jedoch unbedingt zu erforschen.

Neben der theaterhistorischen Grundlagenforschung stellte diese Diplomarbeit aber auch theaterwissenschaftliche Fragen nach dem Publikum, nach Produktionsumständen und nach den Besonderheiten dieses Kriegstheaters. Die erste Besonderheit lässt sich folgendermaßen beschreiben: Beim Kriegstheater in Sarajevo handelt es sich zunächst um ein Belagerungstheater. Durch die nahezu vier Jahre lange Belagerung, unterscheidet sich die Theatersituation in Sarajevo grundlegend von anderen Kriegstheaterformen, welche zu Kriegszeiten in umkämpften Gebieten oder in den (nicht belagerten bzw. umkämpften) Städten von kriegführenden Ländern stattfand. Durch die ab Mitte April 1992 konstant aufrecht erhaltene Abschottung zur Außenwelt, die nur aufgrund militärischer Kontakte für ein paar Gastspiele im Ausland vom SARTR unterbrochen werden konnte, handelt es sich weiters um ein Theater, das aus der gegebenen Situation und stark improvisiert entstand (ein Umstand, der sich vor allem im SARTR selbst als neu gegründetes Theater manifestiert). Durch die stark eingeschränkte mediale Berichterstattung (Zeitung-, TV- und Radio-Kanäle waren während der Belagerung zwar in Takt, wenn auch nur für wenige und nur zu bestimmten Zeiten zugänglich) und das Fehlen des medial üblichen Informationsflusses ist es auch inhaltlich ein Theater, das wenig auf globalpolitische Umstände eingehen konnte. Die politischen Stücke, welche weitgehend vom Kammertheater gespielt wurden, beschäftigten sich nahezu ausschließlich mit der eigenen Lage der Belagerung.

Auch stellen die von vielen Zeitzeugen berichteten neuen Wahrnehmungen der Aufführungssituation zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen eine Besonderheit dar. Worte wie „Zusammengehörigkeit“ (Miodrag Trifunov) und „Symbiose“ (Jasna Diklic) sind keine Seltenheit, wenn Theaterschaffende und –rezipierende dieser Zeit zu ihren Erfahrungen befragt werden, was sowohl am gemeinsam geteilten Schicksal wie auch an der Offensichtlichkeit dieses Schicksals auf der Bühne bzw. im Theater (improvisierte Bühnenbauten; dünnere, weil schlecht ernährte, SchauspielerInnen; konstante Bombardements während der Aufführungen etc.)

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Munk bringt diesen historischen (wie auch für den Fall von Sarajevo topographischen) Umstand anhand einer theatertheoretischen Metapher der Belagerungssituation an sich auf den Punkt:

„From the outside, Sarajevo is now an arena. The sniper watches a kid walking his dog and decides which to kill. The rest of the world watches the killing with excitement, disgust or despair. A playing field for the sniper, Roman games for the

home viewer. Spectacle. [...] But inside, beyond those lines of vision, a fluid, constantly improvised scenario of artistic and intellectual life exists, within which art is neither a commodity nor a self-contained aesthetic event, but an action. Here theater finds its role, because here actors and audience can look directly at each other, playing out a free city's democratic points of view, recreating its debates, lamentations and hopes.“

(Munk 1995: S. 16)

In Munks Aussage nimmt die Arena als theaterbauliche Metapher der Belagerungssituation (und explizite Kritik an der westlichen Politik sowie an den westlichen Medien durch den Vorwurf, es handle sich dabei um ein Publikum, das zuschaut) den Platz ein, den der Titel dieser Arbeit („Umzingelte Bühnen“) zu fassen versucht. Auch führt Munk anhand der Worte „improvised“ und „action“ sowie des Verhältnisses zwischen Publikum und Akteur („actors and audience can look directly at each other“) wichtige Besonderheiten des Belagerungstheaters an.

Eine kurze Betrachtung des SARTR als Institution nach dem Krieg steht am Schluss dieser Diplomarbeit. In dieser Phase, nahezu exakt 20 Jahre nach der Gründung, in der sowohl durch eine Neuinszenierung von *Skloniste* (Premiere: September 2012) dem kulturellen Erbe gedacht wird wie auch unter einem neuen und erst seit wenigen Monaten amtierenden Direktor Überlegungen angestellt werden, was ein „Kriegstheater“ heute zu leisten habe bzw. überhaupt leisten kann, wären alle Vorhersagen zur weiteren Entwicklung des SARTRs als Institution zu spekulativ. Auch wenn die Politik der neuen Direktion klar ein politisches, zeitkritisches Theater in das Zentrum rückt, bleibt zu bezweifeln, dass sich hierbei eine neue Form von „Kriegstheater“ in Zeiten des Friedens etablieren wird. „Kriegstheater“ bzw. „Belagerungstheater“ entsteht aus bestimmten Umständen und führt zu „a fluid, constantly improvised scenario of artistic and intellectual life, within which art is neither a commodity nor a self-contained aesthetic event, but an action“ (ebda) sowie zu einem neuen Verhältnis zwischen Publikum und AkteurInnen. Der Zustand der Belagerung führt zu dieser Wahrnehmung und zu dieser Form von Theater. Glücklicherweise ist dieser Zustand beendet – und genau deshalb das „Kriegstheater“ bzw. „Belagerungstheater“, wie es hier näher untersucht wurde, nicht wiederholbar. Spannend bleibt die Frage, wie das SARTR diese Erfahrung in ihrem sogenannten politischen und zeitkritischen Theater reflektieren und nutzen will.

Bibliografie

Baumgartner Ilse, Baumgartner Wolfgang (1998): *Friede ohne Zukunft, Zukunft ohne Friede?: Das Ex-Jugoslawien nach dem Friedensabkommen von Dayton*. Berlin: VWF

Bennett, Christopher (2012): *Bosnia's Paralyzed Peace*. Columbia (USA): Columbia University Press

Calic, Marie-Janine (1995): *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegovina*. Frankfurt: Suhrkamp

Esslin, Martin (1991): *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*. Hamburg: Rowohlt

Fischer-Lichte, Erika (2009): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Stuttgart: UTB

Flottau, Renate (1993): *Dolch in meiner Seele. SPIEGEL-Redakteurin Renate Flottau über Susan Sontag in Sarajevo*. Online in: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13681444.html> [letzter Zugriff: 26.05.2012]

Gantenbrink, Nora (2012): *20 Jahre nach dem Bosnienkrieg. Die Geschichte von Alija und Sida*. Online in: <http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/bosnien-tunnel-nach-sarajevo-krieg-a-829916.html> [letzter Zugriff: 26.05.2012]

Gojer, Gradimir (1997): *Teatar pod Opsadom*. Sarajevo: Svjetlost Komerc

Karahasan, Dzevad (1993): *Tagebuch der Aussiedlung*. Klagenfurt: Wieser Verlag

Kotte, Andreas (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Stuttgart: UTB

Kreševljaković, Nihad (2012): *Prije 20 godina osnovan Sarajevski Ratni Teatar*. Online in: <http://www.klix.ba/vijesti/kultura/prije-20-godina-osnovan-sarajevski-ratni-teatar/120517079> [letzter Zugriff: 20.05.2012]

Munk, Erika (1995): *Notes from a trip to Sarajevo*. Aus: „Theater Magazine – No. ?“ Hg. von Yale School of Drama. Yale: Duke University Press. S. 15-30

Munk, Erika (1995): *Only the possible. An interview with Susan Sontag*. Aus: „Theater Magazine – No. ?“ Hg. Von Yale School of Drama. Yale: Duke University Press. S. 31-36.

Plakalo, Safet, Bibanović, Dubravko (1992): *Skloniste*. Unveröffentlichter Dramentext. Hier zitiert nach der Übersetzung *Skloniste – Der Unterschlupf* von Senad Halilbasic. Gesamt siehe Anhang I.

Plakalo, Safet (2012): *Sarajevski Ratni Teatar – Monografija* (Arbeitstitel). Zitiert nach unveröffentlichtem Typoskript. Erscheint im SARTR Verlag voraussichtlich im Jahr 2012. Im Text ausgewiesen als: Plakalo 2012. Seitenangabe bezieht sich auf das vorliegende Typoskript.

Simon, Susanne (1997): *Lachen als Medizin gegen die tägliche Tristesse. Safet Plakalo und sein Sarajevoer Kriegstheater*. Online in: <http://www.welt.de/print-welt/article643159/Lachen-als-Medizin-gegen-die-taegliche-Tristesse.html> [letzter Zugriff: 26.05.2012]

O.A. (O.J.): *Tvrtko I*. Online in: http://universalium.academic.ru/291321/Tvrtko_I [letzter Zugriff: 12.02.2012]

O.A. (O.J.): *The Sarajevo Youth Theatre - Our History*. Online in: <http://www.pozoristemladih.ba/eng/hist.aspx> [letzter Zugriff: 26.05.2012]

O.A. (O.J.): *Kamerni Teatar 55 – About Us*. Online in: http://www.kamerniteatar55.ba/intro_eng.htm [letzter Zugriff: 26.05.2012]

O.A. (2006): *The international Ibsen Stage Festival in Oslo*. Online in: <http://ibsen.net/index.gan?id=11126453&subid=0> [Letzter Zugriff: 17.05.2012]

O.A. (2010): *SARTR Sarajevski Ratni Teatar – Istorija*. Online in: <http://sart.ba/onama/istorija.html> [Letzter Zugriff: 04.03.2012]

„Oslobodenje“:

Mehrmals wurde aus der bosnischen Tageszeitung „Oslobodenje“ zitiert, welche auch während der Belagerungszeit regelmäßig erschien. Hierfür gilt: Es ist stets das Datum der Erscheinung des zitierten Artikels sowie die Seitenanzahl der Zeitungsausgabe zitiert. Erscheinungsort ist Sarajevo.

Persönliche E-Mails:

Die meisten Gespräche mit Safet Plakalo verliefen über E-Mail. Diese sind in bosnischer Sprache auf der CD-Rom im Anhang zu finden.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Oslobodenje 15.11.1992: S. 6

Abbildung 2: Flaggenlexikon online. Online in: <http://flaggenlexikon.de/bosniew1.gif> [letzter Zugriff: 17.02.2012]

Abbildung 3 – Abbildung 6: Standbilder aus der Video-Aufzeichnung der Aufführung von „Skloniste“ vom 09. September 1994 im Torshov Theatret, welche sich im Besitz von Safet Plalako befindet. Eine DVD-Kopie dieser Aufzeichnung liegt dem Verfasser vor.
Verwendung der Standbilder mit freundlicher Genehmigung von Safet Plalako.

Danksagung

Die erstmalige Erforschung eines bisher wissenschaftlich kaum behandelten Themenfeldes stellt den/die Forschenden/e zu Beginn vor die vermutlich schwierigste Frage: Wo beginnen? In meinem Falle hat man es mit einer zeithistorischen Periode zu tun und somit war der erste logische Schritt die Suche nach ZeitzeugInnen und der Dialog mit diesen. Somit sei an erster Stelle allen Interview-PartnerInnen gedankt, Theaterschaffenden wie auch TheaterbesucherInnen, die mit mir so offen und ausführlich über das Theater während der Belagerung sprachen. Ohne ihre Bereitschaft, Erinnerungen zu teilen und vor intimen Details des schrecklichen Überlebens während der Belagerung nicht zurückzuschrecken, wäre diese Diplomarbeit so nie möglich gewesen. Ein herzlicher Dank gilt auch den Mittelsfrauen und –männern, die mir in Sarajevo beigestanden sind und die mir zahlreiche Kontakte zu Personen und Institutionen verschafften: Adisa Basic, Ferida Durakovic, Dzevad Karahasan, Emir und Edin Hadzihafisbegovic.

Ben Fainstein, der Managing Editor des *Theater Magazines*, hat mir die von Erika Munk publizierte Artikel zum Theater während der Belagerungszeit kostenfrei zur Verfügung gestellt – herzlichen Dank auch hierfür.

Danke auch an Dr. Eva Krivanec, Dr. Brigit Peter sowie alle TeilnehmerInnen des DiplomandInnen-Seminars im WS 2011 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien (Gruppe Hulfeld/Peter) für ihr kreatives und kritisches Input.

Meiner Familie, meinen Freunden, meinen KollegInnen und insbesondere Anna Stenzel danke ich für die Geduld, sich über ein Jahr hinweg mehrmals stundenlang meine Gedanken zum Kriegstheater angehört zu haben. Danke an Ingo Starz für kreative Gedankenaustausche in Sarajevo – die gemeinsame Arbeit an anderen Projekten in dieser kulturell so reichen Stadt hat auch zur Qualität dieser Diplomarbeit intensiv beigetragen.

Ganz besonderer Dank gilt der Abteilung „Forschungsservice und internationale Beziehungen“ der Universität Wien, Regina Staszuck sowie dem Auswahlkomitee des KWA-Stipendiums (Kurzfristige Auslandsstipendien), welche mir für meine Recherchen in Sarajevo eine finanzielle Unterstützung ermöglichten. Meinem Betreuer Herrn Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld danke ich für die ausführliche inhaltliche Begleitung dieses Forschungsprojekts, intensive Gespräche und kritisches Feedback.

Maria Jandl und Eva Gaspar danke ich für das Lektorat der finalen Arbeit, Sebastian Rieger für die organisatorische Unterstützung in der Endphase.

Danke an das SARTR, all seinen MitarbeiterInnen sowie insbesondere Nihad Kresevljakovic.

Abschließend sei auch demjenigen gedankt, dem diese Arbeit gewidmet ist: Safet Plakalo danke ich nicht nur für ausführlichen Gespräche und die Materialien, die er mir zur Verfügung gestellt hat, sondern auch dafür, dass er mir zu einem neuen Verständnis für die existenzielle Notwendigkeit von Kunst verholfen hat.

Abstract

Diese Diplomarbeit stellt eine Grundlagenforschung in der Sarajevoer Theaterszene während der Belagerung der bosnisch-herzegowinischen Hauptstadt (April 1992 – Februar 1996) dar. Zweierlei Forschungskerne standen dabei im Mittelpunkt: Einerseits wurde das im Mai 1992 neu gegründete „Sarajevoer Kriegstheaters/Sarajevski Ratni Teatar/ SARTR“ in seiner Entstehung und historischen Entwicklung von 1992 bis heute betrachtet, andererseits wurde anhand dieser Institution auch versucht, Rückschlüsse auf die damalige Produktions- und Rezeptionssituation in Sarajevo zu ziehen.

Im historischen Teil dieser Diplomarbeit liegt der Fokus auf der Belagerungsperiode. Nachdem andere Theaterhäuser der Stadt vorgestellt und ein grober Einblick in deren Tätigkeiten im Laufe des Krieges gegeben wurde, wurde anhand von Zeitungsausschnitten der damaligen Zeit sowie noch unveröffentlichten Materialien des SARTRs die historische Entwicklung dieses Hauses nachgezeichnet. Auch wurde die Phase nach 1996 betrachtet, wobei den Schlussteil dieser Diplomarbeit ein Blick in die theaterpolitische Neuorientierung unter dem seit Anfang 2012 amtierenden Direktor Nihad Kresevljakovic bildet. Dabei wurde die Frage nach der Möglichkeit einer Fortführung von „Kriegstheater“ in Zeiten des Friedens gestellt.

Ebenso wurde das erste Stück des SARTRs, *Skloniste*, im Rahmen dieser Diplomarbeit vom Verfasser unter dem Titel *Der Unterschlupf* ins Deutsche übersetzt und im Anhang, zusammen mit anderen Materialien, beigelegt. Anhand einer text- und inszenierungsanalytischen Herangehensweise an das Stück, welches insbesondere der Frage nach der Sinnhaftigkeit von Theater während des Krieges nachgeht, sowie mit Hilfe zahlreicher Aussagen von ZeitzeugInnen wurde versucht, Rückschlüsse über die Besonderheiten dieses Belagerungstheaters zu ziehen. Hierfür wurden zahlreiche TheatermacherInnen (SchauspielerInnen, Regisseure, andere Kulturschaffende) dieser Zeit, aber auch VertreterInnen des damaligen Publikums befragt. Anhand des Primärtextes und der Interviews wurden Rückschlüsse zur veränderten Ko-Präsenz von SchauspielerIn und ZuschauerIn geschlossen, das Theater als (Schutz)ort neu definiert, dem illusorischen Element von Theater während des Krieges nachgegangen sowie die politische Funktion des damaligen Theaters hinterfragt.

Curriculum Vitae

■ Persönliche Daten

Name: Senad HALILBASIC
Geburtsdaten: 18.09.1988
Aktueller Wohnsitz: Sobieskigasse 2a-c/1/13 , A-1090 Wien

■ Schulbildung

WS 2008 – Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
11. Juni 2007 Abschluss der Reifeprüfung am BG/BRG Lichtenfelsgasse
Juni 2006 University of Cambridge – ESOL
2003 – 2005 FUM – Film und Medienakademie Steiermark (viersemestrige Filmbildung für Jugendliche)
1999 – 2007 BG / BRG Lichtenfelsgasse – Graz (Sprachzweig Französisch / Latein)
1995 – 1999 Volksschule Waltendorf – Graz

■ Beruflicher Werdegang

- 2012: Tätig als Herausgeber beim Buchprojekt „Bibliothek Sarajevo. Literarische Vermessung einer Stadt“ gemeinsam mit Ingo Starz. Im Auftrag des Goethe Instituts Bosnien und Herzegowina. Erscheint im Herbst 2012 im Drava Verlag (Deutsch) sowie im Zoro Verlag (Bosnisch/Kroatisch/Serbisch)
- seit 2011: Mitarbeiter am Forschungsprojekt „Kinoreformen und -reformer in Österreich vor 1927“ des Filmarchiv Austria (Leiter: Dr. Günter Krenn)
- seit 2011 tätig als Koordinator des interkulturellen Drehbuchentwicklungs-Programms DIVERSE GESCHICHTEN sowie Researcher bei Witcraft Szenario
- Seit 2010 tätig als freier Drehbuchautor sowie Filmkritiker (u.a. für Celluloid Filmmagazin, RAY)
- 2009: Projektleitung Viennale Web 2.0 sowie Videoarchivierung
- seit 2008: diverse Filmfestival-Berichterstattungen für uncut.at (u.a. Berlinale, Sarajevo Film Festival)

■ Sprachkenntnisse

- Deutsch
- Englisch
- Bosnisch / Kroatisch / Serbisch (Muttersprache)
- Französisch

■ Preise und Stipendien

- KWA Stipendium 2011 für Recherche nach Sarajevo bzgl. Diplomarbeit
- Bisher 4 Leistungsstipendien der Universität Wien
- EXIL Literaturpreis 2008 für die Erzählung „Heimat“
- Auszeichnungen für Kurzfilme auf diversen Festivals (Wien, Graz, New York, Hawaii, Tallinn, usw.)

Anhang

Anhang I: Übersetzung von „Skloniste“

Safet Plakalo – Dubravko Bibanović

SKLONISTE DER UNTERSCHLUPF

Deutsche Übersetzung von Senad Halilbasic

Übersetzt im Rahmen der Diplomarbeit **„Umzingelte Bühnen – Zur Entstehung und Entwicklung des Sarajevoer Kriegstheaters“**

Verfasst am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

Betreuer der Diplomarbeit: Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

FIGUREN UND DARSTELLER

DER REGISSEUR - Miodrag Trifunov

DER DRAMATURG - Zoran Bečić

DER ALTE - Alija Aljović / Branko Ličen *

DIE ALTE - Irena Mulamuhic / Nisveta Omerbašić **

ŠSSMZ - Senad Bašić

HAJRO - Nebojša Veljović

MINA HAUZEN - Jasna Diklić

* Zunächst war für die Rolle des Alten nur Alija Aljović vorgesehen. Da Alija jedoch aus seiner Wohnung in Grbavica geflohen und Ende August 1992, also kurz vor der Premiere, bei einem Freund auf dem Kosevo-Berg untergekommen war, konnte er auf Grund des Granatenbeschusses sowie der akuten Scharfschützengefahr auf der Alipasa-Straße (der ehemaligen Đure-Đaković-Straße) nicht mehr zu den Proben kommen. Somit musste Branko Ličen für diese Rolle einspringen. Am Tag der Vorpremiere, dem 05. September 1992, kam Alija in das Theater der Jugend und Branko wollte nun auf die Rolle verzichten, aber ich [Safet Plakalo] habe beschlossen, dass sie sich bei den jeweiligen Aufführungen abwechseln. Also spielte Alija an diesem Tag den Alten und dann auch am Tag der Premiere, dem 06. September. Schon am darauffolgenden Tag spielte Branko besagte Rolle. Und somit haben sie sich stets abgewechselt. [...] Diese Abwechslung war letztendlich sehr vorteilhaft, da Branko somit Nebojša Veljovic bei Gastspielen in Zagreb, Skopje, Ljubljana und anderen Städten ersetzen konnte, da Nebojša Veljovic im Sommer 1994 nach Frankreich gegangen war, wo ihm ein Asylantrag gewährt wurde. Dadurch konnte er nicht in die Länder des ehemaligen Jugoslawiens zurückreisen.

** Irena Mulamuhic spielte die Rolle in allen 97 Vorstellungen im Laufe des Krieges, doch, wurde sie - da sie nicht auf die Tournee mitkommen konnte - von Nisveta Omerbašić abgelöst, die immerhin in allen 27 Aufführungen im Rahmen der Gastspiele zu Kriegszeiten spielte. Als wir 1997 für das Programm „Theater unter der Belagerung“ („Teatar pod opsadom“) anlässlich des ersten Theaterfestivals MESS nach dem Krieg die Inszenierung wieder aufnahmen, wechselten sich die beiden in der Rolle stets ab.

DER UNTERSCHLUPF

Die Handlung dieses Dramas spielt sich im Keller eines Sarajevoer Theaters ab, in Räumlichkeiten, in denen normalerweise alte Bühnenbilder, Kostüme und Requisiten aufbewahrt werden, also in einem so genannten Fundus. Jetzt dient dieser Ort als ein Schutzort vor dem Krieg, als ein Unterschlupf.

SZENE 1

DER DRAMATURG sitzt an einem Tisch und schreibt seiner Frau. **DER REGISSEUR** liegt auf einem alten Sofa. In einer Ecke liegt **DER ALTE**, der alte Zeitungen liest und in der Liege neben ihm sitzt **DIE ALTE** und strickt.

DER DRAMATURG

Ihr Lieben, ich bin mir bewusst, dass ich noch lange nicht, ja vielleicht niemals, dazu kommen werde, euch diesen Brief zu schicken. Aber ich werde meine Angewohnheit, mit euch und dem Briefpapier alles zu teilen, was mir widerfährt, weiterhin pflegen. Auch in diesen Momenten, hilft mir die Rückkehr zu dieser alten Angewohnheit ...

DER REGISSEUR

...die Stufe der Angst, durch die ich wie gelähmt und an diesen verdammten Keller gebunden bin, aus dem ich nicht mal die Nase raus stecken kann.

DER DRAMATURG

Natürlich ist es schwer, in diesen Augenblicken im Schreiben eine gewisse Objektivität in all dem, was um uns gerade passiert, zu wahren.

DER REGISSEUR

Ha! Mensch du, du hast ja keine Ahnung, was da über uns überhaupt geschieht! Du siehst im Moment alles aus der Perspektive einer Ratte. Dies ist in diesen Momenten deine einzige Wahrheit und du gehst ja nicht mal darauf ein. Und alles was dir bleibt ist, ehrlich gesagt, eine intellektuelle Ausstellung, die deine allgemeine Theorie der künstlerischen Distanzierung zwar unterstützt, aber keineswegs der Realität entspricht. Und die Wahrheit dieses Augenblicks verschluckt alles um dich herum.

DER DRAMATURG

Vor sieben Tagen hat die heftige und furchteinflößende Bombardierung der Stadt begonnen, in der auch unsere Wohnung zerstört wurde. Ich befinde mich gerade im Theater, genauer gesagt in dessen Keller, wo, falls du dich erinnern kannst, der Theaterfundus untergebracht ist. Wir haben hier einen Unterschlupf improvisiert. Ich schlafe auf einem alten Bett, decke mich mit Vorhängen zu, verwende Geschirr aus der Requisitenabteilung.

DER REGISSEUR

Endlich geschieht dir auch so was! Dass du endlich den echten Geruch des Theaters riechst, diesen schweren, mystischen, aber unwiderstehlichen Geruch des Staubes in diesem Fundus.

DER DRAMATURG

Ich war noch nie so tief in ein Theater eingetaucht wie jetzt, im wahrsten Sinne des Wortes bis in sein Fundament. Und zugleich soweit weg von jeglicher Erwägung eines Theaterspiels. So weit entfernt von der Kunst, der ich mein ganzes Leben lang angehört habe. Sie verliert jetzt ihren Sinn. Das Erhabene, das Seelische und das Schöne sind in Zeiten wie diesen schlichtweg undenkbar.

DER REGISSEUR

Aber vielleicht ist genau jetzt die Zeit sich solche Fragen zu stellen und sie zu überprüfen!

Der Regisseur erhebt sich in diesem Augenblick, geht zum Dramaturgen und spricht zum allerersten Mal in seiner normalen Stimme.

DER REGISSEUR

Hey, ich hab eine Idee! Ich hab eine großartige Idee!

Darauf reagiert der Dramaturg so, als ob all die vorhergehenden Parolen des Regisseurs seine ganze Geduld aufgebraucht hätten.

DER DRAMATURG

Mein lieber Gott! Ich flehe dich an! Ich werde mich selbst vor Granaten, Scharfschützen, Kälte, Krankheit und Hunger schützen. Beschütz du mich nur vor seinen Ideen!...

Der Regisseur, ganz befangen von seiner Idee, gibt zunächst das Gespräch mit dem Dramaturgen auf. Der Dramaturg schreibt weiter seinen Brief.

DER REGISSEUR

O.K! ...

DER DRAMATURG

Ich will dir nur sagen, dass du dich nicht um mich sorgen musst. Der Unterschlupf ist sicher genug, aber man kann ja nicht alles haben: Das Schicksal hat mir als Zimmergenossen in dieser Notunterkunft den Regisseur daher gebracht und du weißt ja am allerbesten, was das für mich heißt.

DER REGISSEUR

Das heißt, dass ich dich nerven werde! Ich werde dich und dein Hirn dazu zwingen zu verstehen, was ein lebendiges Theater ist und was es verlangt. Ich werde dich zwingen einen Theatertext zu schreiben!

DER DRAMATURG

Zum Glück sind bei uns auch zwei Alte aus der Nachbarschaft. Alte, sehr alte Menschen. Aber eben ihr Alter macht sie, zumindest für mich, zu interessanten Mitleidenden...

DER REGISSEUR

Ja, interessant durchaus, aber dies sind keineswegs „Mitleidende“, sondern Charaktere. Er: Einhundertzweiunddreißig Jahre. Sie: Einhundert... Einhundertsechszwanzig! ... Aber lebendig! ... Lebendig wie das Theater!

DER DRAMATURG

Sie ist mit elementaren, existenziellen, Aufgaben beauftragt. Sie kocht für uns...

DER REGISSEUR

Für den gesamten Unterschlupf!

DER DRAMATURG

Die Art, wie sie sich zurecht findet in dieser unendlichen Armut und wie sie sich den Umständen anzupassen weiß, bestätigt, dass es sich um eine Frau mit großer Lebenserfahrung handelt....

DER REGISSEUR

Eine anpassungsfähige Köchin, die aus Nichts eine exzellente Speise zaubern kann!...

DRAMATURG

... und das aufgrund der Erfahrung eines ständigen existenziellen Kampfes. Eines Kampfes, der sie weder abgenutzt noch vernichtet hat, sondern ganz im Gegenteil: Ein Kampf, der sie formiert hat und der sie mit der elementaren Vitalität versorgt, die sie in sich trägt.

DER REGISSEUR

Eine Frau, auf deren Schultern ihr gesamtes Leben der Haushalt gelegen ist. Trotzdem ist sie immer noch so vital!

DER DRAMATURG

Stimmt! Und in ihr finden sich auch Elemente der Eitelkeit – und eine Hypochonde ist sie auch noch. Von zwar von der Sorte Hypochonder, die das Kranksein genießen! Die Krankheit ist für sie das wichtigste Thema, ihre geistige Nahrung, ein Kriterium der Bewertung der Dinge und eine eigene Fokussierung auf...

DER REGISSEUR

Unwichtig! Zu kompliziert für einen Charakter! Für eine lebende Figur!

DER DRAMATURG

Für sie ist die Krankheit das Hauptmotiv jeglicher zwischenmenschlichen Kommunikation.

DER REGISSEUR

Ja, genau! Eine kommunikative, sympathische, alte Dame. Sie liebt es, über ihre Krankheiten zu sprechen!

DER DRAMATURG

Ihr Mann ist das exakte Gegenteil. Ich würde sagen... der ist einfach natürlich.

DER REGISSEUR

Natürlich in einem theatralen Sinne!

DER DRAMATURG

Er ist, rein äußerlich betrachtet, ein Mann einer höheren Kultur. Aufgrund seiner Eigenständigkeit kann ich nicht einmal raten, ob „sein Wert“ die Folge seiner Erfahrungen oder seiner Ausbildung ist.

DER REGISSEUR

Unwichtig! Wichtig ist ein Gegenteil, ein Gegenstück...

DER DRAMATURG

Mich fasziniert seine Ruhe, seine zwanghaften Gewohnheiten, die er sogar in diesen Momenten pflegt, in denen eigentlich, objektiv betrachtet, für so etwas überhaupt keine Bedingungen herrschen.

DER REGISSEUR

Nein, das ist nicht gut! Da kann er als taub oder, noch schlimmer, als verrückt, rüberkommen.

DER DRAMATURG

Man könnte ja denken, dass dies die Ruhe des Alters, genauer gesagt, die Ruhe gegenüber dem Tod, ist. Aber mir scheint das anders: Dieser Mensch scheint mir mythisch, vom Schicksal bestimmt...

DER REGISSEUR

Aha! Das könnte durchaus etwas besseres sein!

DER DRAMATURG

Für ihn ist alles, was passiert, vom Schicksal bestimmt. Alles geschieht in seinen Augen durch einen schicksalhaften Ablauf für dessen Geschehnis niemand wirklich verantwortlich ist. Somit beschuldigt er niemanden persönlich.

DER REGISSEUR

Endlich! Also, ein gesetzter alter Mann, in Frieden mit jeder, ja sogar eben dieser Situation, im Gegensatz zur alten Dame die ein Symbol beinhardter menschlicher Anpassung ist! Der Alte ist ein Symbol menschlicher Beständigkeit und Unveränderlichkeit. Hmm, ich glaube,

dass man da durchaus noch was rausziehen kann. Naja egal: Das Theater ist ein lebender Organismus. Es muss immer ein bisschen was unklar bleiben, damit dies im Prozess erarbeitet werden kann... uns wird schon was einfallen...

DER DRAMATURG

Für mich sind die beiden doch, jeweils auf seine beziehungsweise ihre Art und Weise, distanziert von dieser fürchterlichen Alltäglichkeit, die uns umgibt. Sie helfen mir von dieser beschämenden und hoffnungslosen Position, in der ich mich befinde, zu fliehen und nicht an die Greuelthaten um mich herum zu denken.

DER REGISSEUR

Ah, das wird nicht gehen und auch die beiden Hraistics werden dir nicht helfen, da ich immer da bin, um dich zu erinnern und zur Arbeit zurückzuführen, denn ich bin ja auch eine Figur in diesem Stück... Was fehlt mir denn eigentlich momentan als Figur für ein Stück?!

DER DRAMATURG

Endlich! Eigentlich sind diese Briefe, die ich euch nicht schicken kann, und all meine Notizen nichts anderes als ein Versuch aus dem Bild der zerstörten Stadt, das mich non stop umgibt und von neuen, alltäglichen Tragödien, zu fliehen. Eine Flucht aus einer Zeit, in der die gesellschaftlichen Werte nicht verändert, sondern vernichtet wurden. Langer Rede kurzer Sinn: Indem ich euch schreibe, fliehe ich.

Der Regisseur wird müde. Seine letzte Anmerkung sagt er quasi zu sich selbst und beginnt, sich daraufhin für die alte Dame zu interessieren, die sich während des ganzen Dialogs nur mit der Essenszubereitung beschäftigt hat.

DER REGISSEUR

Ah, das wird nicht funktionieren! Es wird nicht funktionieren...

DER DRAMATURG

(kommt mit seinem Brief zum Ende) Ich weiß, dass ihr mir verzeihen werdet und dafür liebe ich euch noch mehr. Ich hoffe, dass wir uns bald wieder sehen werden.

Der Dramaturg legt seine Notizen und Briefe zur Seite. Die Alte kehrt zum Stricken zurück, während das Essen langsam dahinköchelt. Diese Langsamkeit irritiert den Regisseur ein wenig.

DER REGISSEUR

Frau Hrastić? Ich hoffe, der Bohneneintopf wird nicht anbrennen.

DIE ALTE

Mein Sohn, bis jetzt ist er mir noch nie angebrannt. Und in meinem Leben habe ich so oft Bohneneintopf gemacht, dass ich damit alle Armeen Bosniens versorgen könnte. Alle! Einschließlich den UNPROFOR-Einheiten!¹

DER REGISSEUR

(den Bohneneintopf kostend) Ist schon okay, bitte seien Sie nicht böse. Ich frag ja nur, damit ich mehr Grund habe ihn zu kosten... ich hab schon Hunger.

Der Dramaturg akzeptiert die leichtsinnige Ehrlichkeit des Regisseurs nicht. Er weiß nicht, was ihn verärgert hat: Die Beendigung des Briefes, das plötzliche Desinteresse des Regisseurs oder doch die Tatsache, dass sich der Regisseur recht zynisch an die Alte gewandt hat.

DER DRAMATURG

(streng) Bitte, lass doch die alte Frau in Frieden!!!

DER REGISSEUR

(ebenso streng) Lass die Frau in Frieden, lass die Frau in Frieden!... Es herrscht Krieg!! Und du willst, dass ich jemanden «in Frieden» lasse. Das ist unmöglich, das kann ich nicht!

DER DRAMATURG

Und was kannst du?

DER REGISSEUR

Ich kann das, was ich schon immer gekonnt habe!...

¹ UNPROFOR: United Nations Protection Force. Eine internationale Militäreinheit, die, auf Befehl der UNO, in den von serbischen Truppen gehaltenen Gebiete in Bosnien und Herzegowina sowie Kroatien ab 1992 stationiert war.

DER DRAMATURG

(mit einer Geste in der er seine Hand zu seinem Mund führt suggeriert er «essen») Wir wissen genau, was du immer gekonnt hast.

DER REGISSEUR

Ich will etwas machen! Ich will arbeiten, Mensch. Ich kann so nicht mehr. Ich muss arbeiten, und das einzige was ich kann, ist... Theater!

DER DRAMATURG

Na dann erarbeite doch ein... Theater. Du hast mit uns so etwas in Zeiten des Friedens erarbeitet. Da wirst du es wohl auch einmal in Kriegszeiten schaffen.

DER REGISSEUR

Weißt du was?! Du könntest deine Gemeinheit für eine andere Gelegenheit aufheben. Für irgendeinen «Runden Tisch» und ähnliche Dummheiten in Friedenszeiten. *(aggressiv)* Das ist Krieg, Mensch, meine Nerven sind angespannt, Berechenbarkeit ist total minimiert und so was wie ein Verlauf unvorhersehbar.

DER DRAMATURG

Siehst du! Deine Aggressivität, auch wenn sie nur eine theatrale ist, ist mir näher als deine «Ideen» vom Theater. Und momentan, welches Theater überhaupt? Welches Theater?! Jeder Weg, der aus dem Haus führt, ist eine Art Russisches Roulette! In den Menschen herrscht Angst, in deren Augen Beklemmnis, ihre Gliedmaßen zittern! ... Wenn sie überhaupt noch Gliedmaßen und Augen besitzen! Hier gibt es keinen Platz mehr für Ästhetik! Das ist unser Schicksal!

DER REGISSEUR

Und was ist bitte der Gegenstand des Theaters, wenn nicht der Mensch und sein Schicksal? Gerade diese Zeit sucht ihr Theater, es sucht die theatrale Umgebung, in der man Dinge klarer sehen kann und welche nicht erlaubt, dass jeder einzelne Schmerz und jede einzelne gesellschaftliche Frage in die Allgemeinheit, fernab von Kunst, untertaucht. Welche Kunst **fängt** Schritt für Schritt diese alltägliche Elemente des Lebens ein und entlarvt deren schicksalshafte Bedeutung? Welche Kunst regt zur Diskussion über das Leben an, entlarvt Ursachen, Grund und Folgen jeglicher Geschehnisse, wenn nicht Theater?!

DER DRAMATURG

Das Theater... das Theater verlangt Distanz!

DER REGISSEUR

Das Theater sucht die Kunst im Leben!

DER DRAMATURG

Das Theater muss einen Abstand zum Leben aufrecht erhalten!

DER REGISSEUR

Das Theater muss von Leben überflutet sein!

DER DRAMATURG

Theater!... Theater ist in erster Linie ein Stil.

DER REGISSEUR

Theater ist in erster Linie Mut, Seele und Blut!

DER DRAMATURG

(mittlerweile mit unfassbar lauter Stimme) Das Theater ist...

Die Alte, zwei Teller Bohneneintopf in den Händen haltend, unterbricht die Beiden:

DIE ALTE

Seid ihr denn gar nicht hungrig!?!?!?

DER DRAMATURG

(ausgesprochen nett) Oh, danke, vielen Dank, Frau Hrastić! Ich bin nicht nur ein großer Liebhaber von Bohneneintöpfen, sondern ich muss auch ganz unbescheiden sagen, ein großer Kenner dieser Speisen! Von Militärküchen bis hin zu exklusiven europäischen Restaurants gehobener Klasse. Überall hab ich Bohneneintopf gegessen! Und wissen Sie, wo die besten serbischen Bohneneintöpfe zu finden sind? Im «Stadtgasthaus» in Zagreb! Und die beste mazedonische Bohnensuppe gibt es in einem Gasthaus in Belgrad! Und der allerbeste «bescheidene» Bohneneintopf, ohne irgendwelchen Schnickschnack, findet sich bei Ihnen, Frau Hrastić!

DIE ALTE

Mich bläht er immer auf. Und dann muss ich, wenn sie verzeihen, rülpsen.

DER DRAMATURG

Ja, ja...

DIE ALTE

Naja... Windchen...

DER DRAMATURG

Sie meinen Sie müssen auch furzen?! Was soll's, das sind eben Begleiterscheinungen...

DIE ALTE

All das, hier und hier... all das wird hier dann weggeweht!...

Der Regisseur lacht und geht mit seinem Teller zu seinem Sofa. Die Alte verlässt den Dramaturgen, der zu essen beginnt. Während die beiden gierig den nicht ganz fertig gekochten Bohneneintopf verschlingen, essen die beiden Alten sehr langsam. Der Alte holt sich einstweilen eine Flasche Schnaps und gießt sich einen Schluck in ein kleines Glas ein.

DER REGISSEUR

(beobachtet den Alten, zynisch) Mahlzeit!... Ich sage: Mahlzeit, Herr Hrastić!

DER ALTE

(fröhlich) Danke, danke... Möchten Sie auch einen Schluck?

DER REGISSEUR

(springt unverzüglich auf) Ich möchte auf keinen Fall ablehnen!

Die Alte bringt noch ein Glas. Der Alte schenkt ein, sie trinken aus.

DER REGISSEUR

Gut... gut gut!

DER ALTE

Ja, der ist gut (*tut die Flasche wieder weg*). Ach, und wenn sie auf mich hören wollen: Essen Sie doch nicht so schnell!

DER REGISSEUR

Ah, was solls: Nervosität, Tempo, Gewohnheit...

Der Regisseur geht zu seinem Platz zurück. Jetzt essen alle vier recht langsam, alle in ihren Gedanken versunken. Es wird leise Musik von einer zerkratzten Schallplatte gespielt. Der Regisseur, der Dramaturg und die Alte werden langsam mit dem Essen fertig. Die Alte sammelt das Geschirr in einem großen Behältnis zusammen und stellt dieses in die Mitte der Bühne. Das ist das Zeichen für den Regisseur und den Dramaturgen mit dem Abwaschen zu beginnen, was sie auch sofort angehen, aber nicht für lange.

DER REGISSEUR

(leidenschaftlich) Ich meine es ernst: Ich will arbeiten! Ich will, dass wir ein Stück auf die Bühne bringen! Eine Aufführung!

DER DRAMATURG

(«explodiert» fast) Du willst eine Aufführung?! Ich will ja nicht mal fragen: Mit wem oder mit was willst du eine «Aufführung» machen? ... Aber ich muss dich fragen: Für wen oder für was willst du diese «Aufführung» machen? Und über wen oder was willst du diese «Aufführung» machen?

DER REGISSEUR

Über uns, Mensch! Über all das, was uns geschieht!

DER DRAMATURG

Und ich soll das schreiben?

DER REGISSEUR

Nun, das wäre doch normal.

DER DRAMATURG

Und warum soll ich über all diese grauenhafte Dinge schreiben, wenn ich noch nie über so etwas geschrieben habe oder jemals über so was schreiben wollte?

DER REGISSEUR

Weil du dies nun erlebst!

DER DRAMATURG

Und nur weil ich «das jetzt erlebe» muss ich meine gesamte Ästhetik verändern?

Der Regisseur hört mit dem Abwaschen auf. Er eilt zu einem Bücherregal, holt Brechts «Theaterdialektik» aus dem Regal und schmeißt es dem Dramaturgen entgegen.

DER REGISSEUR

Ich werde dir darauf nicht antworten, sondern Bertolt Brecht persönlich!

DER DRAMATURG

(wirft das Buch angewidert zurück) Scheiß auf Bertolt Brecht!

DER REGISSEUR

(versucht ihm wieder behutsam das Buch in die Hand zu drücken) Bitte, tu mir diesen Gefallen. Lies einfach!

Während der Dramaturg langsam das Buch an sich nimmt, sucht der Regisseur noch schnell zwei klassische Theatermasken aus dem Fundus. Er selbst setzt sich die «lustige» Maske auf, während er dem Dramaturgen das «tragische» Gesicht gibt. Er bereitet in Eile eine Art «Bühnenbild» vor, indem er die Wäsche, die auf einer Wäscheleine gehangen ist, quer durch den Raum verbreitet. Die beiden sind bereit, nun Brechts Text zu spielen.

SZENE 2

Der Regisseur beginnt sofort sehr theatralisch, während der Dramaturg einen eher realistischen Schauspielansatz ausprobiert.

DER REGISSEUR

Woher kommst du, so schlecht aufgelegt und wütend?

DER DRAMATURG

Ich habe mir ein Stück von Bertolt Brecht angesehen und muss sagen, dass es sehr schlecht ist. Dieser Abend war eine reine Verschwendung.

DER REGISSEUR

Aber aber, warum sagst du denn so was?

DER DRAMATURG

Weil es in den Stücken um abscheuliche Dinge geht, die mir ganz fern sind. Weil in diesem Stück die Männer schlecht angezogen sind und es um nichts anderes geht als ihre schmutzige Lebensart. Ich jedoch mag Stücke, in denen es herzbewegende Momente gibt und in denen man schön angezogenen und sauberen Menschen zusieht.

DER REGISSEUR

Aber was hast du davon, wenn du herzbewegenden Momenten und schön angezogenen und sauberen Menschen zusiehst? – und du dann von einem Stück Eisen getroffen wirst, das dich für immer von dieser Welt ausradiert?

DER DRAMATURG

Die Komik dieses Stücks bringt mich nicht zum Lachen, und dessen Ernsthaftigkeit bringt mich aber auch nicht zum Weinen. Ich mag Stücke, in denen die Explosionen der Seele omnipräsent sind oder in denen traurige Geschehnisse mein Herz berühren. Denn das Leben ist hart und ich wünsche mir für diese kurze Zeit diese Lasten zu vergessen.

DER REGISSEUR

Aber was nutzt es dir, wenn du dich an «Explosionen der Seele» erfreust und dass dein Herz von etwas Tragischem berührt wird - und du dann von einem Stück Eisen getroffen wirst, das dich für immer von dieser Welt ausradiert?

DER DRAMATURG

Ich mag Stücke, die von der Magie der Natur erzählen: Vom Glanz des Frühlings, vom sommerlichen Wind, vom blassen Aprilhimmel und von den späten Blüten des Herbstes.

DER REGISSEUR

Aber was nutzt dir der Glanz des Frühlings, der sommerliche Wind, der blasser Aprilhimmel und die späten Blüten des Herbstes - wenn du dann von einem Stück Eisen getroffen wirst, das dich für immer von dieser Welt ausradiert?

DER DRAMATURG

Ich genieße schöne Frauen und ich liebe die Leichtigkeit, die sich mir entgegenstreckt wenn sie in Stücken lachen, Männer reizen und die Männer diese Frauen erobern. Denn in diesen Momenten fühl ich mich als Mann und sexuell stark.

DER REGISSEUR

Aber was nutzen dir der Genuss schöner Frauen, wenn sie lachen und Männer reizen und diese Männer die Frauen erobern und du dich dann als Mann fühlst und sexuell stark? – Wenn du dann von einem Stück Eisen getroffen wirst, das dich für immer von dieser Welt ausradiert?

DER DRAMATURG

Ich verabscheue alles Beschwerliche und Entwürdigende, und fühle mich erhaben durch die Herrlichkeit die in den Stücken alter Meister liegt. Ich liebe die Herrlichkeit und die Geistesbildung, die mich an die Existenz von etwas Göttlichem und das Bestehen von Gerechtigkeit erinnert.

DER REGISSEUR

Was nutzt dir diese Herrlichkeit, die dich an etwas Göttliches und an die Existenz von Gerechtigkeit erinnert - wenn du dann von einem Stück Eisen getroffen wirst, das dich für immer von dieser Welt ausradiert?

DER DRAMATURG

(schon energischer) Warum verwendest du immer wieder sie selben Worte als Antwort auf all das, was ich dir über die Schönheit exzellenter Stücke alter Meister berichte?

DER REGISSEUR

Weil es dir genauso gehen kann wie diesem Mann in Bert Brechts Stück: Dass sie dich erwischen und für immer von dieser Welt verschwinden lassen. Dein Name, dein Haus, deine Frau, deine Erinnerungen, dein Lachen, deine Gnaden, dein Genuss von Frauen und dein Anhimmeln dieses Göttlichen – dir kann es genauso gehen wie jenem Mann und du zwischen diese Hundert Tausende Männer gereiht wirst, dass aus dir Geschirr gemacht wird, so wie es Millionen Männern in der Vergangenheit ergangen ist und so wie es Millionen Männern in der Zukunft gehen wird – weil auch dich, genauso wie jenen Mann, ein Stück Eisen treffen kann, das dich für immer von dieser Welt ausradiert!!!

Die Diskussion über Brecht wird durch den plötzlichen Eintritt des ŠSSMZ unterbrochen. Das improvisierte «Bühnenbild», dass der Regisseur mit Hilfe der herumliegenden Schmutzwäsche für seine Brecht-Improvisation angefertigt hat, tritt er dabei mit Füßen.

SZENE 3

ŠSSMZ

Guten Tag!

ALLE

G... Guten Tag... Tag... Guten Tag.

ŠSSMZ

«Falls man das an solch einem Tag überhaupt noch sagen kann» würde Irfan Calo² jetzt sagen.

DER REGISSEUR

Und was machen Sie... außer Radio hören?

ŠSSMZ

Ha! Das gefällt mir! Pure Wachsamkeit! Das Respektieren von Gesetzen und Protokoll. Naja, wenn ich mich vorstellen darf: Ich bin SSSMZ.

DER REGISSEUR

² Ein hoch geschätzter Journalist in Sarajevo zu Zeiten des Krieges, 2009 verstorben. Während der Belagerung war er insbesondere als Radio-Berichterstatter bekannt.

ŠSSMZ?!

ŠSSMZ

ŠSSMZ! Šef svih sklonista nase mjesne zajednice.³

DER REGISSEUR

Freut mich. Ich bin der Regisseur, und der Herr da ist der Dramaturg...

ŠSSMZ

Ich weiß, ich weiß, ich habe bereits alle Unterlagen erhalten und bearbeitet. Deshalb bin ich auch da. Diesen Unterschlupf muss man melden, ins Register aller Unterschlüpfen eintragen. Dann erhalten sie eine Protokollziffer und eine Nummer.

Der Dramaturg, dem die Ankunft des ŠSSMZ als eine Art Rettung erschien, muss jetzt der Situation standhalten, damit er sich nicht blamiert.

DER DRAMATURG

Moment, was meinen Sie mit «melden»? Das ist kein offizieller Unterschlupf. Wir haben uns hier alle nur als Mitglieder dieses Hauses vorübergehend eingenistet, da all unsere Wohnungen zerstört wurden. Das ist, wenn ich mich nicht täusche, immer noch ein Theater!

ŠSSMZ

Ja, aber sie täuschen sich, sie täuschen sich... Der Bescheid über die Haupt-Unterschlüpfen unseres Bezirks wurde ergänzt durch den Bescheid, dass alle Notunterkünfte automatisch zu offiziellen Unterschlüpfen werden. Und durch diesen Bescheid muss ich auch ihrem Notunterschlupf eine Nummer geben: Protokoll Nummer 7. Objekt-Nummer PP 4+16.

DER DRAMATURG

PP 4 PLUS 16?! Was soll denn das heißen?!

ŠSSMZ

³ Deutsch: Chef / Leiter aller Unterschlüpfen in diesem Bezirk.

P - pozorište! P - podrum! 4 - (*Prebrojava ih.*) ein, zwei, drei, vier... – die Kapazität des Unterschlupfs!⁴

DER DRAMATURG

Und dieses «plus 16»?

ŠSSMZ

Das ist die oberste Grenze ihrer Kapazität. Falls es da draußen unangenehm werden sollte, werdet ihr euch hier halt nicht mehr ganz alleine breit machen können.

DER REGISSEUR

Verzeihung, aber wer hat das beschlossen?

ŠSSMZ

Die Kommission der Bezirksunterschlüpfе, dessen Vorstand ich bin.

DER REGISSEUR

Wow, das meinen sie ja alles ernst. Ist die Situation «da draußen» etwa schon so ernst?!

ŠSSMZ

Die Situation ist eben so wie sie ist. Und Sie, Herr Regisseur, sollten wissen dass Sie sich mit diesem Theater in meinem Zuständigkeitsgebiet befinden, das, seitdem ich Vorstand bin, bereits zweimal als beste Bezirks-Unterschlupf-Kommission gewählt wurde. Letztes Jahr waren wir auf dem ausgezeichneten 43. Platz in der Republik und dieses Resultat wäre noch viel besser gewesen, wenn wir nicht viele Punkte bei unserer Arbeit mit den Jugendlichen verloren hätten. Aber wie sollen wir bei den Jugendlichen punkten, wenn hier alles so katastrophal ist?! Ha?! Sagen Sie es mir! Wie?!

DER DRAMATURG

Okay, aber was soll das für uns hier jetzt heißen!?

⁴ Theater, Keller, 1, 2, 3, 4 (*zählt die Anwesenden ab*) 4 steht für die Kapazität.

ŠSSMZ

Sehr viel! Bisher wart ihr sehr spontan hier, als eine Art unorganisiertes Rudel, ohne Bestimmungen über das Benehmen und ohne jegliche Hausordnung, ohne einen diensthabenden Plan, ohne etwaigen Sicherheitsübungen... Ab jetzt wird alles anders! Zu allererst: Ihr seid nun als soziale Organisation eingetragen...

DER DRAMATURG

Heißt das, dass wir nun über euch zumindest ein paar grundlegende und lebensnotwendige Utensilien organisieren können?

ŠSSMZ

Was für grundlegende Utensilien?

DER DRAMATURG

Naja... sagen wir mal das Beschaffen von Nahrung, Hygieneutensilien...

DER REGISSEUR

Zigaretten!...

DIE ALTE

Zucker!...

DER ALTE

Kekse!...

ŠSSMZ

Kekse?! Aber mein lieber Herr, das ist ein Kriegsunterschlupf und kein Kindergarten! Die Beschaffung dieser «Utensilien» ist ganz euch überlassen. Unter Umständen wie den heutigen, muss jedes Mitglied unserer Gesellschaft und insbesondere dieser Organisation lernen, sich selbst zu versorgen.

DIE ALTE

Darf ich Ihnen ein Kaffeechen anbieten?

ŠSSMZ

Natürlich! Weiters...

DER DRAMATURG

Weiters?...

ŠSSMZ

Weiters müssen wir uns nun der inneren Organisation zuwenden. (*blickt zum Dramaturgen*)
Wofür haben Sie diesen Bleistift in der Hand? Schreiben Sie!

DER DRAMATURG

Eh,... was soll ich schreiben?

ŠSSMZ

Schreiben Sie! Anzahl der Kinder...

DER DRAMATURG

Ich soll die Anzahl der Kinder notieren?

ŠSSMZ

Schreib oder sonst schick ich Dich gleich an die Front!

DER DRAMATURG

Aber... wir haben hier doch keine Kinder.

ŠSSMZ

Na dann schreib einfach: Anzahl = 0. Zahl der Alten und Erschöpften = 2...

DIE ALTE

Hier bitte Ihr Kaffee.

ŠSSMZ

Das schreib nun gesondert auf: Wem muss man besondere Aufmerksamkeit widmen....

DIE ALTE

Verzeihen Sie mir, vielleicht ist der Kaffee ein wenig zu stark, aber wir haben keinerlei Zucker. Deshalb hab ich mir vorhin nur gedacht, falls Sie uns helfen könnten...

ŠSSMZ

Macht nichts, ich trinke auch gerne bitteren Kaffee. *(wieder zum Dramaturgen)* Weiters, die Anzahl der Personen, die für zivilen Schutz verantwortlich sind... beträgt... 2. 2 Personen.

DER DRAMATURG

Eh Moment, warten Sie mal kurz. Was für einen zivilen Schutz?! Was meinen Sie?! Wir haben unser Leben hier ganz wunderbar organisiert und es besteht absolut kein Anlass nun...

ŠSSMZ

Kein Anlass?! Ha, ich glaub's nicht. «Es besteht kein Anlass»! Schämen Sie sich! Ein ernsthafter, gebildeter Mensch! Ein Autor! Aber keinerlei....

DER REGISSEUR

(legt ihm Worte in den Mund) Sicherheitsgefühl?

ŠSSMZ

Ähm, ja! Ja genau! Ohne Sicherheitsgefühl!

DER DRAMATURG

Ah, lassen Sie mich doch in Ruhe! Und vor allem die Kultur!

ŠSSMZ

Nein! Mein Job besteht gerade darin, mit Menschen wie Ihnen zu tun zu haben!

DER REGISSEUR

(wendet sich dem Publikum zu) Das wird jetzt interessant!

ŠSSMZ

(zum Regisseur) Solche Menschen sind gefährlich!

DER REGISSEUR

(hetzt den Streit weiter an) Ganz genau!

ŠSSMZ

Menschen, die keine Ahnung haben von der Ernsthaftigkeit, in der wir uns befinden, die alles unterschätzen...

DER REGISSEUR

Menschen, die alles vernachlässigen.

ŠSSMZ

Eben! Ja genau! Jemand der die Arbeit unserer öffentlichen Dienststellen vernachlässigt...
Jemand, der...

DER REGISSEUR

Große Bedeutung hat?

ŠSSMZ

Sei still!... Menschen wie Sie, fernab jeglicher Realität, dauernd in irgendwelchen Wolken lebend. Menschen wie Sie haben einen schlechten Einfluss auf unsere Umgebung. Sie stehen unserer Kompetenz im Wege, untergraben unsere offizielle Funktion und arbeiten somit indirekt für den Feind!

DER REGISSEUR

Das ist eine besondere Art von Verrätern!

ŠSSMZ

Für solche Verrätertalente gibt es keinen Platz in meinem Zuständigkeitsbezirk! Gegen solche werde ich bis zum letzten Atemzug kämpfen!

DER REGISSEUR

Bis zum letzten Tropfen Blut!!!

ŠSSMZ

Bis zum letzten Tropfen Blut....

DER REGISSEUR

Solange ich mich noch mit dem letzten Körperteil nur irgendwie bewegen kann...

ŠSSMZ

Solange ich mich mit dem letzten... *(zum Regisseur)* Halt die Klappe! Ich weiß genau, wie ich mit Menschen wie euch umgehen muss...

DER ALTE

(von hinten, mit einem Fläschchen Schnaps) Möchten Sie ein Stamperl?

ŠSSMZ

(zum Alten) Nein.

Die Alte schenkt ihm aber trotzdem ein Stamperl ein, das er unverzüglich in seinen Rachen kippt.

ŠSSMZ

Ich weiß, wie ich mit Menschen wie euch umzugehen habe! Nämlich... *(er trinkt ein Stamperl)* Geht schon! Lassen Sie uns zur Hausordnung und zum Dienstplan übergehen. *(Zum Dramaturgen)* Schreib!

DER DRAMATURG

Was soll ich schreiben?!

ŠSSMZ

(trinkt noch ein Stamperl) Weckruf! Weckruf um.... um... 06:00!

DER DRAMATURG

Um sechs?!?!

ŠSSMZ

Lieber um 5?

DER DRAMATURG

Okay. Um 6.

ŠSSMZ

Aufstehen um 06:00 um Wasser zu holen. Bis 07:00 folgt die Hygiene: Waschen, Zähneputzen, Rasieren... hm... *(betrachtet den Bart des Regisseurs)* Zumindest diejenigen, die sich rasieren. Und die, die sich nicht rasieren können sich ja trotzdem irgendwie um ihre Hygiene kümmern, denn unter diesen Lebensumständen können dauernd hygienebedingte Krankheiten ausbrechen. Sogenannte Epidemien, Infektionen...

Die Alte schenkt ihm noch einen Schluck ein, den er abermals gierig den Hals runterspült.

ŠSSMZ

Weiter! T.D. – Täglicher Diensthabender im Unterschlupf. Er ist verantwortlich für das Befüllen von Wasserflaschen, für die täglichen Überprüfung des Allgemeinzustandes des Unterschlupfs und für die Reinigung des Unterschlupfs.

Die Alte will ihm abermals einen Schluck einschenken, aber er nimmt die gesamte Flasche an sich und beginnt direkt aus der Flasche zu trinken.

ŠSSMZ

A.F.s!

DER DRAMATURG

A.F.s?!

ŠSSMZ

Aufpasser im Freien! Zuständig für die Kontrolle des Ein- und des Ausgangs. Kontrolle von unbekanntem Gesichtern. Das Verbot von Waffen im Unterschlupf, diesen PAT, PAMs⁵, entflammenden Mitteln und ähnlichem! (*nimmt abermals einen Schluck aus der Flasche*) Anmeldungen!! Alles was verdächtig ist, muss überprüft und laufengelassen werden! Und alles was nicht verdächtig ist, muss sofort verhaftet werden! Damit wir ihn ein wenig verhören können. Und!... Wachsamkeit! Wachsamkeit ist das Wichtigste!

Vom Alkohol beschwipst stolpert der ŠSSMZ kurz, aber die Alte fängt ihn noch auf und hilft ihm ein wenig. Sie bringt ihn zum Rand des Bühnenbildes.

DER REGISSEUR

(*zum Dramaturgen*) Der ist schon super! Gerade so eine Figur brauchen wir für unser Stück: Eine lebendige und authentische Person...

DER DRAMATURG

(*resigniert*) Einen authentischen Vollidioten!!!

DIE ALTE

Er ist doch nicht so schlecht. Er ernährt sich nur schlecht und verträgt deshalb eben wenig....

DER ALTE

Das Wichtigste ist, dass er nun schläft.

DER REGISSEUR

⁵ Diverse Militärische Waffenbezeichnungen

(zum Dramaturgen) Und, was sagst? Was für ein Thema, was für Charaktere! Eine Geschichte über einen kleinen Mann, immer....

Der Dramaturg widmet sich unwillig und voller Ironie dem gemeinsamen dramatischen Veräppeln des ŠSSMZ.

DER DRAMATURG

... sich außerhalb der eigentlichen Ereignisse befindet. Aber stets voller Sehnsucht nach einer gesellschaftlich anerkannten Position. Aber nichts weiter als ein Beamte unterer Gehaltsstufe...

DER REGISSEUR

Oder noch genauer und wahrer: Der Chef des Bezirks, den die Kriegssituation irgendwie beruhigt, weil er endlich was zutun hat.

DER DRAMATURG

Momentan achtet er sehr auf die Wichtigkeit und seinen Lebenssinn und langsam befreien sich aus seiner Psyche die unterdrückten Ambitionen.

DER REGISSEUR

Die klassische Struktur einer autoritären Person tritt langsam in den Vordergrund: Er gehorcht den Vorgesetzten und versucht Untergebene zu dominieren. Ohne nachzudenken, führt er Befehle aus...

DER DRAMATURG

Ohne Sinn für den Grund, in den Resultaten aus seinen Handlungen, denkt er immer nur an sich selbst, an seine Position in der Gesellschaft, an seine Funktion.

DER REGISSEUR

Alles um ihn herum verschwindet und gerade diese Tatsache macht ihn tragisch und komisch zugleich. Und somit auch interessant. Interessant in einem theatralen Sinne.

DER DRAMATURG

(wird ernster) Und was erwartest du von mir?! Dass ich, der sich in seiner bisherigen Theaterkarriere großen tragischen Themen gewidmet hat, der Aischylos, Euripides, Racin und Shakespeare als Referenzen genommen hat, nun auf etwas alltäglich-tragikkomisches zurückgreifen muss? Auf etwas aus unserer Zeit, besser aus diesem speziellen Augenblick? Wie ein Teilnehmer eines Sommer-Dramaturgie-Kurses?!

DER REGISSEUR

Ja, es geht um diesen speziellen Augenblick. Allerdings ist dies ein Augenblick, der unsere gesamte Zeit bestimmt. Denn es reicht ja, wenn du einen Schritt auf die Straße setzt und du von einem Stück Eisen getroffen wirst, das dich für immer aus diesem Leben ausradiert, Mensch!

DER DRAMATURG

(wendet sich resigniert seinem Schreibtisch zu) Scheiss auf Bertolt Brecht!

SZENE 4

*Die Alte lauscht einem Radio, das sie ganz eng an ihr Ohr gepresst hat. Aus diesem tönt belanglose Volksmusik. Bald wird der Kleinganove und Zigaretten-Schmuggler **Hajro Snadbjevac** auftreten und zahlreiche Neuigkeiten übermitteln.*

DER ALTE

Was sagen's?

DIE ALTE

Sie sagen gar nichts. Sie spielen nur Musik...

DER ALTE

Mach ein wenig lauter.

DIE ALTE

Es geht nicht lauter.

DER ALTE

Was ist dann «leise», wenn das da am lautesten sein soll?

DER REGISSEUR

Es schaut schlecht für uns aus, Herr Hrastic.

DIE ALTE

Im Radio haben sie heute gesagt, dass die Amerikaner schon so gut wie da sind...

DER REGISSEUR

Hieß es wieder «in 48 Stunden»?

DIE ALTE

Ja. Aber so viel war es schon heute morgen.

DER REGISSEUR

Soviel wird es auch zu Mittag und heute Abend sein.

DIE ALTE

Wenn Sie mir nicht glauben, warten sie bis Herr Hajro heute kommt: Seine Informationen kommen immer aus erster Hand.

DER REGISSEUR

Ich weiß nicht, Fräulein Hrastic. Mit was allem Sie und mein Kollege von diesem Ganoven schon abgespeist wurden. Für mich ist das, was von ihm kommt nichts weiter als belanglose Laberei. Ein Schwätzer.

Hajro, der so gut wie unbemerkt den Raum betreten hat, klopft mehrmals lautstark an die bereits offene Tür und tritt theatral in die Mitte des Raumes.

HAJRO

«Lupus in Fabula», wie die guten, alten Lateiner gesagt hätten. Oder «Wenn man vom Teufel spricht...» wie unsere mutigen Mitmenschen es sagen würden. Meine Verehrung, Fräulein!

DER REGISSEUR

Wenn Sie der lupus sind, heißt es nicht, dass Sie so einen Krawall machen müssen. Wir hören hier sehr gut.

HAJRO

Ich bitte um Entschuldigung, Herr Regisseur! Abgesehen von dem eigentlichen Grund, warum ich hier bin, wollte ich nur mal die von Ihnen vorhin erwähnte These überprüfen... die These, ich sei ein Schwätzer.

DER DRAMATURG

Ah, lassen Sie das doch. Haben Sie die Zigaretten mitgebracht?

HAJRO

Natürlich! Sie wissen doch, dass Gott sei Dank weder ich noch meine Kontaktmänner Sklerose bekommen können. Wenn ich wo hängen bleibe, so wie es beispielsweise heute morgen war, (*zeigt einen 100 DEM⁶ Schein her*) nehme ich schlichtweg mein Skalpell und durchschneide diese Verhärtung – somit (*steckt währenddessen den Schein in seine Brusttasche*) umgehe ich alle Schwierigkeiten.

DER REGISSEUR

Das heißt also dass die Deutsche Mark an Wert gewonnen hat und die Zigaretten an Wert verloren haben?

HAJRO

Ja, leider, Herr Regisseur. So ist halt unsere heutige Zeit: Wer keine DM hat, ist nun halt im Arsch. (*gibt jedem eine Packung Zigaretten, verlangt aber nur vom Regisseur den eigentlichen Preis*): 1.500 DM bitte!

DER REGISSEUR

(*mit saurem Gesicht*) Tausendfünfhundert?!

⁶ DEM = Deutsche Mark. Diese deutsche Währung wurde in Bosnien 1992 eingeführt und ab 2001 von der gleichwertigen KM (konvertible Mark) abgelöst.

HAJRO

Zweitausend, wenn Sie noch ihre geliebte Zeitschrift «Zemlja» dazuhaben wollen, die keineswegs Teil irgendeines Hilfspakets ist...

Schnell gibt er ihm die Zeitschrift, so dass dem Regisseur nichts anderes übrig bleibt, als zu zahlen.

DER REGISSEUR

Na, dann soll's so sein. Heute kostet es so viel und morgen...

HAJRO

Wie unser mutiges Volks sagen würde, «Sie haben mir das Wort aus dem Mund weggeschnappt». Ja morgen... wer weiß, was morgen bringt, wenn sich die Situation weiterhin so verschlechtert... Ah, Sie wissen ja selbst, Herr Regisseur, dass wenn man gestern für nen Tausender ein Haus hätte kaufen können, man es sich morgen vielleicht nicht einmal im Traum leisten kann.

Der Regisseur verzichtet auf jegliches Gespräch und vertieft sich in die Zeitschrift.

DIE ALTE

Herr Hajro, haben Sie es geschafft, Batterien für mein Radio aufzutreiben?

HAJRO

Selbstverständlich, Fräulein Hrastic. Auch wenn ich in meinem Vorhaben, es Ihnen recht zu machen, auf große Schwierigkeiten gestoßen bin. Wenn die verstorbenen Herren Galvani und Volt gewusst hätten, welche Idioten durch ihre Erfindungen nun profitieren, würden sie sich im Grabe umdrehen!

Hajro nimmt vier Batterien aus der Hosentasche. Die Alte greift gierig nach diesen, aber Hajro versteckt sie rasch hinter seinem Rücken.

HAJRO

Aber, aber, ich bitte Sie! Diese vier Batterien kosten heute soviel wie früher einmal das ganze Kernkraftwerk Krsko gekostet hat: Sechs ehemalige, bolschewistische, Milliarden.

DIE ALTE

Sechs Milliarden?! Aber das ist doch meine halbe Pension, die ich dieses Monat noch immer nicht bekommen habe!

HAJRO

Ah, kein Problem, liebe Frau Hrastic. Sie wissen doch, dass ich Ihnen doch nur behilflich sein will. Das Problem Ihrer nicht ankommenden Pension wäre unüberbrückbar, wenn es meine Kanäle nicht gebe. Folgendes: Sie geben mir ihren Personalausweis und die Bestätigung über den Erhalt der Rente und ich werde alles Weitere regeln. Meine Dienstleistung wird natürlich, was mich angeht, vollkommen kostenfrei sein, aber meine Kanäle werden auf einen bestimmten Prozentsatz bestehen...

DER ALTE

Herr Hajro, haben Sie eigentlich für mich diese Pillen besorgt?

HAJRO

«Diese Pillen»!... Was ist denn das für ein Ausdruck, «Diese Pillen»? Sofern mein mich nie täuschendes Gedächtnis sich entsinnt, haben Sie niemals «diese Pillen» bei mir bestellt, sondern Antibiotika. Und in Zeiten wie diesen ist es für uns einfacher in die Antarktis zu reisen, als Antibiotika aufzutreiben.

DER ALTE

Das heißt also es wird nichts aus meinem Penbritin?

HAJRO

Das haben Sie gesagt!... (*nimmt aus seiner Hosentasche ein Fläschchen Penbritin*). Ihr Penbritin ist da! Es handelt sich um ein gängiges Antibiotikum im weiteren Sinne, doch ich hatte, wie Sie sich vorstellen können, besondere Mühe aufbringen müssen, um es aufzutreiben.

DER ALTE

Aber Herr Hajro, ich habe doch fast überhaupt kein Geld.

HAJRO

Wenn es um humanitäre Hilfe geht, mein lieber Herr Hrastic, spielt das Geld keine Rolle. Das Wichtigste ist, dass ihr Penbritin da ist. Unser mutiges Volk sagt nicht von ungefähr: «Man bedankt sich nicht für Medikamente!»

DER ALTE

(greift zum Fläschchen) Sie sind wirklich ein großzügiger Mann, Herr Hajro...

HAJRO

(zieht das Fläschchen wieder zurück) Ja, das bin ich wahrhaft von Geburt an, Herr Hrastic. Humanitäre Hilfe ist eine Errungenschaft der Zivilisation, aber Sie wissen ja selbst, wie viele primitive Menschen es heutzutage gibt. Wissen Sie, was einer dieser Primitivlinge, der mir ihr Medikament besorgt hat, gesagt hat? Sie werden es mir nicht glauben, aber er hat wahrhaft gesagt: «Hajro, ich gebe Ihnen hiermit ein sehr wertvolles Antibiotikum. Und achten Sie darauf, dass der Wert, den Sie mir dafür geben, keineswegs geringer ist.»

DER ALTE

Und was hat er damit gemeint?

HAJRO

Ich weiß es nicht, Herr Hrastic... *(Er tut so als ob er darüber nachdenken würde, als sein Blick plötzlich ganz gezielt auf ein künstlerisches Bild fällt, das hinter dem Rücken des Alten an der Wand hängt)* Es könnte einzig sein, dass er an dieses Bild gedacht hat, das Sie unter lebensgefährlichen Umständen noch irgendwie aus ihrem brennenden Haus retten konnten...

DER ALTE

Herr Hajro, bitte nehmen Sie nicht das Bild!

HAJRO

In Wahrheit sehe ich persönlich hier nicht wirklich irgendeine Form von Kunst... Alles ist ein wenig durcheinandergeworfen, vermischt. Aber es gibt durchaus Farben, es ist nicht so, dass es keine Farben gibt. Aber naja, vielleicht gefällt es ja jemandem, der sich da auskennt.

Hajro wartet auf keine Antwort vom Alten, sondern drückt ihm gleich ein Fläschchen Medikamente in die Hand und nimmt daraufhin sofort das Bild, das der Alte bis dahin beschützend im Auge behalten hat, in der Hoffnung dass Hajro verschwindet, von der Wand. Die Alte, in der Zwischenzeit die Batterien des Radios gewechselt und erfolglos einen Empfang gesucht hat, kommt zu Hajro. Hajro fällt ihr ins Wort und lenkt unverzüglich vom

Streit mit dem Alten ab - der Alte hat somit entgültig verloren, das Gemälde wurde bereits «beschlagnahmt».

DIE ALTE

Herr Hajro, mit diesen Batterien ist irgendwas nicht in Ordnung.

HAJRO

Unmöglich, liebe Frau Hrastic. Hajro hat nie im Leben versucht irgendjemanden über's Ohr zu hauen.

DIE ALTE

(demutsvoll) Ich bitte Sie, unternehmen Sie was!

HAJRO

(Fummelt am Radio herum) Ich tue alles, was ich nur irgendwie kann, Fräulein Hrastic. *(tut so als ob er das Problem erkennen würde)* Ah, ja ja, eh klar: Das integrale Zahnrad ist kaputt.

DIE ALTE

Was für ein Zahnrad?

HAJRO

Auf jeden Fall ist es nicht «Moravac»⁷. Ich fürchte, ich werde auf unüberbrückbare Schwierigkeiten stoßen. Heutzutage ist es nicht mal leicht «Serbin»⁸ zu tanzen, geschweige denn ein integrales Zahnrad aufzutreiben.

DIE ALTE

Herr Hajro, ich kann es zwar noch irgendwie ertragen, die Nachrichten nicht zu hören, aber mein Ehemann haltet es wirklich nicht aus, wenn ihm nicht von mir mitgeteilt wird, was gerade im Radio berichtet wurde.

⁷ „Moravac“ = Ein serbischer Volkstanz. Seine Ausführung erinnert leicht an ein „Zahnrad-System“.

⁸ „Serbin“ = Ein bosnischer Volkstanz.

HAJRO

Das sind schon kleinere, aber nur schwer überwindbare Umstände: Um die Dinge nicht unnötig kompliziert zu machen, werde ich Ihnen ein neues Radio kaufen.

DIE ALTE

Sie haben ja keine Ahnung, wie sehr Sie mir damit helfen würden!

HAJRO

Und ich werde für Sie, verehrtes Fräulein Hrastic, um einiges mehr machen als nur das. Sie hören die Radio-Nachrichten, soweit mein mich nie täuschendes Gedächtnis sich entsinnt, immer indem Sie dieses Gerät gegen das Ohr halten. Hierbei stören sie freilich stets Ihre Ohrringe. Für dieses verflixte Problem werden wir sicherlich eine Lösung finden.

DIE ALTE

Aber... das Gold ist doch so wertvoll, Herr Hajro.

HAJRO

(nimmt ihr die Ohrringe ab) Mich interessiert Gold nicht die Bohne, verehrtes Fräulein Hrastic, aber der Primitivling, der für Sie ein neues Radio aufreiben wird, versteht nur «Gold». Wie dem auch sei, wir können uns glücklich schätzen, wenn das nicht allzulang dauert.

Dreist studiert er die Ohrringe und überprüft ihren Wert.

DIE ALTE

Und... wie lange wird es dauern? Das mit dem Radio?

HAJRO

Wer weiß? Eine Woche? Zwei? Ist das etwa wichtig in Zeiten wie diesen?

DIE ALTE

Für mich nicht, aber Sie haben ja keine Ahnung, wieviel die täglichen Nachrichten meinem Mann bedeuten.

HAJRO

Oh, das weiß ich durchaus, liebe Frau Hrastic. Denn wenn ich mir dessen nicht bewusst wäre, wäre ich ja nicht zu Ihren Diensten da. Meine informativen Kanäle funktionieren zum Glück noch einwandfrei. Die Nachrichten werden Sie also von mir persönlich bekommen, kostenfrei versteht sich.

DIE ALTE

Ha! Ich hab denen ja gesagt, dass Sie wissen, wann die Amerikaner kommen!

HAJRO

Welche Amerikaner?

DIE ALTE

Na diese sechste Flotte... Man hört, dass Sie schon in der Adria sind...

HAJRO

Ah so ja klar, diese Flotte! Ja, die sind schon lange in unseren Wassern.

DIE ALTE

Ist das Wasser mit oder ohne Kohlensäure?

HAJRO

(nimmt eine Flasche Mineralwasser aus seiner Tasche) Mit Kohlensäure, Fräulein Hrastic. Aqua Minerale! Nur für Sie. Gut verpackt und direkt aus der Quelle.

DER REGISSEUR

Und was kostet das?

HAJRO

Nichts, nichts. Auch das ist für Sie gratis.

DER ALTE

Herr Hajro, bei Ihnen bedeutet «gratis» immer «am teuersten».

HAJRO

Von Ihnen erwarte ich etwas das, aus globaler Perspektive, rein nichts ist: Sie werden mir einen Ratschlag geben.

DER ALTE

Nur eine Frage also?

Hajro flüstert dem Alten etwas ins Ohr.

DER ALTE

Aber dort gibt es ja gar nichts mehr! Alles ist ausgebrannt!

HAJRO

Um so besser, Herr Hrastic. Denn angesichts dessen, bestätigt sich mein Vorhaben, Ihnen für all diese Gefallen rein gar nichts zu verrechnen.

Feierlich übergibt er auch dem Alten ein Fläschchen Mineralwasser. Im Gegenzug gibt ihm der Alte den Schlüssel seiner Wohnung.

HAJRO

(bemerkt, dass der Tausch nicht unbemerkt von statten gegangen ist) Herr Hrastic, ich werde sofort überberprüfen in was für einem tristen Zustand ihre Wohnung ist, und ich werde alles in meiner Macht stehende tun, dass der Rest in Sicherheit gebracht wird. *(Huscht bei der Tür hinaus)* Auf Wiedersehen, meine Lieben!

DER REGISSEUR

Dieser Mensch ist ein Scheusal! So was irritiert dich nicht?

DER DRAMATURG

Wie bitte?

DER REGISSEUR

Was heißt hier «wie bitte»?! Siehst du nicht diesen Krampus?! Den hätte man verhaften und foltern sollen... Nein, nicht foltern, sondern Erschießen.

DER DRAMATURG

Na, warum verhaftest du ihn nicht? Warum folterst du nicht? Warum tötest du nicht?!

DER REGISSEUR

Es ist weder meine Aufgabe zu verhaften noch zu foltern noch zu töten.

DER DRAMATURG

Na, dann finde dich mit der Situation so wie sie nun mal ist, ab und schweige. Und lass mich in Ruhe meine Zigarette rauchen, die ich immerhin dank diesem Schuft bekommen habe.

DER REGISSEUR

Es ist zwar nicht meine Aufgabe zu Verhaften, aber es ist sowohl meine wie auch deine Aufgabe, diesen Ganoven in eine Aufführung zu geben. Ihn vor dem Gesicht der Menschen auszustellen, auf ihn mit dem anklagenden Finger der Kunst zu zeigen!

DER DRAMATURG

Bitte nur ohne mich! Ich bin weder der Ankläger noch der Richter.

DER REGISSEUR

«Ohne mich, ohne mich!» Du denkst wohl, dass ich das ohne dich nicht machen kann. Du denkst, dass ich nicht genug Energie und Fantasie besitze, um selbst eine Aufführung auf die Beine zu stellen. *(Er stellt etwas am Bühnenbild um und führt die Alte und den Alten zur Mitte)* Ich habe das Bühnenbild vor mir: Ein altes Ehepaar, eine Liebesszene spielend während einer fürchterlichen Lebenssituation. Sie berühren sich ganz saft, und dann sagt Sie...

SZENE 5

DIE ALTE

Was wollen wir heute fressen?

DER ALTE

Dein Hochzeitskleid, das wir mit einem halben Kilogramm Brennesseln eingekocht haben.
Das war ein guter Snack...

DIE ALTE

Ja, ja, stimmt...

DER ALTE

Mein Herz, meine Liebe... Ich kaufte Mangold und ging von Gasse zu Gasse... Ich habe gedacht, dass die Menschen mich anschauen, aber als ich diesen Adlerblick abermals überprüfte, habe ich plötzlich verstanden: Niemand interessiert sich für mich, sondern die Mangold-Blätter, eingewickelt in der Abendausgabe der Zeitung, waren der Aufmerksamkeitserreger. Die Menschen achten auf alles....

DIE ALTE

Ah, mein lieber alter Mann.

DER ALTE

Wir sind beide schon müde.

DIE ALTE

(vorwurfsvoll) Ich nicht.

DER ALTE

Es juckt. Das Granatenstückchen in meinem Kopf juckt.

DIE ALTE

(vorwurfsvoll) Das ist eine Lüge.

DER ALTE

Ich liebe deine Gutherzigkeit. Ich liebe das Küssen deines Gesichts. Ich habe dich immer und immer wieder geküsst, war dir nie enden wollend zugeneigt, und du bist mit mir bis ans Ende geblieben. Du bist die Perfektion eines liebenden Menschen...

DIE ALTE

Alles ist den Bach runter gegangen. Deine längst verbrauchten Phrasen spreizen meine Beine nicht mehr. Mich interessiert nur, was wir heute fressen, was wir verschlingen sollen, nichts weiter.

DER ALTE

Es ist Zeit, dass du den Rest, der dir geblieben ist, ausziehst. Dein Höschen! Wir sind freie Menschen und können verschlingen was wir wollen.

DIE ALTE

Geh... spazier durch Sarajevo und... und finde uns was zum Essen!

DER ALTE

Einen Cetnik? ... Es wäre doch klug, wenn er sich wenigstens um ein halbes Kilo seines Bartes entledigt und wir dieses dann in einem Schuss Öl anbraten.

DIE ALTE

Das Barthaar des Cetniks schmeckt am besten zusammen mit seinem Kopfhaar. Vom Kopfhaar entfernt man nur den Stil und kocht es anschließend in heißem Wasser. Danach tropft man es ab und übergießt es mit Öl oder anderem Fett. Wenn man möchte, kann man es gerne auch mit Sauerrahm verfeinern.⁹

DER ALTE

⁹ Diese ganze Passage über das (Bart)Haar des Cetniks sollte noch einmal zur Sicherheit von einem Übersetzer angesehen werden und über dessen Bedeutung gesprochen werden. Dieser Teil sollte zentral in meiner Arbeit sein.

Erstens: Woher haben wir Salz? Zweitens: Woher haben wir heißes Wasser? Drittens: Woher haben wir heißes Öl? Viertens: Woher das Fett? Fünftens: Woher den Sauerrahm? Alles was wir haben ist dein Höschen und den Bart des Cetniks...¹⁰

DIE ALTE

Wir sind verrückt.

DER ALTE

Meine herzallerliebste Ehefrau, wenn du verrückt bist, bin ich es nicht. Die Morgendämmerung hat uns schon erschlichen und wir zwei haben noch immer nichts zum fressen... Warum? Weshalb? Wieso? Ich befehle dir, dass du dein Höschen mit dem Mangold verkochst? Du weißt sehr wohl, was ich dir befehle...

DIE ALTE

Meine Arme wurden von einer Granate weggesprengt und ich kann dich trotzdem wieder umarmen, umarmen, umarmen...

DER ALTE

Ich wüsste nicht wofür.

DIE ALTE

Ich möchte am Thron sitzen.

DER ALTE

Wir sind beide Invalide.

DIE ALTE

Unsere Herzen sind rein und unbefleckt.

DER ALTE

¹⁰ Anspielung auf allgegenwärtige Vergewaltigungen?

Ich küsse dich voller Leidenschaft, meine Schöne.

DIE ALTE

Mein lieber alter Mann...

DER ALTE

Meine liebe alte Frau...

DIE ALTE

Möge Gott dir auf Schritt und Tritt folgen!

DER ALTE

Möge Gott dir auf Schritt und Tritt folgen!

Der Alte und die Alte gehen in Zeitlupe in Richtung Bett und legen sich letztendlich dort rein.

DER DRAMATURG

Dialogisch ist es nicht schlecht, nur bin ich mir nicht sicher, ob diese Form von Theater, für die du stehst, zeitgemäß ist?

DER REGISSEUR

Ich weiß, dass es nicht zeitgemäß ist. Aber das ist ein möglicher Kern um den herum man noch ein wenig Fleisch geben muss, dann noch ein paar Gewürze des Theaters... schließlich bist du ja auch da um...

DER DRAMATURG

Um das Wort der Handlung anzupassen?

DER REGISSEUR

Und ich die Handlung dem Wort!

DER DRAMATURG

Und wir müssen darauf achten, dass wir niemals irgendwelche natürlichen Grenzen überschreiten...

DER REGISSEUR

Denn jegliche solcher Übertreibungen führen am Ziel des Schauspiels vorbei. Das Ziel war und ist nämlich, dass das Schauspiel eine Art Spiegel der Realität ist. Dass es tugendhaft dem Guten eben dessen Gesicht zeigt, dem Teufel dessen Spiegelbild vorführt und alles andere in eine gewisse Form, in etwas Erkennbares, verwandelt.

DER DRAMATURG

Und wie könnte das Erkennbare der heutigen Zeit aussehen?! In einem Unterschlupf! Wie eine billige Propaganda, in der ich mit Tüchlein, Bündlein und Holz Waffen diese bemitleidenswerten Vertriebenen auf die Bühne bringe: Zwei alte Menschen mit Arthritis und Rheuma. Einen schäbigen Hochstapler, einer der aus jeglicher Kleinigkeit Kriegsprofit macht, ständig gaffend nach der nächsten Gelegenheit, ständig auf der Suche, wo er etwas Neues klauen kann, ständig auf der Suche, jemanden über's Ohr zu hauen...

DER REGISSEUR

Ja, so irgendwie!

DER DRAMATURG

...oder so wie dieser besoffene Leiter der Unterschlüpfte, dem der Krieg scheinbar willkommen ist, dessen Seele sich von all diesen Greueltaten um uns herum ernährt... Ich selbst, der all diese kreative Seelenarbeit eigentlich aufgeben und eigentlich ständig nur «motiviert» schreien sollte. «Vorwärts»!, das eigentlich klingen sollte wie «Vorwäääärts!», aber ich bekomme nur ein «Vorwäärrrrts» aus mir heraus!

Und letztenendes du, der Kellerstratege mit einem gesellschaftspolitisch gefärbten Hirn! Sollen wir etwa unsere hohe Theaterkunst, die die Höhen des europäischen Schauspiels erklommen hat, auf einen billigen Propagandaauftrag runterbrechen?

DER REGISSEUR

Dieser billige Propagandaauftrag ist das einzige, das deinen vergeistigten Kopf und meine Lethargie retten kann. Dieser Propagandaauftrag ist nicht billig, sondern bedeutet die Welt! Die Qualitätsfrage hierbei entscheidet sich ganz bei dir, bei deiner Fantasie. Somit entscheidet sich alles nicht beim Propagandaauftrag, sondern nur bei dir.

DER DRAMATURG

Was willst du denn von mir?! Ich, der aus seinem Heim vertrieben wurde und der im Gestank dieses Kellers eine Rettung fand? Ich, der von meinen Liebsten getrennt, von meinen Büchern weggejagt, auf das nackte Überleben degradiert, dessen Hirn blockiert, dessen Seele amputiert wurde? ... Ich kann das schlichtweg nicht!... Nein, ich kann das nicht. Ich will das nicht!

DER REGISSEUR

Was für ein Sauhund!

DER DRAMATURG

Ich bin kein Sklave! Von niemandem!...

DER REGISSEUR

Ist es nicht fürchterlich, dass der Schauspieler in einem Lied, einem Traum über die Sehnsucht, die Seele mit eigenem Wille zwingt, dass er selbst blass wird, dass er Tränen in seinen Augen bekommt, dass er weint und heult und dass alles mit seiner Phantasie übereinstimmt? Und alles für Nichts. Für Hekabe? Was bedeutet ihm Hekabe oder er der Hekabe, wenn er um sie weint? Was hätte er gemacht wenn er „Anreiz“ für Schmerzen hätte?

DER DRAMATURG

So wie ich.

DER REGISSEUR

Du würdest die Bühne mit Tränen überfluten, deine Worte würden das Grauen in der Welt bekannt machen, die Schuldigen würden wahnsinnig werden, die Unschuld würde siegen, die Unaufgeklärten würden sich beschweren, und allein schon die Sinnesorgane des Hörens und des Sehens würden sich empören.

DER DRAMATURG

Und ich. Der Dumme, dessen Existenz ein Nichts ist. Wie ein Träumer weiß ich nichts über die eigentliche Sache zu sagen - Bin ich ein Feigling? Wer nennt mich einen Schuft? Wer klopft mir da auf den Scheitel? Wer reißt an meinem Bart – bläst mir ins Gesicht? Wer zieht an meiner Nase, lügt mir ins Gesicht, lügt mich ständig an? Wer macht das? Ha?

DER REGISSEUR

Ich schwöre bei Gott, ich werde alles ertragen! Alles von diesen gewissenlosen, gierigen, unnatürlichen und verräterischen Verbrechern! Rache!? Mir wird schlecht, wenn ich nur daran denke, pfui!

Eine Zeitlang schweigen sie. Das Schweigen wird letztlich durch ein lautes Klopfen an der Tür unterbrochen, auf dessen Signal sich alle auf den Boden legen. Schließlich tritt Mina Hauzen, in auffälligen Stöckelschuhen gekleidet, ein. Sie stürmt theatralisch in den Unterschlupf und versucht ihre Panik zu verbergen.

SZENE 6

MINA

Oh, mein Gott! Was ist denn das?... Was ist das!?

DER DRAMATURG

(erholt sich vom Schock des lauten Klopfens) Das ist ein Theater! Ja, ein Theater!

MINA

Ah, ich weiß doch, dass das ein Theater ist. Nein, ich frag mich, warum die seit drei Stunden nicht mehr schießen?! Seit drei Stunden!

DER REGISSEUR

Wir sehen, dass Sie keine Ahnung haben, dass es sich hier um ein Theater handelt. Sie sind einfach so wild hier reingestürmt!

MINA

(vermisst den Regisseur mit einem bedauerlichen Blick) Ich laufe jeden Tag durch den Granatenregen und das ohne einen Regenschirm. Mich ergreift die Panik, sobald es mal so still ist. Radovan hat mir nichts davon gesagt.

DIE ALTE

Was für ein Radovan, meine Liebe?

MINA

Na, Karadzic, Omachen, Radovan Karadzic... Gestern habe ich drei Stunden lang mit ihm gesprochen.

DIE ALTE

Per Telefon?

MINA

Was heißt hier Telefon?! Ich habe mit ihm gesprochen so wie ich mit dir gerade spreche. Wir haben uns in die Augen gesehen, in die Augen! Mit dem einzigen Unterschied, dass Radovan und ich Kaffee getrunken haben und wir beide scheinbar keinen Kaffee trinken.

DIE ALTE

Ich stell sofort einen auf, erzähl nur weiter!

MINA

Von Anfang an?

DIE ALTE

Von Anfang an, von Anfang an!

MINA

Ich gehe also zu ihm rauf... steil war der Weg da rauf, sehr steil, ich war total außer Atem... und ich komme eben vor seine Tür. Ich lausche an der Tür und was hör ich?... *(mit hoher Stimme)* Ich höre: Eine Violine! Heißt also, dass er da ist. Er spielt gerade Kinderlieder.

DIE ALTE

Er mag Kinder?

MINA

Ja, der Arme mag Kinder... was soll's! Ich komme also rein und er stellt, genauso wie du soeben, unverzüglich einen Kaffee auf. «Grüß Gott, Raso!», sage ich und er «Oh, Merhaba,

Mina mein Schatz!»¹¹ Irgendwie hat er sich gefreut mich zu sehen. «Wie geht's dir?» frag ich ihn. Und er sagt: «Allah sei Dank, gut geht's. Bujrum, ich mach uns Kaffee.»¹²

DIE ALTE

Das hat er genauso gesagt?

MINA

Genau so! «Raso!», sage ich, «Ich wollte dich nicht unterbrechen, aber wenn du schon einen Kaffee aufgestellt hast, werde ich auch einen trinken.»... «Aber natürlich, Mina Schatz», sagte er. «Wenn alles in Ordnung wäre, und das ist es eben nicht, aber wenn alles in Ordnung wäre, würdest du nicht zu Fuß zu mir da rauf kommen, sondern mit dem Helikopter.»...

DER REGISSEUR

(dem Publikum zugewandt) Das wird jetzt interessant!

MINA

«Mina Schatz, verzeih!» beginnt er sich zu entschuldigen. «Ich hätte dir einen Helikopter geschickt, aber ich fürchte, dass Alijas Flugzeuge ihn...»¹³ «Was für Flugzeuge?! Was für Flugzeuge?!», unterbreche ich ihn. «Ja, ja, seine Flugzeuge», er lässt sich nicht beirren.» «Ich habe gehört, dass ihm die Amerikaner ein paar Flanker¹⁴ geschickt haben.» «Das stimmt nur fast... weil es sind keine Flanker, sondern er flunkert! Die Amerikaner flunkern seit fünf Monaten, dass sie jeden Moment intervenieren werden!»... «Aber, aber, mein Kind», reagiert er überrascht.» «Mina, Schatz...»

Die Alte, die inzwischen mit dem Kaffeekochen fertig geworden ist, bedient zuerst Mina und erst dann alle anderen.

DIE ALTE

(Besonders freundlich zu Mina) Hier bitte, ein Kaffeetscherl. Darf es sonst noch was sein?

¹¹ Merhaba und pomoz bog erklären

¹² BUJRUM

¹³ Alija Izetbegovic → nähere Infos hier anmerken!

¹⁴ Flanker = Kampfflugzeug-Modell. Im Original „Skloniste“ wird jedoch MIG gesagt um den Wortwitz zu erreichen.

MINA

Und er gibt mir einen Kaffee, genauso wie du mir soeben einen Kaffee überreicht hast. Ich kippe den Kaffee runter (*kippt im selben Moment den Kaffee von der Alten den Rachen runter*)

DIE ALTE

Verzeih, der Kaffee ist ein wenig seicht und wir haben auch keinen Zucker.

MINA

Ha, ich habe ihm das gesagt, was du mir soeben gesagt hast: «Raso, es ist so als ob du weder Strom noch Kaffee noch Zucker hättest»... «Doch, doch, hab ich alles Mina, ich bin ja kein Penner wie Alija.», verteidigt er sich. «Nur sollst du wissen, dass ich nichts zubereiten kann, nicht mal Kaffee.» Und mir wurde dann schlecht und ich sagte, so ganz frei aus dem Bauch heraus: «Wer kann nichts zubereiten?! Wer kann nichts zubereiten?! Und wer hat uns diese Situation 'zubereitet', du falscher Mistkerl du?!»

DER REGISSEUR

Man weiß eh wer: Alija...

MINA

(*betrachtet den Regisseur, sagt aber zur Alten*) Und er verarscht mich so wie du mich verarscht: «Man weiß eh wer: Alija».

DIE ALTE

Ich weiß wirklich nicht was Radovan gegen diesen Jüngling hat.

DER REGISSEUR

(*die Alte ignorierend, zu Mina*) Und dann?

MINA

Und... (*bisschen irritiert, dass jemand danach gefragt hat und sie nun eine Antwort geben muss*)... Uuuuuuuund...

DER REGISSEUR

Was «und»?

MINA

In dem Augenblick kommt wie aus dem Nichts Boban¹⁵ und versaut uns die bilateralen Friedensgespräche und dann haben wir weitermachen müssen... trilateral.

DER REGISSEUR

Das heißt: Zu dritt!

MINA

(spöttisch) Ha, der will mir beibringen wie man spricht! Wir haben zu dritt gesprochen. *(zur Alten)* Die haben mich gepeinigt, aber bei Gott, ich habe sie auch gepeinigt!

DER REGISSEUR

Und weshalb wurden Sie so sehr gepeinigt? Worunter haben sie gelitten?

MINA

Na, die haben plötzlich diese... diese... *(gestikuliert wortsuchend herum)* ... diese Karten, diese Landkarten, geholt und haben mich gezwungen diese Länder aufzuteilen.

DER REGISSEUR

Und somit hast du alleine diese Landkarte aufgeteilt?

MINA

Nein, nein. Auch sie haben mit aufgeteilt.

DER REGISSEUR

¹⁵ Mate Boban war ein bosnisch-kroatischer Politiker, der als Präsident der international nicht anerkannten Republik Herceg-Bosna eine eigenständige Republik für Kroaten auf bosnisch-herzegowinischem Gebiet forderte.

Na wie ist diese Aufteilung von statten gegangen?

MINA

Prozentuell, wie denn sonst.

DER REGISSEUR

Ich schwöre bei Gott, wenn du sie überzeugt hast, dass es besser ist das Land prozentmäßig aufzuteilen, bist du besser als Lord Carrington!

MINA

Pff, schieß auf Carrington! Wenn es um so was geht, ist mir wurscht, wer wer ist. Den Radovan hab ich zu 3.000 gezwungen, den Boban zu 1.500. Wie du siehst, mein Kleiner, bei mir gibt es keinerlei Gnaden.

Durch den bizarren Verlauf des Dialogs versucht sich nun der Dramaturg genauso wie der Regisseur seinen Spaß zu machen. Er beginnt zu lachen.

DER DRAMATURG

Respekt, mein verehrtes Fräulein...?

DER REGISSEUR

(stellt sie dem Dramaturgen wie eine alte Bekannte vor) Fräulein Mina Hauzen, eine direkte Nachfolgerin des Barons Münchhausen. Durch Zufall in unserem Unterschlupf gelandet!

MINA

Es gibt hier keine Zufälle, mein Kleiner. Erstens: Ich bin hier nicht mal zufällig durch Zufall hier reingekommen, sondern ich wollte nur sehen, wo sich unsere schroffen Künstler versteckt haben. Und was sehe ich? Ich sehe, dass sie sich in eine Art Mauselloch verkrochen haben während draußen die Welt untergeht! Da draußen kann man jeden Tag jeden Augenblick einen Roman, ein Drama vor sich sehen und ihr, ihr hier unten zwischen diesen vier Kellerwänden, seht rein gar nichts ohne einer Kerze... Ihr habt Wasser, dann habt ihr kein Wasser. Ihr habt Reis, ihr habt keine Bohnen, ihr habt Bohnen, ihr habt keinen Reis... immer das Gleiche. Und zweitens: Der Baron ist mein Onkel, durch ihn habe ich den Namen bekommen!

Der Regisseur kann ihre Rückkehr in ihre Lügengeschichten kaum mehr erwarten.

DER REGISSEUR

Ich wusste ja nicht, dass sie so eng miteinander verwandt seid. Das ist wahrhaft ein Glück...

MINA

Ist es, aber zugleich auch nicht: Ich habe von ihm nie etwas Gutes bekommen.

DER REGISSEUR

Nicht alles wichtige im Leben liegt im Nutzen. Es wäre ja viel unangenehmer, wenn dein Onkel, sagen wir mal, Bush wäre. Und du seinen Namen tragen müsstest.

DER DRAMATURG

(auch er steigt auf das Spielchen ein) Fräulein Bush.

MINA

(überhört die Ironie): Bush ist nicht mein Onkel, aber er ist wie mein leiblicher Bruder. Es vergeht kaum ein Tag, an dem er mich nicht anruft. Und er fragt dauernd nach meiner Gesundheit, nach der Familie, er fragt dauernd, ob wir was brauchen und ich sage: Mein Bushchen, wir brauchen rein gar nichts, wir sind dermaßen satt!... Übersatt! Wie viele hab ich da bloß gegessen!

DER REGISSEUR

Na gut, wenn du schon so eng mit Bush stehst, wieso richtest du ihm nicht was von uns aus?

MINA

(ganz natürlich) Und was soll ich ihm sagen, Kleiner? Für ihn wäre ja jedes Wort, das ich ihm sage, reiner Blödsinn.

DER REGISSEUR

(zum Dramaturgen) Schreib auf: Jedes Wort ist reiner Blödsinn!

Mina reagiert auf sein Gefasel kaum, sondern ist ganz in ihre Gedanken vertieft.

MINA

Es ist ein Blödsinn, aber egal. Was hätte ich vor ein paar Tagen sagen sollen?!... Ich ging ins Krankenhaus, zu meinem Nachbarn, den eine Granate getroffen hat. Und mir geht's schlecht, ich kann ihn nicht mal ansehen, ich will einfach nur noch schreien. Ich zittere, ich schlendere nervös um's Bett. Und er richtet sich auf und zeigt auf's Bett: «Nimm Platz, Mina, nimm Platz. Platz ist hier genug, schließlich hab ich ja keine Beine mehr...» Jedes Wort ist reiner Blödsinn, mein Kleiner, jedes Wort!!

Schon kurz vor einem Weinkrampf, hält Mina es nicht mehr aus und eilt aus dem Keller.

DER REGISSEUR

(eilt Mina hinterher) Fräulein Mina, Fräulein Mina!

Merkend, dass sie ein für alle mal weg ist, kehrt der Regisseur zu seinem Sofa zurück. Alle vier Anwesenden schweigen, es herrscht eine lange und unangenehme Ruhe.

Szene 7.

ŠSSMZ

(weckt alle) Früh übt sich! Aufwachen, alle miteinander, aufwachen!

DER DRAMATURG

Schon wieder dieser Verrückte.

DER REGISSEUR

Halt lieber die Klappe!

ŠSSMZ

Verzeihung, ich wollte nicht unhöflich sein, Genosse... dieser Genosse... Herr... Ach, halt die Klappe! Ja, halt die Klappe! Los! Alle raus! Los, Los!

ALLE

(darauf reagierend) Was ist denn mit Ihnen los?... so warten Sie doch!...

ŠSSMZ

(zu den beiden Alten) Ihr beide müsst nichts tun, aber ihr beide: Übung was man macht, wenn die Elektrizität verschwindet! Erstens: Übung in der Dunkelheit! Mach die Augen zu und orientiere dich im Dunkeln! Such, mit geschlossenen Augen, die Streichhölzer!

DER DRAMATURG

Ich bitte Sie, das ist ja total lächerlich.

ŠSSMZ

Lächerlich?

DER REGISSEUR

Aber nein doch, wir verstehen sie doch vollkommen, es ist nur so dass...

HAJRO

(überraschender Eintritt durch die Tür) Oh, komme ich etwa ungelegen? Meine Verehrung, der Herr.

ŠSSMZ

Sehen Sie, wenn Sie nur einen Augenblick lang die Augen schließen, schleicht sich schon der Feind an.

HAJRO

Aber ich bitte Sie, Herr ŠSSMZ, warum sind Sie denn so grob? Sie wissen doch genau...

ŠSSMZ

Klappe zu! Zeigen Sie mir den Inhalt ihrer Tasche.

HAJRO

(durchwühlt die Tasche) Rein gar nichts ist da drin... *(nimmt eine Taschenuhr heraus)*

DER ALTE

Die Taschenuhr meines Großvaters! Ich dachte, ich habe sie verloren!

ŠSSMZ

Die Uhr! Enteignet! Mach weiter!

Mina Hauzen kommt wieder rein. Alle sind von ihrem plötzlichen Auftritt überrascht. In ihrem Gesicht ist nichts mehr von der vorhergehenden Erschütterung zu sehen.

MINA

Ah, meine Lieben, wie sehr mich dieser Doko schon wieder verärgert hat! Ich gehe zuerst zu ihm hin, ignoriere das ganze Granatengewitter um mich herum, nur um ihn zu finden und ihm zu sagen, was unsere Armee falsch macht. Ich will ihm nur einen Ratschlag geben, mit ihm eine Taktik und Strategie ausarbeiten, doch er beginnt plötzlich mich anzuschreien: «Hör zu, Mina-Schatz, du vergisst, dass ich der Verteidigungsminister bin!»...»Doch das weiß ich, Doko-Schatz, dass du der Verteidigungsminister bist», sag ich ihm. «Doch wer ist bei uns der Angriffsminister? Werden wir jemals den Feind angreifen?!»

ŠSSMZ

Verzeihen Sie, Fräulein Mina, aber ich werde es nicht erlauben dass in meinem Zuständigkeitsgebiet der höchste militärische Rang verletzt wird!

MINA

Oh, schau ihn an, ich hab ihn nicht mal bemerkt: Schaut seinen super-wichtigen Dienstaussweis an. Was hast du denn da alles? Oh, gib mir doch so was, mein Kleiner sammelt so was. Schau, ich hab so was in Gelb, dann können wir mal tauschen.

ŠSSMZ

Mina, dies sind Dienstabzeichen und ich verlange, dass du Sie mit Respekt behandelst.

MINA

Ah, was für ein Respekt bitte? Ich hab solche am Markt gekauft...

ŠSSMZ

Aus! Ohnehin gab es hier genug Notlügen, Ausreden und Faulheiten. Die Kommission der Unterschlüpfe mit mir an ihrer Spitze hat soeben den Beschluss gefasst, dass dieses Theater unverzüglich mit der Arbeit beginnen soll!

DER REGISSEUR

Genau! Mit der Erarbeitung einer Aufführung!

ŠSSMZ

Wenn dies ein Theater ist, hat dies als Theater zu arbeiten!

DER DRAMATURG

Warten Sie, ich bitte Sie...

ŠSSMZ

Maul zu! Du schreibst oder du gehst an die Front!

DER REGISSEUR

Er wird schreiben, er wird schreiben... Wir haben ja eh schon eine Aufführung!

ŠSSMZ

Worüber?

DER REGISSEUR

Über Sie! Sie alle sind meine Figuren!

DER DRAMATURG

Deine Figuren, deine Figuren! Und wo ist dein Publikum?

DER REGISSEUR

(zeigt auf das Publikum im Raum) Hier ist es! Das ist mein Publikum! Licht und Applaus für mein Publikum!

Das Licht im Saal geht an. Die Schauspieler applaudieren dem Publikum.

ENDE

Anhang II: Interview-Transkriptionen

Interview mit Dragan Golubovic, 21.07.2011

Was ist die erste Assoziation, die sie mit dem Theater in der Belagerungszeit haben?

Das erste woran ich denke, wenn Sie von „Theater in der Belagerungszeit“ sprechen, ist an ein Leben abseits jeglicher Normalität. Die Tatsache in Sarajevo war, dass wir umzingelt waren, dass wir non stop im Fadenkreuz lebten. Man konnte jeden Tag ums Leben kommen. Man konnte sich nur eingeschränkt bewegen. Und wenn man vom Theater in dieser Zeit spricht, spricht man auch immer von Flucht vor der Realität, in eine andere Dimension. Natürlich ist Theater auch im normalen Leben, im geordneten Leben, eine Art Flucht in eine andere Dimension.

In Davor Diklic' Buch berichten Sie nicht nur von der Realitätsflucht als wesentliches Kriterium dieses Theaters, sondern sprechen auch stets von einem sozialen Event. Auch das ist es zu Friedenszeiten – wie sah das in den Jahren der Belagerung aus?

Es ist absolut ein soziales Event, aus mehreren Gründen: Ein Grund ist beispielsweise mit der Tatsache verbunden, dass es während der Belagerung Sarajevos monatelang keinen Strom gab. Die Menschen konnten also im wahrsten Sinne des Wortes oft gar nichts sehen. Und damit sie irgendetwas sehen können, was abseits dieses Alltags liegt, gingen sie ins Theater. Man ging ins Theater um zu sehen, dass es auch Leben abseits Ihres eingeschränkten Umfelds gibt. Einfach um zu sehen, was und wie mit anderen Menschen passiert. Ich meine in einer solchen Situation hat man nicht mehr als 15 bis 20 Personen, die man regelmäßig zu Gesicht bekommt, einfach weil die Bewegungsfreiheit in der Stadt so immens eingeschränkt ist. Man konnte nicht von Alipasino Polje zur Bascarsija gehen. Man ging nicht ins Zentrum, wenn man nicht irgendeinen Zweck erfüllen musste, sei es ein Paket abzuholen oder an die Front einzurücken. Diese Gefahr in der freien Bewegung durch die Stadt hat man beim Theaterbesuch nahezu ignoriert. Es war, wie gesagt, ein soziales Event. Die Gefahr, die einen beim Theatergang umgibt, muss dabei beachtet werden.

Aber ein soziales Event ist es auch in Zeiten abseits des Krieges. Inwiefern hat sich dieses soziale Event zu heute unterschieden? Wie hat das Publikum interagiert, über was hat man vor und nach der Aufführung gesprochen?

Nun ja, was mir aufgefallen war, ist dass das Theater zu einem Medium wurde. Und da meine ich nun nicht das Theater als Geschehnis auf der Bühne, sondern das Theater als Ort. Stellen Sie sich vor, Sie sind tagelang ohne Strom. Sie wissen nicht, was in der Außenwelt geschieht. Im Theater trifft man dann wahrscheinlich auf bestimmte Menschen, die bestimmte Informationen über was auch immer haben. Die Informationen wurden einem dann dort mitgeteilt. Außerdem konnte man Menschen, die an verschiedenen Enden der Stadt wohnten, so an einem Ort treffen. Und man konnte über gemeinsame Bekannte sprechen, man konnte herausfinden, ob Bekannte und Verwandte aus einem anderen Stadtteil überhaupt noch leben. Wie sie lebten. Ob es ihnen gut ging. Ich kann, wie schon erwähnt, nur so sagen: Es wurde zu einer neuen Form des Mediums. Das Theater wurde zu einem „meeting point“, wo sich Menschen trafen und austauschten. Das alles natürlich abseits des gemeinsamen Interesses an der Aufführung.

Ein weiteres Stichwort, das sie nur marginal in ihrem Aufsatz behandeln, ist das des „ästhetischen Ereignisses“.

Oh ja. Ich kann da nur persönlich werden: Ich war Mitglied der Armee Bosniens und Herzegowinas und musste jeden Tag an die Front. Wenn man also nach einem Tag aus dem Matsch, aus dem Schützengraben, aus ...

AB 05:05 Unterbrechung durch Telefonat bis 07:30

...zurück zur Ästhetik. Also noch einmal. Zu mir: Ich habe beispielsweise nie in irgendeiner Form gelernt, ein Soldat zu sein. Es war also eine total unnatürliche Umgebung: Der Dreck, der Schlamm, die konstante Gefahr, die Möglichkeit jeden Augenblick jemanden töten zu müssen. Man ist also in einer unnatürlichen Umgebung, die intensiven Einfluss auf die Psyche des Menschen nimmt. Und wenn man nach so einem Tag aus dem Schlamm empor kriecht, wäscht man sich zunächst. Dann zieht man einen Anzug an. [...] und kehrt somit in eine zivilisierte Welt, in ein zivilisiertes Leben zurück. In diesem Moment ist man plötzlich wie alle anderen jungen Menschen in London, Paris, Belgrad, Zagreb, egal wo. Und eine halbe Stunde zuvor war man in etwas, was total unnatürlich war. Unnatürlich für mich

zumindest. Das ist dieses ästhetische Modell. Das hat mich in einem gewissen gesunden Geisteszustand gehalten. Einfach ein Minimum an ästhetischem Erlebnis. Wie es auch das Lesen von Büchern ist, oder das Studium, das ich während des Krieges betrieb. Das sind schlichtweg zwei Leben, die man parallel führt. Das eine ist unausweichlich, das andere Leben wird von einem selbst kreiert, um nicht schizophren zu werden. Ich glaube, dass das Theater erheblich dazu beigetragen hatte, dass die Menschen dieser Stadt einigermaßen normal blieben.

Doch kann man im Theater das Geschehnis drum herum, die Bombardements und den Krieg, einfach so vergessen?

Doch, das geht. Ich persönlich konnte dies absolut vergessen. Man kam einfach an einen Ort, der... der zumindest für mich, der sicherste Ort der Welt war. Einfach, weil ich mich auf das Theater konzentrierte, weil ich in der Aufführung lebte. Ich dachte nicht darüber nach, was um mich herum passierte. Ich überlegte nicht, ob dies sicher oder nicht sicher war. Man änderte einfach seine Perzeption. Auch wenn man heute ins Theater geht, denkt man nicht darüber nach, was draußen passiert. Damals geschah vielleicht während der Aufführung, während man im Theater etwas ansah, ein Mord direkt vor dem Theater. Aber darüber dachte man nicht nach. Ich habe eben nicht darüber nachgedacht, ob Granaten fallen. Wie ich nach Hause komme. Ob ich nach Hause komme. Das wichtige war, dass ich eine Art Karthasis erlebte, dass ich in diesen 1-1,5 Stunden Aufführung in einer Karthasis aufging.

War für Sie die absolute Illusion oberstes Ziel?

Nun ja, es das war einfach ein wichtiger Punkt meines normalen Lebens.. Das war der einzige Faktor eines normalen Lebens. Überall sonst habe ich bemerkt, dass der Mensch jegliche Verbindung zu einem normalen Leben verliert: Man hat gegessen, weil man hungrig war. Man hatte ja so gut wie nichts, man konnte im Essen nicht so genießen wie heute. Man aß aus rein animalischem Trieb, um zu überleben. Das Essen hatte keinen guten Geruch, man hatte keine Gewürze. Alles war animalisch. Es war überall einfach nur das nackte Überleben, das zählte. In jeglicher Hinsicht. Das Theater hat mir eben geholfen, mich nicht rein mit einem Tier zu identifizieren.

Welches Theater haben Sie hauptsächlich besucht?

Hauptsächlich war ich im Kammertheater. Mein Nachbar war damals der Redakteur einer Kultursendung im Sarajevoer Fernsehen. So begleitete ich ihn oft zu Vorstellungen. Auch zu

diversen Proben – also immer dann, wenn ich nicht gerade an der Front war. Ja, es war hauptsächlich das Kammertheater.

Haben Sie sich auch Aufführungen des SARTR angesehen?

Ich muss zugeben, dass ich mich nur sehr schwach daran erinnere. Es gab sicherlich einige Produktionen des SARTR, die ich im Kammertheater sah, denn es gab ja ganz wenige Orte, in denen man Theater spielen konnte. Man braucht ja für eine Aufführung diverse Dinge. Ein bisschen Strom und andere grundlegenden Elemente. So war also das Kammertheater das Zentrum. Es liegt ja auch im Zentrum der Stadt. Ein paar Produktionen gab es auch im Volkstheater, aber ich bezweifle, dass sonst noch wo viel gezeigt wurde.

Woher wussten Sie, wann welche Aufführung stattfindet? Über welche Medien wurde dies kommuniziert?

Nun, da gab es zunächst Plakate, beispielsweise immer nach einer Vorstellung im Kammertheater, damit man wusste, wann die nächste ist. Man hörte außerdem von anderen Menschen wann was war. Wenn man Batterien für das Radio hatte, konnte man darüber manchmal Ankündigungen hören. Das ging einfach durch Mundpropaganda. Es war jetzt nicht an jeder Ecke diese Information zu finden, aber derjenige, der sich dafür interessierte, konnte leicht erfahren, wann wo was gespielt wurde. Es gab ja nicht so viele Geschehnisse solcher Art in der Stadt. Maximal eine Vorstellung und das auch nicht jeden Tag.

Beim SARTR ist auffällig, dass außer *Skloniste* das Repertoire des Krieges sich nie auf den Krieg fokussierte. Es wurden in ganz Sarajevo primär Stücke gespielt, die nicht den Krieg reflektierten. Aber machte sich nicht eine gewisse Kriegsreflexion in der Regie oder im Spiel der Akteure, in deren Improvisation, usw. bemerkbar?

Nein, Schauspieler waren Schauspieler. Das war wie gewohnt, außer dass allen Schauspielern gute zehn Kilo Körpergewicht fehlten. Sie machten ihre Aufgabe.. Man sah natürlich, dass dies keine normalen Aufführungen waren: Die Kostüme beispielsweise waren nicht für die jeweilige Produktion angefertigt, sondern bestanden eben daraus, was man gerade zur Verfügung hatte. Aber im Schauspiel hat sich ansonsten niemals irgendwie der Krieg reflektiert, Schauspieler waren Schauspieler, in ihrer Rolle. [...] Nun ja, ich erinnere mich beispielsweise dass „U Agoniji“ von Mirosla Krleža gab. Da dachte man schon an die Agonie, in der man sich selbst gerade befand. Die Schauspieler waren wie gesagt ausgehungert, aber ich sah die Aufführung immer als Aufführung. Ich gebe zu, dass ich

niemals um eine Analyse bemüht war. Die Frage, ob es eine Konnotation zum Krieg gibt, ob da was und wie reflektiert wird, das war mir nicht wichtig. Das war für mich ein Theater, das einfach seine Arbeit gemacht hatte.

Sind Sie nach dem Krieg noch regelmäßig ins Theater gegangen?

Ja. Ja.

Wie sehen Sie die Qualität dieser Aufführungen im Vergleich?

Naja, natürlich ändert sich die Qualität. Es kommen neue Schauspieler. Die Aufführungen werden anders produziert. Das Bühnenbild, die Kostüme, es wird eben wieder professioneller, klassischer. Somit ist es einfach schwer, diese beiden Dinge zu vergleichen. Aber die damaligen Aufführungen waren, gerade in ihrem Produktionskontext betrachtet, einfach nicht von dieser Welt!

Um noch mal zurückzukommen: Hat man nach der Aufführung in irgendeiner Form über die Aufführung gesprochen?

Nein, da ist man hauptsächlich bald mal auseinandergegangen. Das musste man, es gab ja keine öffentlichen Verkehrsmittel und somit musste man einfach Mitfahrgelegenheiten und ähnliches erhaschen, um rasch irgendwie nach zu Hause kommen. Wenn man alleine und nicht mit Freunden gekommen war, unterhielt man sich auch nicht mehr groß danach. Wir hatten ja nicht, so wie heute, irgendwelche Cocktails, irgendwelche Get-Togethers nach der Aufführung, nein. Es war eh wie heute: Man begrüßt die wenigen die man dort kennt, erkundigt sich wie es einem geht, dann schaut man sich eine Aufführung an und danach, ohne großes Drum Herum, verabschiedet man sich. Manche gehen in ein Kaffeehaus, ich persönlich gehe gerne sofort danach nach Hause. Das mache ich immer so, auch nach dem Kino, ich mag alles für mich verarbeiten und gehe danach sofort nach Hause.

Inwiefern war das Publikum anders?

Oh, das waren absolut Menschen, die das Theater zu schätzen wussten. Absolut. Heute ist das Theater ja immer mehr einfach nur ein Ort, an den es sich gehört, hinzugehen. Damals nicht, damals kamen nur diejenigen, die das Theater wirklich schätzten. Das ist abermals einfach schwer zu vergleichen mit heute. Heute nehmen die Menschen ihr Handy ins Theater mit. Das läutet dann auch noch während der Aufführung. Schon bald werden die Menschen Chips und Popcorn, wie im Kino, in ein Theater mitnehmen. Im Krieg schätzte man das Theater. Ich

muss ganz ehrlich sagen, dass es nach dem Krieg immer mehr zu etwas wurde, was mir nicht mehr so gefällt. Heute, wenn es um Premieren und so geht, ist das eine elitäre Frage, die Frage des Dabeiseins. Das war damals kein elitärer Akt. Der Theatergang war ein existenzieller Akt. Eine Nahrung, eine geistige Nahrung, die für das Überleben wichtig war.

Interview mit Jasna Diklic, 21.07.2011

Jasna Diklic: Sag, wie hast du eigentlich diese Diplomarbeit konzipiert?

Senad Halilbasic: Aktuell sammle ich noch immer Materialien. Aber mein Hauptfokus liegt am SARTR zwischen 1992 und 1995. Hier konzentriere ich mich mal dieser Tage auf die fünf Stücke, die ihr in dieser Zeit offiziell gespielt habt und ich hoffe, dass ich diese Texte auftreiben werde und sie in die Diplomarbeit einbetten kann. Safet [Plakalo] schreibt ja aktuell die Monografie des SARTR. Und ich möchte nicht dasselbe machen, sondern mich auf die Texte konzentrieren, die zu dieser Zeit entstanden sind. Also natürlich vor allem auf „Skloniste“, aber auch auf „Die Liebe des George Washington“ und andere Produktionen dieser Zeit.

Jasna Diklic: Das ist spannend. Es ist aber schade, dass du dieses Konzept nicht auf alle Produktionen der Kriegsjahre 1992 bis 1995 bezogen hast, sondern dich nur mit dem SARTR beschäftigst. Es gab da großartige Theateraufführungen, wie mir scheint, sogar um einiges besser als in allen Zeiten des Friedens. Da gibt es so viele Phänomene. Ich denke da beispielsweise nur mal an Dino Mustafic, der für eine Inszenierung mit dem Bestattungsunternehmen kooperiert hatte, da er Holz für das Bühnenbild baute und so an das Holz herankam, das eigentlich für die in Sarajevo zu großen Mengen benötigten Särge gedacht war. Das sind also unglaubliche Elemente des Absurden. Wo gibt's denn das?! Aus dem Holz der Särge, die für Leichen gedacht sind, ein Bühnenbild zu zimmern? Das SARTR hatte die Theaterbranche wiederbelebt, denn die erste Produktion im Krieg war ja „Skloniste“. Aber danach hatte das SARTR keine großen Inszenierungen. Ich weiß nicht mehr, aber, was gab es denn da noch außer „Die Liebe des George Washington“?

Senad Halilbasic: „Zucko“, da gibt es keinerlei Informationen oder Materialien.

Jasna Diklic: Ach ja, das war so eine Nichtigkeit. Da spielte ich auch mit.

Senad Halilbasic: Ja, ich weiß. Dann gab es „Kako Musa dere Jarca“ von Zlatko Topcic.

Jasna Diklic: Ach ja stimmt, ich habe schon vergessen, dass dies auch im Krieg war.

Senad Halilbasic: Mir ist der Blick auf die gesamte Kriegsperiode und andere Theaterhäuser natürlich wichtig. Allerdings ist mein Fokus eben der auf das SARTR.

Jasna Diklic: Das ist gut, das ist gut. Du solltest zumindest andere Aufführungen anderer Theaterhäuser aufzählen. Damit klar wird, wie breit die Theaterarbeit in diesen Jahren in Sarajevo war. Und natürlich wie es dem Publikum gegangen ist: Draußen fliehen sie vor dem Tod, im Theater genießen sie die Illusion. Das ist ein Phänomen. Ich habe schon sehr früh gesagt, dass die Theaterwissenschaft aber auch die Geschichtswissenschaft sich schon bald mit dem Theater im belagerten Sarajevo auseinandersetzen wird.

[...]

Als einführende Frage würde ich mal damit beginnen, zu fragen, was Ihre erste Assoziation mit dem Begriff „Theater während der Belagerung“ ist.

Das ist etwas ganz besonderes. Meine Emotionen gegenüber dem Theater werden ganz anders, wenn ich an eben diese Zeit denke. Ich muss vorwarnen, dass ich über diese Zeit, und insbesondere über das Theater dieser Zeit, fast ausschließlich nur mit meinen Kolleginnen und Kollegen vom Theater sprechen kann, die eben wissen, wie es war, die eben wissen, was das bedeutete. Diese Erfahrung mit jemandem zu teilen ist heute, aus dieser Distanz, nur mit Menschen möglich, die eine ähnliche Erfahrung geteilt haben.

Im Buch Ihres Bruders sagen Sie, dass die Illusion für die Zuschauerinnen und Zuschauer dass Um und Auf war. Ist Illusion im Theater in Zeiten wie diesen überhaupt möglich?

Das Theater an sich ist ja schon in irgendeiner Form eine Illusion. Es ist eine Art von Spiegel des Lebens. Aber mit der „Illusion“ wie ich sie in Davors Buch beschrieben habe, meine ich die Illusion, dass die Schauspieler das Gefühl haben, dass etwas normal ist. Dass sie ein normales Leben führen. Die Illusion eines Lebens abseits des Krieges. So war Illusion an sich eine Notwendigkeit, um zu vergessen, dass man ständig unter Lebensgefahr schwebt, dass der Tod überall lauert. Es gibt das Sprichwort: „Wenn die Kanonen donnern, schweigen die Musen“. Dieses Sprichwort haben wir negiert! Normalerweise ist dies im Krieg ja so. Aber das bei uns war ein spezifisches Phänomen. Neben diesen Kanonen haben die Musen trotzdem gesprochen. Vielleicht hast du das ja schon gehört, aber im Gästebuch des SARTR hat eine Zuschauerin im Laufe des Krieges einmal notiert: „Danke, dass ihr mich davor bewahrt habt verrückt zu werden.“ Das wäre ein gutes Beispiel, wenn man das Gefühl der

Zuschauer dieser Zeit verstehen mag. Es gab eine besondere Symbiose zwischen Schauspieler und Zuschauer. Das ist auch etwas, das sich nur in dieser Zeit zugetragen hat. Eine Verbindung, die das Publikum komplett auf die Bühne mitgenommen hat und die Schauspieler wiederum in den Zuschauerraum. Wir haben uns mit der kollektiven Emotion verbunden, dass wir alle gleich sind, dass wir alle gerade dasselbe Bedürfnis haben, dass wir alle dieselbe Liebe empfinden. Wir haben alle gleichzeitig gespürt, dass wir uns gerade in einer ganz neuen Situation befinden und dass nun Regeln gelten, die zu Friedenszeiten noch nicht gegolten haben. Umgekehrt haben wir im Krieg nicht die schlechten und schlimmen Dinge empfunden, die wir zu Friedenszeiten füreinander manchmal haben. Es gab keine Konzentration auf menschliche Schwächen. Wir hatten nur das Bedürfnis, füreinander da zu sein, zu überleben, und zu versuchen eine Art Schönheit als Hilfe zum Überleben zu finden.

Wenn man von Kriegsstücken wie „Skloniste“ absieht: Wenn Sie als Schauspielerin auf der Bühne gestanden sind und in einem klassischen Theaterstück gespielt haben, haben Sie versucht in der Rolle aufzugehen, sich an den Text zu halten und absolut zu vergessen, dass Krieg herrscht? Oder haben Sie in Ihrem Schauspiel auch versucht die Kriegssituation zu reflektieren?

Das ist schwer zu sagen. Wir haben uns so mit Theater beschäftigt wie wir uns auch sonst immer mit Theater beschäftigt haben, jedoch haben die Umstände zu einer anderen Herangehensweise geführt. Wir haben in Kälte gearbeitet, ohne Strom, wir waren hungrig. Dies war sicherlich auch in den Resultaten zu sehen und somit gab es eine Reflexion der Kriegssituation. Das, was sicherlich auffallend war, ist dass wir Schauspieler in einer neuen und anderen Zeit leben. Und das hat sicher dazu geführt, dass die Emotionen, die wir transportieren, noch eine zusätzliche, neue Energie bekommen. Wir haben uns unseren Emotionen hingeeben, haben öfters als sonst nach einer Aufführung geweint. So hat auch das Publikum auf uns reagiert. Wir sind in diesen Momenten sehr eng geworden, zu einem Ding verschmolzen. Dieses Gefühl der Ohnmacht hat uns Schauspieler mit dem Publikum stärker verbunden denn je. Und diese Verbindung hat eben dort, im Theater, eine ganz besondere Energie bekommen.

Sie haben in „Skloniste“ die Figur der Mina Hauzen gespielt. Können Sie mir etwas über ihren Zugang zur Rolle erzählen? Worin lag die Besonderheit, eine Frau zu spielen, die konstant lügt, doch in der Lüge eben direkter ist als alle anderen?

Das war sicherlich eine Produktion, die bestürzt hat. Es war die erste Theateraufführung im Krieg und hatte zugleich eine so tragische Note. Das Stück war eine Geschichte über diesen Sarajevoer Geist, der im Krieg zu schwinden schien, doch mit „Skloniste“ konnten wir beweisen, dass er noch präsent ist. Das war eine Komödie, eine Grotteske, also ein Stück, das von ernsten und tragischen Dingen auf eine komische Art und Weise erzählt. Bei diesen Aufführungen hatten wir ständig standing ovations, da das Publikum hier unsere unendliche Energie spürte und es nicht fassen konnte, wie stark wir noch immer waren. Niemand hätte erwartet, dass wir Schauspieler auf eine so lustige und so besondere Art und Weise von all den tragischen Dingen sprechen, die um uns geschehen. Ich glaube, dass dies auch ein Grund war, warum diese Stadt überhaupt überlebt hat. Ich glaube, dass die Sarajevoer dank Dingen wie diesen überhaupt überleben konnten.

Aber noch einmal zurück zur Figur der Mina Hauzen, die mich als Figur in dieser Grotteske sehr interessiert. Worin lag die Besonderheit, eine Frau zu spielen, die konstant lügt, doch in der Lüge eben direkter ist als alle anderen?

„Skloniste“ war ein Text bzw. eine Inszenierung, die alle verblüffte, weil man sich als erstes Stück im Krieg eine besonders tragische Note erwartet hatte. Es erzählte von einer gewissen Sarajevoer Seele, an die manche nicht mehr geglaubt hatten. Doch mit „Skloniste“ bewiesen wir, dass sie noch voll existiert. Das ist eine Komödie, eine Grotteske, eine Geschichte also, die von ernsten und tragischen Ereignissen auf eine lustige Art und Weise erzählt. Als wir dies als Gastspiele aufführten, gab es immer Ovationen. Das Publikum konnte diese unendliche Energie nicht fassen, mit der wir mit viel Witz die Tragik unserer Lebensumstände erzählten. Ich glaube, dass dies auch ein Grund war, warum wir überlebt haben. Und vermutlich waren die Sarajevoer ohnehin die einzigen, die so etwas überleben konnten. Eben auf Grund dieser Energie, auf Grund dieser ironischen Betrachtungsweise der grauenvollen Situation. Mina Hauzen wurde später ein eigenes Stück gewidmet. Sie ist natürlich eine meiner liebsten Figuren. Ich habe sie unzählige Male gespielt. Sie haben die Rolle auf mich zugeschnitten. Also nicht auf mich als Mensch, sondern als Schauspielerin. Sie haben meinen schauspielerischen Habitus, die Art und Weise wie ich mit Komik im Schauspiel umgehe, beachtet, als sie diese Figur entworfen haben. Natürlich nahm ich das Angebot sofort an,— das Angebot, meinem Alltag zu entfliehen.

In diesen Zeiten siegte das Irrationale immer gegen das Rationale. Wir lebten schließlich in irrationalen Zeiten. Dies ist kaum zu beschreiben, auch dir kann ich es nicht beschreiben, du kannst kein Bild davon bekommen. Man kann nicht beschreiben, wie es ist, mit einem

Kanister auf der Suche nach Wasser durch die Stadt zu gehen, schließlich Wasser zu tanken, mit dem vollen Kanister in das Theater zu gehen, die Aufführung zu spielen und dann mit dem vollen Wasserkanister wieder durch einen Granatenhagel und durch blutverschmierte Straßen nach Hause zu gehen. Das war unsere Normalität, unser Alltag. Das Gefühl dieser Ohnmacht des Alltags kann nicht in Worte gefasst werden. Aber eben in der Theaterwelt konnten wir unsere Macht beweisen, unsere Energie darstellen, fernab von der Ohnmacht des Alltags. Diese Energie resultierte schlicht aus dem menschlichen Bedürfnis, sich selbst zu schützen, zu überleben.

Im Laufe des Krieges war „Skloniste“ das wohl politischste Stück. Alle anderen Stücke waren Komödien, waren, sofern man das nur anhand der Texte betrachtet, ein Theater fernab der gesellschaftspolitischen Umstände des Krieges. Unmittelbar nach dem Krieg wurde die Fortsetzung „Die Memoiren der Mina Hauzen“ auf die Bühne gebracht, was wiederum ein höchst politisches Stück ist. Warum war gerade nach dem Krieg Zeit für Politik?

Die Figur der Mina Hauzen war genau dann entstanden, wann sie entstehen musste und konnte. Das war ihre Zeit, der Krieg war die Umgebung, indem eine Figur wie Mina Hauzen erdacht werden konnte. Ein russischer Theaterwissenschaftler hat einmal gesagt: „Der Zuschauer [eines Theaterstückes] bestraft durch sein Lachen diejenigen, von denen [auf der Bühne] die Rede ist.“ Als ich als Mina Hauzen also damals im Krieg von unseren Führern, von unseren Politikern, auf eine ironische Art und Weise gesprochen und das Publikum damals mit Lachen darauf reagiert hatte, bestrafte das Publikum die Politiker, von denen die Rede war, somit indirekt. Dies gilt auch für die Zeit nach dem Krieg. Das ist meine Antwort auf deine Frage.

Sie haben mit „Skloniste“ nach 1994 einige Gastspiele im Ausland gehabt. Wie reagierte man dort auf diese Produktion? Wie reagierte vor allem die bosnische Diaspora auf ein Stück aus dem Krieg über den Krieg?

Das war fantastisch. Diese Reisen in andere Länder. Das Publikum dort. Vor allem auch, wie es auf Mina Hauzen reagierte... Aber das was an „Skloniste“ und dieser Figur exzellent ist, ist die Tatsache, dass Mina Hauzen ein unendlich guter Mensch ist. Sie hat eine tragische Geschichte hinter sich. Sie hat ihre Tochter verloren. Und trotzdem hasst sie niemanden! Sie beschuldigt niemanden! In dem sie spielerisch mit denjenigen umgeht, die ihr das angetan haben, verteidigt sie sich. Sie erniedrigt die politischen Führer auf ihre spezielle Art, sie

belächelt sie. Das war die zentrale Ironie, das war das großartige an diesem Stück. Es gab sowohl Tränen wie auch Lachen. Und deshalb war diese Figur so beliebt. Menschen, die dies damals in Sarajevo erlebt haben, können Mina nicht vergessen. Und bezogen auf die Fortsetzung: Auch die Aufführungen von „Die Memoiren der Mina Hauzen“ waren eine Form von Flucht. Der Krieg hat, auf ganz anderen Ebenen, noch immer andauert. Die ganze Figur der Mina Hauzen ist eine große Leistung von Safet [Plakalo]. Durch diese konnte er dem Publikum unsere menschliche Größe und unsere Energie zeigen. Und wie wir zwar nicht vergessen, aber darüber lachen können.

Da es keinerlei Aufzeichnungen dazu gibt, noch eine Frage zu einer Produktion, in der Sie laut Safet [Plakalos] Aufzeichnungen mitgespielt haben: Was war denn „Zucko“? Dieses Kindertheaterstück. Was hat man sich darunter vorzustellen?

Ah, das war so schön. Ich glaube, es war der Vorgänger der EUFOR bzw. irgendeiner französischen Militäreinheit, mit der das SARTR in Verbindung und Kooperation stand. Wir konnten beispielsweise ab und zu in den Militärkonvois, in deren Wagen und unter deren Schutz, zu bestimmten Spielorten hinreisen. So konnten wir in Schutzräumen, in geschützten Schulen und in anderen Orten den Kindern dieser Stadt ein wenig Theater vorspielen. Und dieses „Zucko“ war ein Kindertheaterstück, das wir so an ganz verschiedenen Orten aufgeführt haben, immer und immer wieder. Ich weiß nicht, ob es da Zahlen gibt, aber ich habe das hunderte Male vor diversen Kindern gespielt. Ich habe noch irgendwo einen Zeitungsausschnitt dieser Zeit aufgehoben, welcher von „Zucko“ berichtet. Aber ansonsten auch nicht vielmehr. [...]

Ich habe in den letzten Tagen einen Großteil der Kriegsjahrgänge der Zeitung „Oslobodenje“ im Media Centar durchforstet. Da gab es nur ganz wenige Berichte über „Zucko“ bzw. andere Aufführungen außer „Skloniste“.

Das wundert mich nicht. Gerade die Kindertheateraufführungen entstanden oft sehr spontan und eben an den Orten, an denen es gerade notwendig war. Das haben einige von uns gemacht und es war für diese kleinen Kinder, die nicht realisierten was um uns geschah, eine ganz wundervolle Erfahrung Theater zu spielen. Danach rannten sie mit ihren Eltern, häufig unter Militärschutz, nach Hause bzw. in ihren Unterschlupf. Die Soldaten schenkten ihnen nach der Aufführung oft Bonbons, kleine Schokoladen, sie freuten sich so unendlich sehr darüber... das war sehr schön.

Worum ging es eigentlich rein inhaltlich in „Zucko“?

Wir spielten sehr viele verschiedene Kindertheaterstücke. Das waren eben oft kurze Sketches, erzählt anhand archetypischer Figuren. Stücke, in denen wir oft Vater, Mutter, Kind, Hund, Katze spielten. Geschichten, die wir uns selbst ausgedacht hatten. Wir hatten ein grobes Konzept, improvisierten dann jedoch vor Ort immer stark. Wir hatten kaum Proben und auch keinen richtigen Regisseur. Ein junger Mann von der Militäreinheit begleitete uns immer und organisierte alles, die Fahrten zu den Spielstätten und so weiter. Das war alles sehr spontan.

Interview mit Minka Muftic, 28.07.2011

Was ist die erste Assoziation, die Sie mit dem Begriff „Theater während der Belagerung“ haben?

Mut. Oder besser gesagt Verrücktheit. Ich war während des gesamten Krieges hier und habe konstant gearbeitet. Hatte Aufführungen, Premieren, Wiederaufführungen usw. Die Aufführungen waren nahezu alle zu Mittag. Manchmal gab es ganz besondere Vorstellungen, wie Premieren oder Vorpremieren, am frühen Nachmittag, gegen 13:00 oder 14:00. Das war eine eigenartige und wunderbare Erfahrung. Die Stadt war damals einfach unerkennbar, das kann man sich im Rückblick auch nicht mehr vorstellen. Wenn ich mir heute alte Fotografien dieser Zeit ansehe, kann ich es kaum fassen, dass ich dort war und dass ich all dies erlebt und hier überlebt habe. [...] Das war eine ganz eigenartige, aber unglaublich wichtige Erfahrung. Das sind so die ersten Gedanken, die mir zu diesem Begriff kommen. Man musste also ausreichend mutig und somit zugleich ausreichend verrückt sein, um damals überhaupt in Sarajevo zu bleiben – und dann noch auf der Straße zu sein, Wasserkanister unter solch unmenschlichen Bedingungen zu schleppen, sich zu waschen, sich zu freuen, etwas zu feiern, Geburtstage zu feiern, die Verstorbenen zu beweinen, ins Theater zu gehen, Theater zu machen...

Was für eine Bedeutung nahm das Theater für Sie als Künstlerin in ihrem alltäglichen Leben ein?

Wenn ich nun genauer darüber nachdenke, muss ich sagen, dass es für mich dasselbe bedeutet hat wie immer. Dadurch, dass ich noch immer Schauspielerin bin – ich bin noch immer geistesverrückt genug, um diesen Beruf auszuüben – kann ich sagen, dass sowohl damals wie auch heute für mich ganz klar war: Schauspielen ist Sein. Ich habe Sarajevo mittlerweile, mit all seinen Befindlichkeiten, schon satt. Ich pflege den Wunsch weit weg zu ziehen, auf irgendeine Insel. Und ich warte darauf, dass mich diese Verrücktheit, schauspielern zu wollen, verlässt. Doch Schauspiel, oder Kunst überhaupt, ist ein Akt, der nicht rational ist. Wenn junge Menschen heute Schauspieler werden wollen, inskribieren sie oft ein Schauspielstudium und zugleich noch etwas anderes, „zur Sicherheit“ sozusagen. Für mich heißt das, dass dies kein Schauspieler ist. Das muss nicht heißen, dass er talentfrei ist – aber er ist in der Seele kein Schauspieler. Das ist nicht seine Berufung, oder wie die Inder sagen, sein „Dharma“. Im Bereich des Schauspiels mag es schlechtere Schauspieler geben als eine Person wie diese – doch diese sind immer noch mehr Schauspieler. Sie fühlen sich mehr als

Schauspieler als jemand, der noch nebenbei etwas macht um doch noch sicher zu gehen. Und das ist wichtig. Und ich zähle mich selbst noch immer zu denjenigen Wahnsinnigen, für die Schauspiel Sein bedeutet – für die es etwas Existenzielles ist. [...]

[...]

Sie waren auch regelmäßig als Zuschauerin im Theater – was bedeutete damals Theater für Sie aus dieser Perspektive?

Dort hingehen und sich eine Aufführung ansehen bedeutete ebenso „sein“, bedeutete ebenso „existieren“. Es war der Beweis dafür, dass man noch lebt. Das mag pathetisch klingen, Fakt ist jedoch, dass dies tatsächlich so war. Die Menschen hatten damals ein viel größeres Bedürfnis ins Theater zu gehen als heute. Das war die einzige Möglichkeit, sich noch irgendwie als Mensch zu fühlen – vor allem in einem geistigen Sinne.

Ein Freund von mir aus Paris fragte mich einmal während der Belagerung, was er mir aus Paris schicken soll. Ich antwortete ihm: „Ich weiß wirklich nicht, was ich mir von dir wünschen soll. Ein Parfum oder Essig.“ Parfum einfach deshalb, dass ich mich wieder wie ein Mensch fühle. Und Essig deshalb, damit sich endlich der Geschmack meines Essens ein wenig verändert. Genauso war es bei uns Theatermachern – das Leben war der Essig, wir waren das Parfum.

Natürlich war all dies eine Illusion für das Publikum. Das Publikum hatte die Illusion, dass wenn schon die Schauspieler durch Granaten und Scharfschützen-Feuer, unter Einsatz ihres Lebens, ins Theater kommen, es auch für sie leichter sein würde. Zumindest ein bisschen leichter. Natürlich war dies eine Illusion. Das ist, wie wenn ein kleines Kind zum Arzt geht, aber unbedingt will, dass die Mama es an der Hand hält. Dann hat es die Illusion, dass es ihm leichter fällt. Und so spielten wir Schauspieler eine große Rolle und machten unserem Publikum Mut. Gaben den Zuschauern Stärke.

Ihre erste Rolle beim SARTR war in *Die Liebe des George Washington*. Die Premiere des Stückes war im Oktober 1992 im Hotel Holiday Inn. Warum gerade das Holiday Inn und an was können Sie sich da noch erinnern?

Ich hab keine Ahnung, warum das Holiday Inn. Das war eine Wiederaufnahme einer Inszenierung, die meine Kollegin und ich kurzer Zeit davor als ihr Diplom-Schauspiel aufgeführt haben. Und dann kamen diese Wahnsinnigen, und das meine ich ausschließlich positiv, Dubravko Bibanovic und sein Kollege Safet Plakalo daher. Wir machten dies im Holiday Inn weil... nun ja, Dubravko war jemand, der Komfort zu schätzen wusste und das

sogar im Krieg. Und das Holiday Inn war, so lustig dies im Rückblick erscheinen mag, ein Ort des Komfort. Es war zumindest ein Ort, wo es ab und zu fließendes Wasser gab. Aber zum Holiday Inn überhaupt hinzukommen... das war wie im Film.

Ich war stadtweit bekannt für das Erleben solcher filmischen Szenen. Zu Zeiten, in denen niemand nach draußen gegangen ist und über Wege, die niemand gewagt hat einzuschlagen, bin ich gegangen. Das war eine Kraft in mir, die stärker war als ich selbst. Für eine bestimmte Nacht war angekündigt, dass die NATO serbische Stellungen angreifen würde. In dieser Nacht konnte man bestenfalls vereinzelt Aggregate hören, aber nichts und niemanden auf der Straße sehen. Niemand, niemand, niemand, niemand aber wirklich niemand war an diesem Abend und in dieser Nacht auf der Straße. Kein Soldat, kein Tier, rein gar nichts. Ich bin von meiner damaligen Wohnung in der Nähe von Alipasino Polje bis zur Kathedrale zu Fuß gegangen. Niemand hat mich aufgehalten, weil absolut niemand draußen war. Das war eine der unglaublichsten Erfahrungen meines Lebens. Das war wirklich, als ob ich auf einem anderen Planeten war. Das hat absolut niemand außer mir jemals gesehen! Das wirkt heute wie Science Fiction auf mich.

Ebenso abenteuerlich war die Fußreise zum Holiday Inn. Der Weg zu einer Art Oase, in eine Art geschützte Zone. [...] Das waren wirklich Filmszenen. Aus einem Actionfilm, oder einem Politthriller. Ich gehe zu den Proben in das Holiday Inn während um mich herum geschossen wird. Ich, damals ein junges Mädchen, unterwegs durch die Greuel der Belagerung nur um zu einer Probe zu kommen und Martha Washington zu spielen. Und dann kommt man ins Holiday Inn, wo ein paar Reporter sind, wo etwas los ist... Und mitten drin dieser wahnsinnige Biban, der dort die Proben abgehalten hat und der letztendlich dort auch die Premiere organisiert hat. Es war schlichtweg eine Verrücktheit. In jeglicher Hinsicht. Und das war etwas ganz besonderes, ein einzigartiges Erlebnis im Krieg.

Das Holiday Inn war ja das Hotel für die Kriegsberichterstatter. War das Publikum großteils von der Presse oder kamen auch Zivilisten zum Holiday Inn um sich die Premiere anzusehen?

Nein, nein, es war durchaus auch normales Publikum dort. Ich kann mich erinnern, dass bei der Premiere eine gute Freundin von mir anwesend war. Und nach der Aufführung ist sie dann zu den Toiletten des Hotels gegangen und hat sich lange gewaschen, da dort fließendes Wasser war. Sie merken ja, was das für unvorstellbare Situationen waren... das beeinflusst einen Menschen sehr.

Wissen Sie, warum Biban [Dubravko Bibanovic] nach *Skloniste* ausgerechnet *Die Liebe des George Washingtons* aufführen wollte? Was war der Grund, warum dies nun am Spielplan stand?

Ich weiß es nicht mehr. Ich glaube es hat ihm einfach gefallen. Es hat ihm gefallen, wie wir das gemacht haben. Außerdem hat es vielleicht auch praktische Gründe gehabt: Es ist ein Zwei-Personen-Stück, ohne viel Requisitenaufwand. Außerdem... *Skloniste* befasst sich ja ganz klar mit dem Krieg, ganz klar mit unserer Lage. Vielleicht war das einfach dann eine Art von Abwechslung, mal was anderes zu spielen. Eine Art Versuch, ganz normales Theater zu machen.

Ja, nach *Skloniste* gab es ja am SARTR ausschließlich Komödien, die de facto nichts mit dem Krieg zutun haben.

Ja, Illusion eben. Wir wollten uns vom traurigen Alltag entfernen.

Wo haben Sie *Die Liebe des George Washington* als Diplomaufführung vorher gespielt?

Auf der Akademie der dramatischen Künste.

War dies im Krieg oder schon vorher?

Nein, es war nicht im Krieg. Es war vielleicht ganz kurz vor Kriegsausbruch... Ich kann mich nicht genau erinnern.

[...]

Wie kann man sich das Bühnenbild dieser Produktion vorstellen?

Wir haben einfach das verwendet, was wir dort [im Hotel Holiday Inn] vorgefunden haben. Irgendwelche Sofas, etwaige Hotelutensilien... es wurde ja nichts extra dafür angefertigt oder ins Holiday Inn gebracht. Wir konnten problemlos Sofas, Tische, Kleinigkeiten eben, verwenden. Das war kein aufwendiges Bühnenbild. Einfach irgendetwas, das ein Zimmer dargestellt hat. Natürlich achteten wir darauf, nicht zu moderne Einrichtungsgegenstände zu verwenden, es geht ja um George Washington und seine Zeit. Zumindest ein bisschen ältere Gegenstände haben wir genommen.

Dies war ja eine bereits bestehende Produktion, quasi eine Wiederaufführung. Hat Biban als Regisseur hier etwas verändern und adaptieren wollen? Oder hat er euch

eingeladen, die Inszenierung einfach so wieder auf die Bühne zu bringen, wie ihr sie schon einmal gemacht habt?

Ich weiß wirklich nicht mehr, ob das meine Diplomaufführung war oder die von Suada [Topolovic]. Natürlich war dann nicht jede Aufführung gleich, das geht auch nicht, vor allem nicht, wenn stets mehrere Tage dazwischen liegen. Und wir haben mit Biban gemeinsam sicherlich kleine Änderungen in der Inszenierung und im Text gemacht. Es war also keine reine Reproduktion. Man hat schon intensiv daran gearbeitet.

Nun eine Frage an Sie als Theaterexpertin: Nach dem Krieg war die erste Produktion das Stück *Die Erinnerungen der Mina Hauzen*, also ein sehr politisches Stück...

Ja. Eine Art politisches Kabarett. Politik mit komischen Elementen...

Und glauben Sie, dass das Publikum erst nach dem Krieg für Politik bereit war? Schließlich war das Repertoire des SARTRs während des Krieges nahezu ausschließlich auf Komödien beschränkt.

Wissen Sie, ich glaube, dass das Publikum nach dem Krieg für alles bereit war. Vor allem für etwas, das die Leute ein wenig auflockerte, sie zum Lachen brachte. Man wollte zwar über das [Kriegs-]Thema weinen, sich beschweren, aber nicht unbedingt immer in Form einer Tragödie. Man wollte etwas sehen, mit dem man sich identifizieren konnte, in dem man sich selbst wiederentdeckte. Das war eine exzellente Leistung meiner Kollegin Jasna Diklic.

[...]

Was denken Sie eigentlich vom Repertoire des SARTR nach dem Krieg? Bzw. von einem Kriegstheater, das sich heute noch „Kriegstheater“ nennt?

Sie waren ja ausgesprochen intelligent: Das SARTR ist ja nicht nur eine Abkürzung, sondern auch eine Analogie zu Jean-Paul Satre und seinem Existenzialismus. Das Sarajevoer Kriegstheater war ja ein Kampf um die Existenz, um das nackte Überleben. Man kommt ins Theater und zwickt sich zunächst mal selbst, um zu überprüfen, ob man das tatsächlich auch ist, ob man tatsächlich auch lebend im Theater angekommen ist. Ich denke, dass sie auch danach noch ein spannendes Repertoire hatten. Was mich einzig wirklich gestört hatte war, dass sie mich lange nicht mehr eingeladen hatten um für sie in etwas zu spielen. Das ist natürlich ein Scherz. Aber ich würde sehr gerne wieder für das SARTR arbeiten. Es gibt ein neues Ensemble, das sich dort formiert hat und das angestellt ist. Nahezu alle meine

ehemaligen Studenten. Dort, wo das SARTR heute ist, habe ich vor nahezu 30 Jahren einen Sprechkurs für Kinder abgehalten. [...]. Es ist wirklich schade, dass Safet [Plakalo] dieses Stück nicht weitergeführt hat. Es war ausgezeichnet besucht und erzählte wunderbar von der hiesigen Mentalität. Es war ein alter Text... und ich glaube, dass die Inszenierung auch heute noch auf ein breites Publikum gestoßen wäre. Es ist wirklich sehr schade, dass diese Inszenierung nicht mehr gespielt wird. Damit war ich auf Gastspielen in Indonesien. Ach, es tut mir wirklich so leid, dass es nicht mehr gespielt wird. Sie wurde übrigens auch von Biban inszeniert. [...] Ich weiß nicht, warum er sie von einem Tag auf den anderen eingestellt hat. [...] Heute haben sie zwar ein anderes Profil, aber es tut mir wirklich sehr leid, dass solche Produktionen nicht mehr stattfinden. Schade, dass es diese Tradition nicht mehr gibt. Ich habe das Repertoire die letzten Monate zwar nicht mehr verfolgt, aber es ist einfach schade, dass kaum mehr einheimische Autoren gespielt werden.

[...]

Interview mit Miodrag Trifunov, 02.08.2011

Ihren Namen habe ich zu allererst in Verbindung mit *Skloniste* gesehen. Aber in weiterer Recherche habe ich natürlich gemerkt, dass sie als Schauspieler während der Belagerung sehr aktiv waren.

Ja, ja das war ich.

Was ist das erste, was Sie mit Kriegstheater in Sarajevo verbinden? An welche Erfahrungen denken Sie da zuerst?

Wenn man sich in einer solchen Ausnahmesituation, in einer solchen grenzwertigen Situation, befindet, wenn man sich selbst und seine moralischen Ansichten ständig überprüft und hinterfragt... und wenn alles durcheinander ist, wie es eben damals war, fragt man sich nicht viel, außer wie man überleben soll. Man denkt über den Sinn des Lebens, über den Sinn der eigenen Existenz nach. Und noch dazu wissen wir Schauspieler, dass unsere Arbeit absolut irrational ist. Schauspiel ist absolut irrational. Was soll also noch Sinn machen? Dann hat man schlichtweg die Wahl: Entweder ständig über das Schicksal jammern und sich damit abfinden, ohne es groß zu hinterfragen oder die Gelegenheit nutzen und über das Leben so nachdenken, wie man bisher noch nie nachgedacht hat. Wir haben die Gelegenheit über die Welt anders nachzudenken als wir es sonst tun. Die Entscheidung als Schauspieler weiterzumachen, war dann also eine moralische Entscheidung und ein menschliches Bedürfnis. Wir wollten zeigen, dass wir da sind, dass wir leben und dass wir uns damit nicht abfinden. Wir nehmen die Situation zwar so wie sie ist, aber nicht ohne Poesie und nicht ohne Ästhetik des Theaters.

Die erste Erfahrung, an die ich denke, ist wirklich die von *Skloniste*. Wir haben uns, wie Ihnen Safet sicher erzählt hat, in einem schlichten Notquartier wiedergefunden, in den scheinbar sicheren Kellerräumen des Theaters der Jugend, während um uns herum die Stadt belagert und unsere Häuser zerstört wurden. Und wir haben uns eben bald gedacht: Scheiß drauf, wenn wir schon da sitzen, werden wir nicht einfach nur da sitzen, sondern eben was machen. Und wir haben gleich beschlossen, dass es nicht einfach nur eine Improvisation sein soll, nicht nur ein kleines Theaterkollektiv, das eben mal bisschen Theater spielt, um nicht wahnsinnig zu werden: Sondern eben ein richtiges Theaterhaus, ein organisiertes Theater, ein

Theater, das konstant spielt. Das wollten wir, wie in Friedenszeiten eben, das machen, was wir machen.

Genau durch diese Idee entstand dann eben der Text *Skloniste*. Der Dialog, der da entstanden ist, war ein authentischer Text basierend auf den Diskussionen, die wir eben geführt haben, während wir das Theater als Zufluchtsort genutzt haben.

Was war der Reiz für das Publikum ins Theater zu gehen?

Na, das war ein kurzes Ereignis, ein Moment am Tag, an dem man vom Alltag flüchten konnte. Man konnte an einem Ort zusammenkommen und wenigstens ein bisschen, ganz ganz wenig, vergessen, was da draußen passiert.

Ich kann das aber am ehesten aus meiner Perspektive als Theatermacher beantworten, wenn Sie erlauben: Für uns Schauspieler und Theatermacher war die erste Intention, auch wenn es eine Unbewusste war, im Nachhinein doch ganz klar: WIR wollten fliehen. Wir wollten alles um uns herum vergessen. Durch's Schauspielen, durch das Arbeiten. Dann wird es irgendwann zu einem Akt des Trotzens – und dann letztendlich zur Gewohnheit. So einfach ging das. Am Ende war es eine Arbeits-Gewohnheit: Ein Theater mit einem Ensemble, Texten und einem Repertoire. Entstanden aus dem Nichts. [...]

Es war einfach eine Antwort auf die Frage: Warum soll ich jeden Morgen aufstehen? Was ist der Sinn dahinter? Und was kann ich aus der Zeit machen, die mir gegeben wurde?

Wenn ich gerade nicht Theater spielte, sondern eben zu Hause war, bin ich oft zu Nachbarn gegangen und habe ihnen einfach was erzählt oder einen Sketch improvisiert. Manchmal bin ich auf offener Straße einfach stehen geblieben und habe Wildfremden irgendetwas erzählt, Theater aus dem Stehgreif gemacht. Wie ein Verrückter. Aber immer mit einem Publikum. Das war mein Existenzsinn, vier Jahre lang. Ich hatte auch die Möglichkeit, die Stadt zu verlassen. Aber ich habe mich dagegen entschieden. Und wenn man schon da ist, dann sollte man einen Sinn daraus machen. Ich wollte den Menschen hier dienen, in diesen Monaten und Jahre der Apokalypse. Ich wollte mit den Menschen kommunizieren. Mit jedem Menschen, wir hatten ein gemeinsames Schicksal [...] Wir haben den Menschen das Gefühl vermittelt, dass wir zusammengehören, dass wir eines sind, Publikum und Schauspieler. Und zwar wirklich. Nicht theatertheoretisch, nicht diese Ko-Präsenz von Zuschauer und Schauspieler, nicht so, wie das Theater sowieso ist, wenn Frieden herrscht. Sondern als Menschen, die ein

gemeinsames Schicksal teilen. Ins Theater kamen Menschen, die davor und danach nie wieder ins Theater gegangen sind! Sie haben im Krieg Qualitäten und Dinge entdeckt, an denen sie früher immer vorbeigegangen sind, ohne sie zu bemerken. Und, wenn man sich als Schauspieler dessen bewusst ist, dann erfüllt das einen! Einfach weil man weiß, dass man etwas leistet! Ich bin so dankbar für diese Erfahrung, ich habe eine wunderbare Erfahrung gemacht! Oder in anderen Worten: Mich kann nichts mehr überraschen. [...] Ich hab eine völlig neue, vollkommen andere Weltwahrnehmung. [...]

Ach, ich erzähle Ihnen so extrem viel, zum Glück zeichnen Sie das auf. Ziehen Sie sich einfach ihre Conclusio aus dem ganzen Wortgeschwall, das ich auf sie loslasse.

Während viele Theaterhäuser wie zum Beispiel das Kammertheater einige Theaterstücke am Spielplan hatten, die die Kriegssituation reflektierten (man denke an „Kosa“), distanzierte sich das SARTR nach *Skloniste* von der expliziten Kriegsthematik. Komödien, wie beispielsweise *Kako Musa dere Jarca* in welchem Sie ja selbst mitgespielt hatten, waren Komödien fernab jeglicher Kriegsthematik. Worin sehen Sie die Stärke des Kriegs-Repertoires des SARTR? In wiefern war das Repertoire an sich etwas Besonderes?

(15:05) Naja, es wäre nicht fair meinem eigenen Hause, dem Kammertheater, gegenüber mich nun schlecht über das Haus in einem Vergleich zu äußern. Man muss immer bedenken, dass das Kammertheater wirklich noch als Theaterbühne mit Licht, Ausstattung usw. funktioniert hat und dass das SARTR sehr oft darin gespielt hat. Das SARTR hat sein Haus und seine organisatorische Funktion ja ohnehin erst nach dem Krieg bekommen. Das SARTR hat nach dem Krieg ewig nach einem Haus, nach einer Bühne gesucht. Im Krieg hat es meist im Kammertheater gespielt. [...]

Wie ich gesagt habe, wir wollten Sinn und Identität unseres Lebens wahren. [...]Es war absolut sinnlos, sich damals Gedanken zu machen, was für Theater welches Theaterhaus wie und wann macht. Man hat ja ein Schicksal geteilt, alles war eins. All diejenigen, die Theater machten, haben eben Theater gemacht mit gemeinsamen Zielen. Der Sinn und Zweck von all dem lag in sich selbst, ohne Konkurrenzgedanken, ohne Faktoren, die man in Friedenszeiten hat. Das war damals eigentlich so wie in dieser Geschichte, wo eine Ameise beschließt nach Jerusalem zu gehen. Die Ameise wird dort nie ankommen, weil es unmöglich für sie ist, der Weg zu weit. Aber der Weg führt in Richtung Frieden und darum ging's. Das SARTR war

somit ein lebender Organismus. Und genauso das Kammertheater und alle, die irgendwie Theater gemacht haben.

Aber wie kann man sich die Organisation von Theater und Theaterhäusern in Kriegszeiten vorstellen? Welcher Schauspieler hat welchem Hause zugehört, wie haben die Mechanismen funktioniert, damit so etwas wie Theater überhaupt stattfinden kann?

[...] Ich komme immer wieder auf das Grundbedürfnis des Theatermachers zurück: Er will arbeiten, er will arbeiten, das ist sein Grundbedürfnis. Es gab bei uns im SARTR Mitglieder der Kammertheaters, Mitglieder des Volkstheaters, Schauspieler, die durch die ganze Stadt gingen um zu den Proben zu kommen. Manche hatten Militärpflicht, andere nicht, aber grundsätzlich kamen alle um etwas Gemeinsames zu bewirken und das Theater war somit eben nicht ein organisierter Apparat, sondern ein lebender Organismus. Manche schon sehr berühmte, eitle Schauspieler, haben unverzüglich begonnen, ebenfalls bei uns in irgendeiner Form mitzumachen, so quasi „was die Jungen können, können wir auch!“. Alle wollten dann irgendwann mitmachen, sowohl aus einem menschlichem Grundbedürfnis heraus wie auch als eitler Schauspieler.

Gab es so etwas wie eine Bezahlung oder eine Entlohnung eben dafür, dass Sie den Job fortgesetzt haben?

Aber nein, nein, nein... Nein, niemand hat nur einen Gedanken darauf verschwendet. Ab und zu bekamen wir irgendwelche Hilfspakete von internationalen Organisationen.

Privatunternehmer, die während des Krieges noch irgendwie was hatten oder mit dem Ausland kooperierten und denen es somit besser ging, haben uns oft irgendwelche Spenden gegeben, als Dank für das, was wir für die Stadt leisten. Ja, es gab eben schon Kleinigkeiten, die wir bekamen. Aber über so etwas haben wir gar nicht nachgedacht, da die ganze Stadt in einer solchen Situation war. Das war einfach eine Frage des Überlebens und die einzige Waffe, die wir hatten, war das Theater. Das Wort und ein Konzept. Sehr einfach eigentlich.

Ich konnte bis dato das Theaterstück *Kako Musa dere Jarca* nicht ausfindig machen. Deshalb kann ich sie nichts Konkretes dazu fragen. Aber vielleicht können Sie mir etwas zu dieser Produktion des SARTR, die ja auch sehr häufig gespielt wurde, erzählen.

[...] In diesem Stück ging es um Musa Ćazim Ćatić. Für mich war dieser Mensch immer eine Art Rapper, jemand der Unausgesprochenes ausspricht und der sich nicht mit den Alltäglichkeiten und dem alltäglich Gesagtem abfindet. [...] Interessant ist das Stück aber

aufgrund seiner Entstehungsgeschichte. Als wir begonnen haben daran zu arbeiten, war der Autor des Textes, Zlatko Topcic, noch in Grbavica.¹ Obwohl er dort war, konnten wir mit ihm kommunizieren. Gelegentlich verschaffte uns Gradimir Gojer, der exzellente Kontakte in der Stadt pflegte, Telefonate mit Zlatko. Jedenfalls konnten wir Zlatko noch irgendwie vor der Premiere, die dann im Kammertheater stattfand, aus Grbavica rausholen.

An welche Rollen bzw. Theaterproduktionen können Sie sich noch besonders gut erinnern?

Ah da gab es so viel, so extrem viel, und ich habe leider keinerlei Notizen von solchen Dingen gemacht. Ach ich kann mich ohnehin nur ständig wiederholen, wenn ich von dieser Zeit spreche. [...] Wie gesagt, Theaterproduktionen verbinde ich mit dieser Zeit ebenso wie, vielleicht vor allem anderen, die kleinen Sketches und Erzählungen, die ich für Freunde und Nachbarn in deren Wohnungen aufgeführt habe. Sie können sich nicht vorstellen, was so etwas für die Menschen bedeutet hat, das kann man sich nicht vorstellen. Egal wo ich war, ich nutzte immer die Gelegenheit irgendwem irgendetwas zu erzählen, denn in diesen kleinen, klitzekleinen Dingen, lag das große Theater der damaligen Zeit. In den richtigen Theatern war eben das was eh klar ist: Schauspieler, die engagiert waren, Theaterstücke, so etwas wie ein Spielplan usw. Und wir haben dort wiederum so gut wie alles gespielt: Von Shakespeare bis zum letzten Bauernautor Bosniens, alles. Das war ja auch das Schöne: Wir wollten immer über dem ganzen stehen, was um uns passiert.

Ich habe in den Zeitungen aus dieser Zeit, die ich durchforstet habe, gesehen, dass *Skloniste* in verschiedenen Häusern und vor allem in unterschiedlichen Stadtteilen in Sarajevo gespielt hat. Oft auch sehr nahe an der Front, wie beispielsweise im Stadtteil Dobrinja. Wie war das möglich?

Puh ist das wichtig? Sie haben gelesen, dass es so war, alles andere ist nicht wichtig. Nun ja, wir brauchten Monate um irgendwie einen Weg nach Dobrinja zu finden. Mein Gott, Dobrinja ist hier direkt in der Stadt und für uns war es eine Weltreise. Mit einem Militärkonvoi, mit UNO-Autos, vorbei an Barrikaden und Kontrollpunkten. So haben unsere „Gastspiele“ funktioniert. Außer eben die Gastspiele, die im Ausland waren. Das war eine

¹ Grbavica: Stadtteil von Sarajevo, welcher als erster Stadtteil von den serbischen Truppen eingenommen wurde. Bis zum Ende der Belagerung war es ein von den Besatzern kontrolliertes Gebiet. Heute steht „Grbavica“ nahezu für ein Synonym mit dem Kriegsverbrechen, die gegenüber der Sarajevoer Bevölkerung begangen wurden.

Geschichte für sich. [...] Die Norweger, das Ibsen Stage Festival in Oslo, die waren die ersten, die uns ins Ausland eingeladen haben, damals eben mit *Skloniste*. Der Text hat nichts mit Ibsen zu tun, aber die Organisatoren kannten Safet [Plakalo] noch vor dem Krieg und da sie mitbekommen haben, was wir hier so machen, haben sie uns eben auch eingeladen. [...] Besonders gut erinnere ich mich an ein Gastspiel in Ljubljana. Diese Menschen wussten am ehesten, was bei uns passiert. Es war für die ein Wunder, dass wir überhaupt lebend aus der Stadt gekommen sind – geschweige denn mit einem eigenen Theaterstück. Das war ein Wunder.

Ein Wunder war es für die auch, dass wir Theatermacher so ein gemischtes Volk waren. Ethnie und Religion waren kein Thema, kein Thema! Ich bin beispielsweise Orthodoxer, Jasna Diklic eine Bosnierin, und der ein Serbe, der ein Bosnier, die eine Slowenin... ein wildes Misch-Masch. Wer woher kommt war bei uns kein Thema, es war uns egal, das gemeinsame Ziel war wichtig. [...]dann hatten wir ein Gastspiel in Skopje. Ein Mann hatte von uns erfahren und quasi über Nacht einen Flug nach Mazedonien organisiert, damit wir dort spielen können. [...] Und so war es überall: Norwegen, Slowenien, Mazedonien, England, egal wo wir waren. Wir haben diese Energie gehabt, wir waren etwas Unbeschreibliches, das muss man einfach so sagen.

Wie hat die bosnische Diaspora auf ihre Gastspiele reagiert?

Na, ausgezeichnet natürlich! Okay, für die war alles interessant, was aus dem Heimatland kommt und berichtet wird. Egal wo wir waren, sei es Norwegen oder England, kamen sehr viele Menschen aus der bosnischen Diaspora ins Theater. Auch hier wiederum: Menschen die vermutlich nicht ins Theater, nicht zum Ibsen Stage Festival, gehen!

[...]

Das einzige, was ich Ihnen noch sagen kann, ist dass ich wirklich stolz bin ein Teil von diesem Phänomen gewesen zu sein. Und ich bin stolz darauf, dass Sie mich gerade dazu befragen. Dass Sie das ganze recherchieren und wissenschaftlich hinterfragen. Denn was ist das Leben wenn nicht ein ständiges Hinterfragen? [...]

Interview mit Nihad Kresevljakovic, 18.07.2011

Anmerkung: Nihad Kresevljakovic traf ich zum Interview, da er ein international renommierter Spezialist für Kunst der Belagerungszeit ist. Als wir das Interview führten, war er noch künstlerischer Leiter des MESS Theaterfestivals in Sarajevo.

Es freut mich sehr, dass wir dieses Gespräch führen. Das weißt du vermutlich noch nicht, aber ich habe vor, mich im September um den ausgeschriebenen Posten des Direktors des SARTR zu bewerben. Mich interessiert auch deine Meinung zu dem Ganzen. Ich habe in letzter Zeit natürlich intensiv deren Arbeit studiert. Mir scheint es, dass das, was sie in ihrem Namen behaupten zu sein, kaum in deren Spielplan reflektiert wird.

Heutzutage?

Ja. Aber auch während des Krieges. Gut, das war damals schon deshalb Kriegstheater, weil eben Krieg herrschte und unter diesen Bedingungen das Theater und die Aufführungen entstanden. Aber außer „Skloniste“ gab es kein Stück, das sich mit der damaligen Lage direkt beschäftigte. Nach dem Krieg hatten sie Stücke wie „Ay Carmela“ oder auch ein Stück über die Belagerung von Leningrad. Es gab also ein paar Stücke, die sich im Kern damit beschäftigten, womit sich das Kriegstheater mit einem solchen Namen beschäftigen sollte, aber das war alles einwenig zu sanft, zu unartikuliert. Ich arbeite aktuell an einer Art Spielplan und Konzept, mit dem ich mich bewerben möchte. Mein Ziel ist es, dass es sich in diesem Konzept vollkommen als Sarajevoer Kriegstheater profiliert. Das heißt nicht, dass es sich ausschließlich auf Sarajevo konzentrieren soll, sondern dass es ein politisches, vielleicht dokumentarisches Theater werden soll, das sich eben mit all den Dingen beschäftigt, die jetzt gerade in dieser Welt irgendwie aktuell sind. Ganz konkret zum Beispiel: Wenn es Konflikte in Gaza gibt, soll das SARTR direkt nach Gaza gehen. Wenn etwas in Ägypten passiert, muss man dann auch nach Ägypten hin. Wenn sie nicht nach Ägypten reisen, sollen sie sich mit jemandem aus Ägypten kurzschließen und beispielsweise einen ägyptischen Text, der das Drama der ägyptischen Gesellschaft kommuniziert, hier aufführen. Das Theater in der Belagerungszeit war ein Phänomen. Und dieses Phänomen soll international gezeigt werden. Wenn wir, als ein Haus, das während des Krieges Theater spielte, wo hinreisen, haben wir das Recht und die Pflicht, die Lautesten unter allen zu sein. Ich glaube, dass ein Regisseur aus Bosnien und Herzegowina in Frankreich niemals die würdige Aufmerksamkeit des

französischen Publikums haben wird, genauso wie ich glaube, dass ein bosnischer Regisseur in Berlin niemals so auffallen wird, wie es eben ein deutscher Regisseur tut. Deshalb müssen wir uns präzise darüber Gedanken machen, wie wir uns als etwas Besonderes in der Theaterwelt heutzutage profilieren können. Einfach politischer sein, auf eine Art und Weise.

Es ist spannend, dass du mir soeben eine Frage beantwortet hast, die ich dir ohnehin stellen wollte – und eben etwas angesprochen hast, dem viele meiner Interview-Partner ausweichen. Ich habe mir letztes Jahr fünf oder sechs Aufführungen im SARTR angesehen und konnte, egal ob es mir jeweils gefiel oder nicht, wirklich nichts Besonderes feststellen. Ich sah keinen Aspekt eines „Kriegstheaters“ in diesen modernen, zum Teil avantgardistischen, Theaterstücken, den ich so nicht auch auf irgendwelchen Wiener Bühnen hätte sehen können. Mein erster inhaltlicher Berührungspunkt mit dem SARTR war der Text „Skloniste“, in dem über das gesprochen wird, was Theater ist und was es sein kann und soll. Ich sehe aber kaum etwas im heutigen SARTR umgesetzt. Sie bereiten zwar für September 2012 ein Remake von „Skloniste“ vor und Safet [Plakalo] hat mir erzählt, was für ein Stück er für den 17. Mai. 2012, also 20 Jahre nach der offiziellen Gründung des SARTR, schreibt – aber inhaltlich hat dies rein nichts mit ihrer Historie zu tun, oder?

Du hast recht. Für den 17. Mai gibt es diese Neuinterpretation eines antiken Stückes, das nichts mit einem Jubiläum zutun hat. Sie haben für nächstes Jahr noch einen Text angekündigt, der nichts mit der Geschichte des Hauses zutun hat. Das Remake von „Skloniste“ würde ich auch machen – allerdings ganz anders. Ich würde es nicht einmal „Skloniste“ nennen, sondern ihm vielleicht einen englischen Titel geben. Das ist nicht mehr ein Stück für uns, das war es im Krieg, sondern sollte etwas für die internationalen Gäste erzählen. „Skloniste“ sollte wie das historische Museum oder der noch bestehende Versorgungstunnel sein – etwas über die Geschichte, aber für die Touristen. Überhaupt haben wir hier in unseren Breiten das Problem, das wir mit unserer kulturellen Vergangenheit ohne Gefühl für deren jeweiligen Wert umgehen. Ein banales Beispiel: Die originale Fahne des Kriegspräsidiums, die sich im historischen Museum befindet, wurde einfach an die Wand genagelt. Ich glaube nicht, dass die wer stehlen wollen würde. Aber erst, wenn man so etwas hinter ein Schutzglas gibt, wenn man es mit einem Alarm sichert und wenn man klar verkündet, dass der Wert hierfür uneinschätzbar ist, erst dann wird es ein Interessensobjekt. Solange diese Fahne an die Wand genagelt ist, ist sie nicht mehr als ein Tuch. Ich glaube, dass der Wert von etwas erst hergestellt werden muss. Und wenn wir unsere Objekte nicht als

wertvoll deklarieren, wird es kaum wer anders machen. Dieses Stück, diese erste Aufführung... zumindest diese erste strukturierte Aufführung, denn davor gab es auch Performances, Lesungen usw.,... diese strukturelle Theateraufführung sollte von uns klar als etwas dargestellt werden, das eine Art Denkmal ist. So würde ich, sollte ich zum Direktor erkoren werden, natürlich diesen Text zum zwanzigjährigen Jubiläum wiederaufführen, aber ich würde einen neuen, jungen Regisseur beauftragen, der etwas besonderes aus ihm macht. Das ist kein Text, der große Ästhetisierung von vornherein erfordert, es ist ein sehr klassisch erzähltes, sehr hermeneutisches Stück. Dies ist die Gefahr: Es eben nach Rezept und nach dem, wie es ohnehin schon einmal inszeniert wurde, wieder auf die Bühne zu bringen. Ich glaube, das ist der falsche Weg. Solche Dinge sollte man ernster angehen, vielleicht aus psychologischer Perspektive überlegen und an die Figuren rangehen. Ich glaube, dass es da viel mehr rauszuholen gibt, als wie es die Oberfläche des Textes hergibt. Und wenn nicht, dann sollte man eben etwas Neues, neue Elemente, dazu erfinden. Aus dem Erbe, aus der Idee in „Skloniste“, sollte man etwas machen. So, wie aktuell ein Remake von „Skloniste“ angedacht ist, eine eins zu eins Reproduktion, eine simple Ästhetik und so weiter... es ist schade genug, dass nicht neue Elemente und neue Werte des Stücks vermittelt werden, aber diese eins zu eins Reproduktion vermindert ja obendrein noch das ursprüngliche Werk!

Wann würdest du diese neue Direktion antreten?

Die Ausschreibung erfolgt im September. Ich glaube, dass ich relativ gute Chancen habe, ich arbeite schon länger daran und es ist auch bekannt, dass ich mich bewerbe. Aber wenn du dich mit den aktuellen Leitern des SARTR triffst, behalt das lieber für dich. Ich weiß nicht, wie viel sie wissen und ich möchte auch nicht arrogant rüberkommen. Denn objektiv gesehen weiß ich es ja nicht, ob ich genommen werde. Ich erzähle dir das, weil du eben daran arbeitest. Wenn ich dort jedoch ein Konzept präsentiere, das klar deklariert, dass das Kriegstheater wieder zum Kriegstheater werden sollte, werden sicherlich viele ein Problem damit haben. Sie haben vergessen, dass sie im Krieg offiziell eine Militäreinheit waren. Darüber müssen sie sich aber bewusst werden. Mein Wunsch ist es, dass dies ein sehr aktives Theater wird. Das ist die Rekonstruktion dessen, was das Theater im Krieg war. Theater im Krieg entsteht als eine Reaktion auf die Realität und aus einem existenziellen menschlichen Bedürfnis nach Theater. Eben darauf aufbauend, muss man das Image des Hauses kreieren. Und ich glaube, dass man gerade hier genau durch solch eine Herangehensweise eine Sympathie bei den Menschen aufbauen könnte, die ansonsten eher nicht so gern ins Theater gehen. Mich würde es nicht stören, wenn es ein modernes Theater im Sinne der Avantgarde

bleibt, jedoch muss es sich seiner Historie und seiner daraus resultierenden Aufgabe bewusst sein.

Das, was ich aktuell hier mache, das „modul memorije“, soll untersuchen, welche Formen von Künsten - unter den Umständen des Krieges - überhaupt wie entstehen konnten. Historisch betrachtet ist es ganz klar, dass neue Wege in der Kunst, radikale Ideen, die viel verändert haben, häufig in radikalen Situationen entstanden sind. Die Beschäftigung damit, das Hinterfragen warum wie etwas entstanden ist, ist zentral. Erst vor wenigen Stunden habe ich einer amerikanischen Kollegin erzählt, was du hier in unserer Szene leistest. Ich finde es erstaunlich und traurig, dass es selbst hier in Bosnien noch keine ernsthafte wissenschaftlich-historische Auseinandersetzung mit diesem Thema gibt. Wir hier beim MESS beschäftigen uns auf einer künstlerischen Ebene damit und bis dato ist noch niemand von den bosnischen Fakultäten zu mir gekommen – niemand beschäftigt sich hier mit dem Theater oder dem Film während der Belagerung. Du kamst zu mir, gut zehn Italiener kamen bis dato zu mir, Studenten aus Amerika, ich glaube auch aus Deutschland und Schweden... aber das ist eben etwas, das man außerhalb Bosniens als etwas Besonderes erkennt und erforscht, während es hier in keinerlei Hinsicht behandelt wird. Das ist mir aber sehr wichtig. Ich glaube, dass die Kunst, die in dieser spezifischen Periode entstanden ist, diverse Charakteristika aufweist, die man bewahren sollte. Man sollte sich damit beschäftigen. Ich spreche einmal kurz aus meiner Perspektive als bosnischer Moslem: Die Erfahrung eines Genozids ist sehr gefährlich. Leider zeigt die Historie, dass ein Volk, das Genozide überlebt hat – man denke an die Serben oder an die Juden – immer sehr schnell, innerhalb weniger Dekaden, zu denjenigen wurden, die selbst Genozide ausführen. Die Israelis haben Vertreibungen und Genozide der palästinensischen Bevölkerung zu verantworten, die Serben haben Kroaten und Bosnier vertrieben und getötet... das heißt, wenn wir uns als eine Nation, die ihre Geschichte ernst nimmt, etablieren wollen, müssen wir uns damit beschäftigen damit, Gott bewahre, uns dies nicht in fünfzig Jahren geschieht. Und die Aufgabe der Kunst ist es, dass wir diese Themen bewahren. Wir dürfen uns nicht davor fürchten, dass das Bewahren der Vergangenheit, dass das Bewahren der Krisen, stets Frustration bedeutet. Ich glaube, dass die Nicht-Beschäftigung damit Frust auslöst. Aber wenn wir uns damit beschäftigen, wenn wir das, was uns widerfahren ist, artikulieren können, ist das gut für uns. Zumindest viel besser, als wenn wir es verdrängen und auf „super open-minded“ machen, obwohl wir massakriert wurden. Ich meine, es geht nicht darum, dass wir massakriert wurden, sondern darum, dass wir nicht wissen können, ob es uns nicht doch irgendwann widerfahren wird. Und andererseits: Wollen wir als Sarajevoer unseren Frust über die Belagerung konstant beklagen? Oder wollen wir

Anhang II: Interview mit N. Kresevljakovic 4

nicht lieber einen gewissen Wert darin suchen? Wollen wir nicht metaphysisch aus der Perspektive der Kunst antworten: „Gott sei Dank haben wir dies erlebt, denn eben dadurch konnten wir dies und jenes erst schaffen! Der Preis dafür war aber dies und jenes!“ Mir ist eben dieses Phänomen des belagerten Theaters sehr wichtig. Und ich würde mich auch nicht für irgendeine andere Direktion bewerben. Deshalb arbeite ich auch hier an dem „modul memorije“.

Übrigens, noch etwas: Ich meine auch, dass das Theater nicht etwas Exklusives für eine Schicht sein darf. Es muss sich öffnen, gegenüber einem neuen, jungen Publikum. Bei uns gibt es überhaupt eine Furcht von Theater. Es herrscht im Volk die Meinung vor, dass Theater etwas ist, was das Volk nicht versteht, dass dort Dinge geschehen, die man nicht verstehen kann. Es gibt auch die weitverbreitete Meinung, dass Theater nur was für Schwule ist. Es ist leider so. Bei uns herrschen die Stereotype gegenüber dem Theater. Und ich glaube aber, dass man diese Stereotype bekämpfen kann, indem man im Theater ab und zu mal ein Konzert oder so etwas organisiert, dass die Menschen mal überhaupt zu dem Ort Theater hinführt. So kann man diese vorherrschenden Berührungängste durchbrechen. Wir haben beispielsweise mal ein Theaterstück in Srebrenica aufgeführt, wo zahlreiche Frauen aus Srebrenica kamen, die nie zuvor im Theater waren und es hat ihnen gefallen. Ich glaube, dass, wenn sie nächstes Mal die Gelegenheit haben, ins Theater zu gehen, es eben auf Grund dieser Erfahrung weniger Berührungängste geben wird. Solche Dinge möchte ich am SARTR ebenso ausprobieren.

[...]

Ich bin überrascht, dass sich Menschen aus Bosnien nicht so sehr mit diesem Thema beschäftigen...

Ich versuche immer wieder zu vermitteln, dass in der wissenschaftlichen Community zu wenig Interesse daran besteht. Es gibt bis dato keine universitäre Abschlussarbeit zu dem Thema. Irgend etwas stimmt da also nicht. Das ist ein klares Identitätsproblem. Hier sagen die meisten „Ich will nicht mehr über den Krieg sprechen“ – sie denken, dass sich durch Schweigen die Probleme in Luft auflösen werden. Viele werden bis ans Ende ihres Lebens über den Krieg schweigen. Sie werden sich nicht damit auseinandersetzen wollen. Das ist aber falsch. Denn es ist unvorstellbar, dass eine solche Erfahrung keine Spuren bei den Menschen hinterlässt. Die Frage ist, was wir aus diesen Spuren machen: Wollen wir etwas Produktives daraus ziehen oder wollen wir diese Spuren wie Wunden tragen, die wir stets

versuchen zu verbergen? Ich glaube, dass das Artikulieren dieser Erfahrung in unser aller Interesse ist. Wir sollten es analysieren. Wenn wir unsere Erfahrungen, seien es positive oder negative, nicht analysieren, ist das unproduktiv. Und ich glaube wirklich, dass diese Erfahrung eine positive Erfahrung ist.

Das Nicht-Beschäftigen mit der Vergangenheit überrascht mich weniger. In Österreich begann man sich teilweise erst in den 70er Jahren mit der Kriegsvergangenheit auseinanderzusetzen, auch in der Kunst.

Ja, aber Österreich war ein Teil des Aggressors. Ich möchte nicht sagen, dass wir [die (bosnische) Bevölkerung Bosniens und Herzegowinas] ausschließlich eine Opferrolle hatten, aber wir waren in einer Verteidigungsposition. Die Politik hat zur heutigen Lage massiv beigetragen. Es wird hier immer wieder kommuniziert, dass es zwischen uns, den Kroaten und den Serben sehr geringe Unterschiede gibt. Die Serben und die Kroaten waren jedoch diejenigen, die in Bosnien eingefallen waren und uns angegriffen haben. Ich betone dies immer wieder, damit wir wieder in die Position zurückkehren, in der wir 1992 waren: Damals kämpften wir für eine Überzeugung, für die selbst der Rest Europas nicht mehr gekämpft hat – für menschliche Werte. Genau daraus entstehen ja auch Theaterstücke. Aus Ideen einer besseren Welt. Und ich glaube nicht, dass wir darauf vergessen und uns davon entfernen sollten. Das politische Problem der Bosnier, insbesondere der muslimischen Bosnier, ist eindeutig, dass sie 1994 - gemeinsam mit den Kroaten, den Serben und dem Rest der Welt - auf die Idee Bosniens verzichtet haben. Die Idee Bosniens ist die Idee eines Europa, von dem auch Europa irgendwann Abstand genommen hat: Europa ist heute links-faschistisch. Aber die Idee Europas, wie sie ursprünglich in Büchern stand und das ganze, wofür Europa heute noch stehen will es aber nicht tut – diese Idee widerspricht sich klar mit der heute vorherrschenden Angst vor einem EU-Beitritt der Türkei, mit der Angst vor einem muslimischen Land. Diese Idee von „Europa“ hatte damals keine Angst vor Ausländern, vor Fremden, vor dem Islam, keine Angst vor muslimischer Kleidung und Minaretts. Doch diese Idee von einem [multikulturellen] Europa ließe sich auf bosnischem Boden in eine Art Mikrokosmos leben. Wir, und damit mein ich vor allem die bosnischen Muslime, da sie die Mehrheit hier darstellen, müssen an diese Idee glauben. Doch das haben eben die bosnischen Muslime irgendwann aufgegeben, frei nach dem Motto „Scheiß drauf. Wir kämpfen jetzt nicht für einen multikulturellen, sondern einen muslimischen Staat!“. Als man dafür zu kämpfen begann, hat man sofort und eindeutig verloren. Wir haben jedoch keinerlei Ausrede, warum wir nicht auch zu Friedenszeiten für die Idee eines Zusammenlebens, einer Multikultur,

kämpfen sollten – dieses friedliche Zusammenleben, die Idee des Miteinander, ist ja ohnehin auch sowohl christlich wie auch muslimisch klar im Glauben verankert. Und genau hier können Kunst und Kultur ansetzen, gerade die, die im Laufe des Krieges entstanden ist. Sie kann Mitbegründer solcher Ideen werden. Wenn man sich den damaligen Spielplan des SARTR ansieht, sieht man sofort, dass hier zwar keineswegs nationalistische Texte oder Texte voller Hass gespielt werden, das nicht. Aber man sieht auch, dass sich die Aufführungen schlichtweg mit grundsätzlichen Problemen beschäftigen, mit nichts spezifischem. Dasselbe gilt auch für das Volkstheater [Narodno Pozoriste]. Gelegentlich wurden nationale Autoren, nationale Mythen wie „Legenda o Alipasi“ gespielt, aber auch die waren frei von jeglichem nationalistischen Gedankengut. Im Rahmen von MESS gab es beispielsweise konkret zu dieser Zeit Arbeiten von Alkestis, Ajax... auch natürlich Susan Sontag mit ihrem „Warten auf Godot“. Es gab Stücke basierend auf dem japanischen No-Theater. Es gab eine Dramatisierung von Paul Austers „In the Country of Last Things“. Man sieht also, ob kriegsbezogene Handlung oder nicht: Es wurden selbst zu Kriegszeiten Stücke über grundsätzliche Werte gespielt, weil man trotz Krieg an diese grundsätzliche Werte glaubte, sie galten weiterhin. Geschichten über Werte, die allgemein geltend sind und nicht nur gerade zu Kriegszeiten funktionieren. Der Krieg verlagert also niemals Grundsatzwerte. Der Krieg verlagert zwar die zwischenmenschlichen Beziehungen, er löst Leid aus, er zerstört jegliches Gleichgewicht – aber die Werte der Menschen, die sich auf der richtigen Seite befinden, ändern sich nicht. Ich glaube, dass das, was damals [im Theater] gemacht wurde, nun in eine Form gebracht werden muss, die weiterhin die Werte der damaligen Kunst für die Gegenwart erkennbar macht. Und dies sollte als etwas Nutzbares verkauft werden, als etwas, das weltweit gilt und nützt. Es muss klar sein, dass, was hier [im Theater] vermittelt wird, auf wahren Ereignissen und vor allem wirklich erlebten Dingen basiert. Es gibt einfach einen Unterschied, ob ein Stück über den Krieg an einem Ort gemacht wird, der niemals Erfahrung mit Krieg gemacht hatte – sagen wir beispielsweise in Malmö - oder ob das Stück aus der Erfahrung von Menschen resultiert, die wissen, wie es ist im Krieg zu leben und zu überleben. Ich bin überzeugt, dass es hier Unterschiede gibt. Natürlich ist Kunst abstrakt, doch Erfahrung ist ein wichtiger Bestandteil der Kunst. Ich glaube, dass man daran arbeiten muss und in irgendeiner Form versuchen muss, dies zu bewahren.

[...]

Nun die eine oder andere Frage zu deiner persönlichen Kriegstheater-Erfahrung: Du hast mir erzählt, dass du „Skloniste“ damals gesehen hast. Was ist deine erste Assoziation mit dieser Inszenierung?

Kerzen. Ja... Kerzen. Es ist sehr lange her, dass ich das gesehen habe. 1997 hatten wir eine Wiederaufführung im Rahmen des MESS... aber wenn du „Skloniste“ sagst, denke ich zu allererst nicht an das Theaterstück, sondern an das Sklonsite [ergo: den Unterschlupf], in dem ich war. Wenn ich selbst an das Theaterstück denke, denke ich vielmehr an die Erfahrung in einem Schutzort, in irgendeinem Keller oder dergleichen, zu sein als an die Erfahrung in einem Theater zu sitzen. Wobei – die Erfahrung, die man in einem Unterschlupf macht, ist ganz klar wie Theater. Man sitzt mit 10 oder mehr Menschen an einem Ort und teilt dieselbe Erfahrung – diese Erfahrung haben die meisten Sarajevoer gemacht. Ich glaube, dass ich diese Aufführung nicht genug schätzen würde, wenn ich mich nicht an mein eigenes Skloniste erinnern würde. Natürlich ist die Inszenierung als solche eine Rekonstruktion, aber jede einzelne Straße in dieser Stadt hatte ihre Unterschlüpfe und somit ihre eigenen Inszenierungen dieser Geschichte. Ich glaube, dass dies auch ganz stark mitverantwortlich dafür ist, dass diese Theaterproduktion bis heute nicht vergessen wurde. Vieles wurde vergessen, aber eben „Skloniste“ ist für die damaligen Zuschauer so extrem eng mit deren persönlichen Erfahrung verbunden, dass man dies nicht vergessen kann. Man verbindet damit einfach diese extreme Nähe zu Menschen. Man ist auf engem Raum miteinander und man erinnert sich an die so extrem veränderte Kommunikation. Ich bin überzeugt, dass das Kriegspublikum sich selbst auf der Bühne wiederfand – einfach in der Situation des Unterschlupfes, in den Figuren, die dort herumlaufen. Auch war sehr spannend, dass stets nach den Aufführungen nur sehr wenig über die Aufführung selbst gesprochen wurde – viel mehr wurden Anekdoten über persönliche Erlebnisse im eigenen Unterschlupf ausgetauscht, es wurde gelacht, es wurde geweint, es war ein kollektives Erkennen der eigenen Lebenslage auf der Bühne. Das sind die Hauptreaktionen, die damals üblich waren.

Du hast bereits erwähnt, dass „Skloniste“ eine Ausnahmeerscheinung im SARTR war. Alle anderen Stücke sind, zumindest wenn man nur auf den Text blickt, einfache Komödien, die fernab vom Krieg entstanden sind und sich auch damit nicht beschäftigen. Wurde in den Aufführungen solcher Stücke, seien es Produktionen des SARTR oder anderer Bühnen, die damalige Lage trotzdem in irgendeiner Form reflektiert? Sei es in der Inszenierung, im Schauspiel...

Nein. Eindeutig nicht. Eine Reflexion der gegenwärtigen Lage war auch vollkommen unnötig. Allein der Weg zum Theater, allein die Tatsache, dass man auf dem Weg dorthin jederzeit getötet werden kann, war schon Reflexion genug. Die Zuschauer kommen ins Theater, schauen sich eine Aufführung an, die sie ablenkt, die sie in eine abstrakte Welt führt. Für mich und viele andere war auch die Sicherheit im Theater das Ausschlaggebende, überhaupt hinzugehen. Die Theater waren alles andere als sicher. Aber während man da drinnen sitzt, sich gemeinsam eine Geschichte anschaut und mit vielen Menschen auf kleinem Raum ist, hat man das falsche Gefühl einer Sicherheit, einer Geborgenheit. Was ebenso eine positive Erinnerung ist, ist das Gefühl der Interaktion. Ich glaube, dass das Wesen des Theaters das Erlebnis von Interaktion ist. Doch nur im Krieg hatte ich dieses wahrhafte Gefühl, dass ich während des Betrachtens des Bühnengeschehens zugleich ein Teil eben davon bin. Das war faszinierend. Wenn draußen plötzlich auf einmal Granaten fallen, ist es vollkommen irrelevant wie sehr der Schauspieler in seiner Rolle ist: Er und ich denken in diesen Momenten dasselbe. Er spricht zwar seinen Text, denkt jedoch die ganze Zeit darüber nach, wohin die Granate wohl fallen wird, ob sie uns ja nicht erwischen wird. Dieses kollektive Erleben war einfach eine geniale Erfahrung. Und dieses kollektive Erleben war Teil einer politischen Erfahrung und einer politischen Stellungnahme. Der Akt des Theatermachens, des Schauspielens, ist eine politische Stellungnahme. Egal, was man macht, sei es auch nur die Kindertheater-Produktion „Zucko“: Es ist eine politische Stellungnahme. Rotkäppchen, Mickey Mouse... ganz egal was, es ist politisch. Natürlich gab es die offensichtlich politischen Stücke. „Grad“ von Haris Pasovic zum Beispiel. In der Dramatisierung von Austers „In the Country of last Things“ wurde die fiktive Handlung des Romans auf die aktuelle Lage Sarajevos übertragen. Aber dies war um kein bisschen mehr politisch als irgendeine beliebige Aufführung während des Krieges, die sich mit etwas total Banalem befasste. Im Falle des SARTR finde ich es super, dass deren Theaterstücke aus dem Krieg meistens nichts mit dem Krieg zu tun hatten. Ich glaube, dass ist vollkommen okay. Mir ist nur unbegreiflich, warum sie sich nach dem Krieg nicht damit beschäftigt haben. Von den 51 Produktionen, die sich aktuell auf deren Website in deren Produktions-Chronologie finden, sind meiner Meinung nach 50 unpassend für ein solches Theater.

Nun gut, aber das erste Stück nach dem Krieg „Die Memoiren der Mina Hauen“ (1996), war höchst politisch. Mich hat es überrascht, dass Politik unmittelbar nach dem Krieg, plötzlich eine Rolle gespielt hat.

Ja, aber das ist eine Ausnahmeerscheinung. Und das wäre dann die logische Folge. Nach dem Krieg, wenn die unmittelbare Gefahr des Krieges gebannt ist, sollte man sich mit der Politik und mit den Erfahrungen, die gemacht wurden, auseinandersetzen. Zumindest dann, wenn man sich weiterhin SARTR nennt. Die spannenden Ausnahmen waren eben dieses Stück über Leningrad oder „Ay Carmela“, das sich mit den Auswirkungen des spanischen Bürgerkrieges beschäftigt. Das sind einfach Produktionen, die auf eine positive Art und Weise sich diesem Thema wieder zuwenden und zum Nachdenken darüber anregen.

[...]

Vielleicht noch abschließend: Wie ist denn das Verhältnis zwischen der Illusion, die häufig gerade zu Kriegszeiten im Theater angestrebt wurde, und der Realität, in der man sich eben befindet? Kann Illusion in Inszenierungen, die dies erreichen wollen, zu der damaligen Zeit überhaupt möglich sein?

Nun, wie vorhin schon angedeutet: Das Faszinierende in den Theatern während der Belagerung war die Illusion des Zuschauerbereichs. Man konnte auf der Bühne unmöglich eine so große Illusion kreieren, wie sie ohnehin schon unter den Zuschauern herrschte. Dass all diese Menschen neben, vor und hinter dir sitzen und sich das Stück überhaupt ansehen – das war schon ein Gefühl der Illusion, etwas Unvorstellbares. Oder ganz einfach ausgedrückt: Der Publikumsraum ist Illusion, das auf der Bühne ist Realität. So erlebte ich das zumindest. Die Erfahrung, dass Kunst mit all ihren Inhalten und Werten, unter diesen Umständen absolut lebensnotwendig ist. Diejenigen, die dieser Lebensnotwendigkeit nachgehen, sind Teil einer Illusion. Der Illusion, dass alles normal ist. Das Theaterverhältnis ist also umgekehrt. Die, die auf der Bühne stehen, sind Teil der Realität und das Publikum, das auf dem Weg ins Theater sein Leben riskiert, das während der Vorstellung nicht weiß, ob in der nächsten Sekunde nicht vielleicht eine Granate ins Gebäude einschlagen wird – dies ist die Illusion des damaligen Theaters. Und eben daraus resultiert die Interaktion, von der ich gesprochen habe – eine Verschmelzung zwischen Bühnengeschehnis und Publikum. Wenn man sich bewusst ist, dass Theater nicht nur eine visuelle oder eine verbale Sache ist, sondern ein Austausch von Energie und Meinungen, dann ist umso klarer, warum gerade im Krieg diese Interaktion so sehr spürbar war und nicht mit andersartiger Theatererfahrung vergleichbar ist.

[...]

Sicherlich war auch das Publikum anders. Es hat sich vorm Theater nicht „gefürchtet“, wie du dies eingehend erwähnt hast.

Nein, haben sie nicht. Okay, ich möchte nicht übertreiben – natürlich konnten auch damals nicht 10.000 Menschen in einem Theater Platz finden. Weiterhin waren dies maximal 500 Zuschauer. Sicherlich geht auch ein großer Teil der Menschen, die damals regelmäßige Theatergeher waren, auch heute noch emsig ins Theater. Viele haben nach dem Krieg durch den Theaterbesuch einfach das weitergeführt, was Teil ihrer Routine gewesen war. Ein Freund von mir, der heute nicht mehr in Sarajevo lebt, war damals Soldat und ich nahm ihn oft mit ins Theater. Das war für ihn das Größte: Ein Austritt aus der Realität im besten Sinne. Egal, wohin man damals ging um dem Ganzen zu entfliehen: Es war immer besser als der Alltag. Das ist das Phänomen der Belagerung. Das Problem der Belagerung ist, dass man nirgendwo hingehen kann. Doch im Raum eines Theaters und eines Kinos, bekommt man das abstrakte Gefühl einer Realitätsflucht. Und das ist das Lebensnotwendige an Kunst im Krieg – die Vermittlung des falschen Gefühls, dass man für kurze Zeit der Belagerung entkommen ist.

[...]