To the Graduate Council:

I am submitting herewith a thesis written by Svetlana Acevic entitled "Biljana Srbljanovic in Deutschland: Aufführungen und Rezeption ihrer Dramen." I have examined the final paper copy of this thesis for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, with a major in German.

Peter Höyng, Major Professor

We have read this thesis
and recommend its acceptance:

Olaf Berwald

Stefanie Ohnesorg

Accepted for the Council:

Vice Provost and Dean of
Graduate Studies

Biljana Srbljanovic in Deutschland: Aufführungen und Rezeption ihrer Dramen

A Thesis
Presented for the
Master of Arts
Degree
The University of Tennessee, Knoxville

Svetlana Acevic
August 2002

Thesis
2002
.A34

Danksagung

Ich möchte zuallererst meinen Eltern und meinem Bruder danken, die meine Ausbildung von der Einschulung bis zum Abitur ermöglichten. Sie unterstützten mich mit grossem Vertrauen durch mein weiteres Studium und halfen mir mit ihrer positiven Energie die "Jahre des Wahnsinns" durchzustehen.

Ganz besonders möchte ich meinem Hauptbetreuer Dr. Peter Höyng danken, der mich in den Bereich des Dramas und des Theaters einführte und mit vielen lehrreichen Ideen zur Entstehung und Vollendung dieser Arbeit beitrug. Grosser Dank steht auch Dr. Olaf Berwald zu, der mit seinem unerschöpflichen Enthusiasmus meine Arbeit verfolgte und mich nicht nur fachlich sondern auch motivierend unterstützte. Ebenfalls danken möchte ich Dr. Stefanie Ohnesorg für das sorgfältige Lesen meiner Arbeit, die mit ihren Vorschlägen und hilfreichen Ideen wesentlich zum erfolgreichen Gelingen beitrug.

Abstract

This thesis is on the Yugoslav playwright Biljana Srbljanovic and the reception of her plays and their performances in Germany. Biljana Srbljanovic, born in 1971, lives and works in Belgrade, Yugoslavia. She teaches theater history at the University of Belgrade and has written four plays to date: *Belgrader Trilogie* (1995), *Familiengeschichten. Belgrad* (1997), *Der Sturz* (1999) and *Supermarket. Soap Opera* (2001). All of her plays have been performed on the main stages in Germany and have received a lot of attention there. The following investigation of the reception of her works in Germany is based on the reviews of her plays and their performances that were published in major newspapers and magazines in Germany from 1995 untill 2001. The purpose of this thesis is to answer the following questions: Have the works of Biljana Srbljanovic been mainly perceived within the socio-political context of Yugoslavia of the past ten years (1991-2001)? Which aesthetical values except those within the socio-political context have been recognized by German theater critics? Is there any difference in the reception of her works between the theater critics and the directors of her performances (theater as an institution) in Germany?

It has been found that most of the theater critics in Germany interpreted the works of Biljana Srbljanovic in the context of past political events in Yugoslavia (1991-2001), whereas the directors of the performances put much more emphasis on those elements of her plays that are generally applicable for other countries or are related to the works of other international playwrights. Thus, theaters in Germany were not primarily interested

in the politics surrounding the plays of Biljana Srbljanovic but maintained their function as a moral stage, enlightening the audience about war and nationalism as general issues.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung		**1**
Kapitel 1	Zur Autorin Biljana Srbljanovic	**5**
Kapitel 2	Darstellung der Dramen	**11**
Kapitel 3	Die Rezensenten als Rezipienten: Aufführungen und Rezeption der Werke in Deutschland	**39**
Schlussbemerkung		**67**
Bibliographie		**73**
Lebenslauf		**79**

Einleitung

In meiner Magisterarbeit möchte ich mich mit der Rezeption der Dramen der jugoslawischen Autorin Biljana Srbljanovic und deren Aufführungen in Deutschland auseinandersetzen. Bevor ich genauer erkläre, warum ich mich mit diesem Thema befasse und worauf meine Arbeit hinzielen wird, möchte ich eine kurze Passage aus meinem Leben in Tagebuchform darstellen, die den Kontext zur Magisterarbeit veranschaulicht und erklären hilft:

> Es ist 24. März 1999, ich klopfe an die Tür meiner Mitbewohnerin im Studentenwohnheim in Stuttgart, um ihr mitzuteilen, dass ich heute nicht zur Uni mitkommen kann. Heute ist in Belgrad der Kriegszustand erklärt worden und von diesem Tag an wird meine Herkunft zu einem untrennbaren Begleiter meines zukünftigen Lebens. Von diesem Tag an bin ich in den Augen der deutschen Öffentlichkeit 'die Serbin'. [...] Es ist mir schon längst bekannt, dass viele Dinge in dieser Weltordnung faul sind, nun aber ist dieses Faule so nah an mir, dass es sich jeden Tag immer mehr in mich hineinfrisst. Die Illusionen von der Welt und vom Leben, die man mit dreiundzwanzig noch hat, sind jetzt auch ins Wasser gefallen. Die ganze Welt kränkt mich, mein 'Ich', das nicht 'Ich' sein darf, weil ihm eine neue Identität von der Welt zugeschrieben wird, vor der ich mich schämen sollte. Was kann ich dagegen tun? Wie kann sich der Mensch in dieser Welt bewähren?

Sich selbst und die eigene Kultur zu bewahren, während man in einer anderen Kultur lebt, ist ein wesentlicher Faktor meines Lebens geworden, das durch den Krieg in Jugoslawien und durch die interkulturellen Erfahrungen der letzten Jahre bestimmt wurde. Ich habe selber längere Zeit in Deutschland gelebt und befasse mich schon seit einiger Zeit mit der deutschen Kultur und Literatur. Aus diesem Grund bin ich an dem

kulturellen Austausch, gegenseitigen Einfluss und an der Darstellung der jugoslawischen Kultur und Literatur in Deutschland interessiert. Ich möchte durch meine Arbeit der Öffentlichkeit ausserhalb Jugoslawiens eine andere Sichtweise auf das Leben in Jugoslawien zu eröffnen versuchen und dadurch zum interkulturellen Dialog beitragen.

Das eigene Land und die eigene Kultur in einem anderen Licht darzustellen, als es in den Medien zu sehen ist, und gleichzeitig die Rolle der Medien in diesem Vermittlungsprozess zu hinterfragen, versucht auch Biljana Srbljanovic. Enttäuscht vom bisherigen Leben in ihrem Land und von der Reaktion der restlichen Welt auf den Kriegszustand in Jugoslawien, entschied sie sich, im Gegensatz zu vielen jungen Menschen ihrer Generation in Jugoslawien, im Land zu bleiben und weiterhin zu versuchen, das Bild von Jugoslawien, das sich in das Bewusstsein der Menschen im Ausland eingeprägt hatte, zu ändern. In ihren Werken stellt sie das selbstkritische Bewusstsein der jüngeren Generation in Jugoslawien dar, wodurch sie zeigen möchte, dass nicht, wie es etwa viele Medien in Deutschland suggerierten, nur eine einzige Denkweise in der jugoslawischen Öffentlichkeit vorherrscht.

Biljana Srbljanovic wählt vor allem das Drama als Ausdrucksform und Genre. Es ist durch seine Form an das Theater gebunden, wodurch es am gleichen Ort und zur gleichen Zeit eine breite Öffentlichkeit erreichen kann. Die kollektive Rezeption einer Aufführung ermöglicht, in relativ kurzer Zeit die Teilnahme einer grösseren Gruppe zu gewinnen und so eine unmittelbare Öffentlichkeit herzustellen.

Durch den Einführungskurs zum deutschen Drama, den ich an der Universität Tennessee in Knoxville 2001 belegt habe, habe ich mich intensiver mit dem Drama im allgemeinen und mit dem deutschen Drama im besonderen, sowie mit den Möglichkeiten

seiner Umsetzung auf die Bühne auseinandergesetzt. Aus diesem Grunde bin ich auch an diesem Bereich Drama - Theater interessiert. Ich halte das Theater, im Unterschied zu anderen Medien, noch immer für eine relativ autonome Institution, die unabhängig von der Staatspolitik funktioniert und zum grössten Teil von der Zensur jeglicher Art verschont bleibt. Das Theater und die Kunst allgemein sehe ich als ein Medium an, das die Menschen verbindet und nicht voneinander trennt, und das politische Konflikte zwischen den Ländern zu überbrücken vermag. Srbljanovics Dramen eröffnen dem Publikum in Deutschland nicht nur eine andere Sichtweise auf das Leben und die Kultur in Jugoslawien, als viele Medien in Deutschland diese dargestellt haben, sondern sie bereichern auch den kulturellen und literarischen Austausch zwischen Deutschland und Jugoslawien.

Ich werde mich in meiner Arbeit mit den Aufführungen von *Belgrader Trilogie*, *Familiengeschichten. Belgrad*, *Der Sturz* und *Supermarket. Soap Opera* und deren Rezeption in Deutschland auseinandersetzen. Ziel ist es, die Aufnahme ihrer Dramen in der deutschen Öffentlichkeit genauer zu beschreiben und die Bezugspunkte zwischen ihren Dramen und der deutschen Öffentlichkeit kritisch zu beurteilen. Die Arbeit geht dabei in drei Schritten vor. Im ersten Kapitel gebe ich einen kurzen Überblick zur Autorin Biljana Srbljanovic, ihr bisheriges literarisches Schaffen und dessen Rezeption auf dem Literatur- und Theatermarkt im Ausland. Ein kursorischer Überblick über ihre Dramen ist im zweiten Kapitel zu finden, während sich das dritte Kapitel mit den Aufführungen und der Rezeption ihrer Dramen in Deutschland befasst. Die Rezeptionsforschung wird hier durch die Auswertung der Rezensionen zu Srbljanovics Dramen und deren Aufführungen durchgeführt, die in den grossen überregionalen

Tageszeitungen und Zeitschriften Deutschlands im Zeitraum zwischen 1996 und 2001 erschienen sind. Abschliessend fasse ich die Ergebnisse der Auswertung zusammen und weise noch einmal auf die erkennbaren Bezugspunkte zwischen Srbljanovics Dramen und der deutschen Öffentlichkeit hin.

Im Rahmen meiner Rezeptionsforschung werde ich mich näher mit den folgenden Fragen auseinandersetzen: Wie nehmen die Rezensenten die Dramen der Autorin Srbljanovic wahr? - Nur im jugoslawischen Kontext oder auch ausserhalb dieses Kontextes? Wie setzen die Regisseure ihre Dramen auf der Bühne um, gibt es gewisse Unterschiede in der Wahrnehmung zwischen den Rezensenten und den Regisseuren?

Kapitel 1

Zur Autorin Biljana Srbljanovic

Biljana Srbljanovic ist eine junge jugoslawische Dramatikerin, die seit dem Kosovo-Konflikt und den Nato-Angriffen auf Jugoslawien grosse Aufmerksamkeit in den Medien ausserhalb Jugoslawiens erlebt. In Jugoslawien sah sie sich besonders während der Nato-Anfgriffe einer scharfen Kritik ausgesetzt, besonders deshalb, da sie Selbstkritik vom eigenen Volk in einer Zeit forderte, in der das Leben vierundzwanzig Stunden von Nato-Bomben bedroht war. Trotzdem fand sie auch dort ihr Publikum, das zum grössten Teil aus der jüngeren Generation besteht.

Biljana Srbljanovic wurde 1970 in Belgrad geboren, und studierte Dramaturgie und Theaterwissenschaft an der Akademie für dramatische Künste in Belgrad. 1995 schrieb sie ihr erstes Stück *Belgrader Trilogie* als Diplomarbeit. Dieses Stück wurde 1997 im *Jugoslovensko Dramsko Pozoriste* in Belgrad uraufgeführt und gastierte ein Jahr später auf der *Bonner Biennale*. Bei der *Bonner Biennale* gewann die Autorin das deutsche Publikum und fand ihren zukünftigen Herausgeber, den Verlag der Autoren. Das zweite Stück *Familiengeschichten. Belgrad* wurde 1998 im Belgrader Theater *Atelje 212* uraufgeführt und noch im gleichen Jahr erfolgte die deutschsprachige Erstaufführung im Malersaal des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg. 1999 wurde die deutschsprachige Erstaufführung von *Belgrader Trilogie* am Schauspielhaus Essen inszeniert, und es erfolgten mehr als 25 weitere Inszenierungen beider Stücke in Deutschland, Österreich und in der Schweiz. Srbljanovics Werke wurden inzwischen

auch ins Englische, Französische, Italienische, Flämische, Schwedische, Norwegische und Dänische übersetzt.[1] Im gleichen Jahr erschienen die ersten zwei Stücke *Familiengeschichten. Belgrad* und *Belgrader Trilogie* im Verlag der Autoren. *Familiengeschichten. Belgrad* und *Der Sturz* wurden von Mirjana und Klaus Wittmann ins Deutsche übersetzt[2], während *Belgrader Trilogie* von Barbara Antkowiak und *Supermarket* von Alexander Urosevic übersetzt wurden. *Der Sturz* und *Supermarket* liegen noch nicht als Buchausgabe vor, ihre Aufführungsrechte hat bereits der Henschel Schauspiel Theaterverlag in Berlin erworben. Im Sommer 2000 wurde Srbljanovics drittes Stück *Der Sturz* in Budva, Montenegro uraufgeführt und in demselben Jahr gastierte es beim *steirischen herbst* in Graz. Ihr zuletzt erschienenes Drama *Supermarket* schrieb sie im Auftrag der Berliner Schaubühne und der Wiener Festwochen. Dieses jüngste Drama wurde zuerst auf den Wiener Festwochen (Juni 2001) uraufgeführt und danach von der Berliner Schaubühne und vom Münchner Haus der Kunst übernommen. Doch nicht nur durch Theaterstücke weckte sie die Aufmerksamkeit der internationalen Öffentlichkeit, sondern auch durch die, während der Nato-Luftangriffe auf Jugoslawien (März bis Juni 1999) veröffentlichten Tagebuchaufzeichnungen, kritischen Situationsberichte und Essays in der deutschen, italienischen und englischen Presse. Ihr Kriegstagebuch, das sie während der Nato-Luftangriffe schrieb, wurde auszugsweise im *Spiegel* unter dem Titel *Achtung! Feind über Belgrad!* veröffentlicht (26.4.1999 S. 220-

[1] Diese Information ist aus der biographischen Angabe über Biljana Srbljanovic genommen, die in der jugoslawischen Ausgabe *Pad. Beogradska Trilogija. Porodicne Price* des Verlages Otkrovenje in Belgrad zu finden ist (S. 285).

[2] Mirjana Wittmann arbeitet als freie Journalistin und Übersetzerin in Bonn. Sie ist Mitglied der Michael Zikic Stiftung, die als Ziel hat, die deutsch-serbischen Beziehungen und die Integration Serbiens in demokratische Strukturen in Europa zu unterstützen.

228). Diese Veröffentlichung trug zu einem vermehrten Interesse an der Autorin in Deutschland bei.

Biljana Srbljanovic ist Mitglied der Vereinigung *Forum Pisaca* (Forum der Schriftsteller), deren Ziel es ist, die durch die Kriege in Jugoslawien unterbrochene Kommunikation mit der Welt im Bereich der Kultur und der Literatur wieder aufzubauen. Sie ist auch Mitglied der auf der Buchmesse in Frankfurt 1998 gegründeten *Gruppe 99*, die eine Vereinigung von Schriftstellern aus den Ländern Ex-Jugoslawiens darstellt. Mit ihrem Namen erinnert diese Vereinigung an die *Gruppe 47*, zu der sich deutsche Schriftsteller nach dem Zweiten Weltkrieg zusammenschlossen und für ein neues demokratisches Deutschland und für eine neue Literatur eintraten, um die deutsche Kultur und Literatur wieder an die Weltliteratur anzubinden. Durchaus vergleichbar ist es das erklärte Ziel der *Gruppe 99*, ein Forum für literarische und kulturelle Diskussionen zu bieten und damit eine grenzüberschreitende Kultur auf dem Balkan zu errichten[3].

Die rasante Produktion und Rezeption der Dramen Biljana Srbljanovics in Deutschland dokumentiert sich auch darin, dass ihr am 1. Dezember 1999 der Ernst-Toller-Preis in Neuburg/Donau verliehen wurde. Sie erhielt diese literarische Anerkennung aufgrund ihrer Leistungen im Grenzbereich von Literatur und Politik, einen Bereich, für den sich Ernst Toller (1893 – 1939) stark angagierte. Er verfocht sein soziales, pazifistisches und politisches Engagement in seinen Werken und setzte sich vor allem für die Gewaltlosigkeit als geeignetes "Kampfmittel" für die Freiheit und Solidarität ein. Auch Biljana Srbljanovic befasst sich in ihren Werken mit aktuellen politischen Fragen und schreibt gegen den Einsatz von Gewalt als Lösungsmittel in

[3] Kulturni Centar Beograda – Moja Privatna Evropa. Dez 2000. 28 Apr. 2002 http://www.kcb.org.yu/evropa/beleske.html.

Konflikten jeglicher Art. Die Dankrede der Autorin anlässlich der Verleihung des Ernst-Toller-Preises wurde 1999 in einer Dezemberausgabe der *Zeit* abgedruckt (16.12.1999 S. 44). In ihrer Ansprache thematisiert und reflektiert die Autorin jedoch weniger die politische Situation Jugoslawiens als vielmehr ihre Unsicherheit ihrer eigenen Identität gegenüber:

> Ich bin ein Mensch, dem man die Identität gestohlen hat. Das Einzige, was ich mit Sicherheit von mir behaupten kann, ist, dass ich eine Frau bin, dass ich an der Schwelle zum mittleren Alter stehe, dass ich eine Einwohnerin Europas am Übergang zum neuen Jahrtausend bin. Alles übrige ist ziemlich vage, unbestimmt und undurchsichtig [...] Meine Identität wurde mir von der globalen und der nationalen Politik genommen, im letzten Krieg ist sie endgültig verloren gegangen.

Durch die politischen Geschehnisse und den Krieg in ihrem Land wurde ihr in den Medien eine neue Identität aufgezwungen, die sie nicht annehmen will. Sie stellt sich quer zu dem Bild, das sich der Rest der Welt von ihrem Land und ihr macht. Diese durch den Krieg aufoktroyierte Identität stellt Biljana Srbljanovic auch bei den Figuren in ihren Dramen erkennbar dar. Sie spielen entweder nur aufgezwungene Rollen und besitzen keine eigenständige Identität (*Familiengeschichten. Belgrad*) oder ihre Identität ist gespalten (*Belgrader Trilogie* und *Supermarket*).

Heute, nach dem Krieg, unterrichtet Biljana Srbljanovic Theatergeschichte an der Akademie für dramatische Künste in Belgrad und schreibt weiter Theaterstücke. In ihrem nächsten Stück möchte sie "einen europäischen Blick auf Amerika werfen, in einer Mischung aus der naiv-kindlichen Perspektive in Kafkas 'Amerika'-Roman und dem komödiantischen Ton des russischen Erzählers Jewgeni Petrow, der in den dreissiger

Jahren über Amerika geschrieben hat" (*Süddeutsche Zeitung* 18.12.2001 S. 17). Sie möchte somit nicht mehr, dass die Politik in Jugoslawien und der ehemalige Präsident Milosevic ihre Biographie und ihre Theaterstücke bestimmen.

Kapitel 2

Darstellung der Dramen

Biljana Srbljanovic schreibt gegen den Krieg, gegen die Gewalt, gegen den nationalistisch bedingten Hass, gegen einseitiges Denken und Urteilen. Sie stellt die Literatur in den Dienst ihrer politischen Überzeugung, indem sie ihre kritische Haltung den politischen Geschehnissen in Jugoslawien gegenüber äussert. Dies gelingt ihr erstmals mit dem Kriegstagebuch, in dem sie Themen anspricht, die auch in ihren Dramen erkennbar sind. Gleich am Anfang des Kriegstagebuches benennt sie welche Konsequenzen der Krieg im Bezug auf ihr eigenes Leben hatte (*Der Spiegel* 26.4.1999 S. 220):

> Mit der ersten Bombe verlor ich meine Arbeit [...] Mit der ersten Explosion schloss [...] meine leergefegte Fakultät, schlossen die Theater, wo meine Stücke gespielt wurden, endete die Unabhängigkeit der Zeitung, für die ich geschrieben habe.

Sie beschreibt eindringlich ihr Leben, in dem aufgrund des Krieges die Zeit stehen blieb. Dieses Leben jenseits von Zeit und Raum stellt sie auch in ihren Dramen dar. In *Belgrader Trilogie* versucht sie die Atmosphäre, in der die Zeit keine Relevanz zu haben scheint, so darzustellen, indem sie permanent darauf hinweist, dass keine von den Figuren die Uhrzeit weiss. In *Familiengeschichten. Belgrad* und *Supermarket* gestaltet sie die Wiederholung von demselben Zeitraum. Ausserdem unterzieht sie sich in ihrem Tagebuch einer Selbstanalyse, in der sie sich die Frage stellt, ob und inwiefern sie persönlich stark genug den politischen Geschehnissen und dem Krieg im Lande entgegen gewirkt habe (S. 221). Ausser der Identitätsfrage, den Konsequenzen des Krieges auf das

Leben der Menschen, dem Verlust von Zeitgefühl im Leben, der Selbstkritik und der Selbstverantwortung gegenüber dem Krieg, spricht sie zusätzlich noch weitere Themen an, die auch in ihren Dramen verhandelt werden: nationale wie die globale Politik Europas, die Frage des Andersseins in der Fremde und Medienkritik.

In ihren Dramen richtet sie die Kritik vor allem an die ehemalige jugoslawische Regierung, an die Medien in Jugoslawien und gegen die Reaktionen in Europa und dem Rest der Welt auf die politischen Ereignisse in Jugoslawien. Sie stellt das Leben der Menschen dar, die unter diesen Kriegsbedingungen gelebt haben und das Leben von denen, die vor diesem Leben geflüchtet sind. Ihr Leben wird als ein andauernder Zustand dargestellt, ohne Aussichten auf eine bessere Zukunft. Als Folge dieser Ausweglosigkeit werden die Figuren in ihrer Identität problematisiert.

Biljana Srbljanovics Werke haben ein offenes Ende, teilweise weil keine Lösung sichtbar ist und teilweise weil sie im Brechtschen Sinne den Fall als Problem an das Publikum delegiert. Da Biljana Srbljanovic sich in ihren ersten drei Dramen mit der politischen Situation der letzten zehn Jahre (1990 – 2000) in Jugoslawien auseinandersetzt, können diese drei Werke als eine 'jugoslawische Trilogie' bezeichnet werden. Auch ihr bisher letztes Drama *Supermarket* befasst sich, wenn auch nur indirekt mit dem Europa nach dem Mauerfall, d.h. den heutigen Ost-West-Konflikten.

Belgrader Trilogie ist die erste Station der 'jugoslawischen Trilogie'. Die Autorin setzt sich hier mit den Emigrantenschicksalen junger Leute aus Jugoslawien auseinander, die in den letzten zehn Jahren ihr Land zahlreich verliessen. Sie sind entweder aus wirtschaftlichen Gründen oder vor der Gefahr der Einberufung zum Militär oder vor dem herrschenden Ungeist in ihrem Land geflohen. Was diese jungen Leute durch ihre Flucht

gewonnen und was sie verloren haben, bleibt dem Leser/ Zuschauer überlassen zu beurteilen. Die Fragen der Akteure werden auf die Leser/ Zuschauer übertragen: gehen oder bleiben?

In der ersten Szene ist die Geschichte der zwei Brüder Mica und Kica dargestellt, die von Belgrad nach Prag geflohen sind, um der drohenden Mobilisierung zu entfliehen. Die zweite Szene schildert die Geschichte der zwei jungen Ehepaare Sanja und Milos, und Kaca und Dule, die nach Sydney gegangen sind, um dort ein besseres Leben als in Belgrad zu finden. Weit von der Familie und von Freunden in Belgrad entfernt, müssen sie eine Notfreundschaft miteinander schliessen, um der Einsamkeit in der Fremde zu entgehen. In der dritten Szene begegnet man der jungen Pianistin Mara und dem jungen Schauspieler Jovan aus Belgrad, die ihr Lebensglück in Amerika ausprobieren wollen. Alle drei Emigrantengeschichten werden durch die Figur Ana Simovic zusammengehalten, die in der letzten Szene auftritt. Sie ist die ehemalige Freundin von Mica, eine Bekannte von Kaca und eine Freundin von Mara. Ana ist als einzige in Belgrad geblieben und wird von allen Emigranten beneidet, da sie noch immer bei ihrer Familie und bei ihren Freunden ist und dort eine gute Arbeit hat.

Für Mica war es zugleich ein Glück und ein Unglück, der Einberufung entkommen zu können, das Land zu verlassen und nie wieder zurückkehren zu dürfen. Er hat sich aus einer Gefahr in eine andere begeben. Hier in Prag darf er keine Vergangenheit haben, da er alle Erlebnisse und Erinnerungen aus dem bisherigen Leben vergessen und seine Gefühle gegenüber der in Belgrad gebliebenen Freundin überwinden muss, um ein neues Leben in der Fremde anfangen zu können. Da sie ohne Vergangenheit leben müssen und als Discotänzer in Prag keine grosse Zukunft haben,

leben Mica und Kica in einer Art zeitlosen Lebens[4]. Ihre Ort- und Zeitlosigkeit ist auch dadurch ablesbar, dass sie nie wissen, wie spät es ist, wenn sie nach der Uhrzeit gefragt werden. Die Lügen gegenüber der eigenen Mutter, in denen sie von einem geborgenen und erfolgreichen Leben in Prag berichten, sind gleichzeitig Versuche der Selbsttäuschung. Sie verdrängen die Realität und leben in einer Art Traumwelt. Mica träumt von Liebe, von Brüderlichkeit und von Einigkeit. In seinem Traum kauft er Tannenbaumzweige bei einem Kroaten, bei "einem von uns" (*Belgrader Trilogie* S. 10). Er träumt von einer Wirklichkeit, die nicht existiert. Dass er von einer Freundschaft mit einem Kroaten träumt, ist kein Zufall. Dieses Detail weist darauf hin, dass die serbisch-kroatische Beziehung nicht nur von Hass erfüllt war, wie es oft von Medien innerhalb und ausserhalb Jugoslawiens dargestellt wurde, die mit ihren Berichten nur noch mehr zu dieser hasserfüllten Stimmung beigetragen haben. Biljana Srbljanovic hingegen zeigt, dass ein Mensch nicht nur auf seine nationale Identität reduziert werden kann.

Die zwei jungen Ehepaare in der nächsten Szene leben, wie Kica und Mica, ebenfalls ein zeitloses Leben, ihre Uhren sind stehengeblieben. Sie müssen oder sie wollen ihre Vergangenheit vergessen und ein neues Leben anfangen. Doch das Leben in Sydney ist ganz anders als das Leben in Belgrad, es verlangt die Umstellung des eigenen Lebens und damit eine vollkommene Neuorientierung. Dadurch wird auch die Frage der Identität problematisiert. Kaca versucht dieses Problem zu lösen, indem sie ihre alte Identität vollständig verdrängt. Sie küsst beim Begrüssen nur noch zweimal statt dreimal, sie trinkt keinen Rakija mehr (jugoslawischer Schnaps), sondern nur noch Whiskey, und ihre Sprache ist eine Mischung aus Jugoslawisch und Englisch (*Belgrader Trilogie* S. 36-

[4] Der Begriff 'zeitloses Leben' wird hier für das Leben, in dem die Zeit stehengeblieben ist, verwendet.

37). Sie versucht dadurch alles, was sie an ihr früheres Leben bindet, abzulegen und eine leichtere Integration in die neue Umgebung zu erreichen. Sanja überträgt diese Identitätskrise auf ihr Kind, das sie nicht Nikola sondern Johnny nennen will. Damit soll er Australier und nicht Jugoslawe oder Serbe sein. Diese 'australische Identität' soll ihm eine leichtere Integration in die dortige Gesellschaft ermöglichen und ihn nicht als als Ausländer kennzeichnen.

Die beiden Ehepaare leben ein Leben, das sie nicht leben wollen. Die Unzufriedenheit mit dem Leben und sich selbst überträgt sich auf ihr Eheleben. Sanja verhält sich völlig hysterisch und es scheint, als ob sie und Milos ausser dem Kind nichts Gemeinsames hätten. Milos flüchtet vor diesem Leben in eine Affäre mit Kaca, deren Mann Dule impotent ist. Dule hat alle seine Erinnerungen, seine Schallplatten, die Lautsprecher-Boxen, sein Auto und seine ganze Vergangenheit verkauft, um nach Australien kommen zu können. Er hat sein Leben in Belgrad verkauft, um ein neues Leben in der Fremde anzufangen. Doch dieser Neubeginn ist nicht mit einem utopischen Aufbruch zu verwechseln, sondern ist mit Angst besetzt. Diese Angst vor dem neuen Leben und vor dem Versagen ist so stark ausgeprägt, dass sie nicht nur psychische sondern auch körperliche Auswirkungen hat.

All diese Emigranten beneiden Ana Simovic, die in Belgrad zurück geblieben ist. Gleichzeitig beschuldigt sie Kaca, dass Ana der Grund dafür sei, warum Kaca als diplomierte Journalistin keine Arbeit gefunden hätte. Sie beschuldigt auch Dules Eltern, die die damalige Regierung gewählt hatten und sie dadurch zur Emigration verurteilt hätten. Sie sucht nach einem Sündenbock, um nicht selbst Verantwortung für das eigene Leben übernehmen zu müssen. Ähnlich verhält sich die junge Pianistin Mara in der

nächsten Szene, die ebenfalls Ana beschuldigt. Mara behauptet, dass sie sie bei der Green Card Lotterie angemeldet und dazu gedrängt hatte, nach Amerika zu gehen. Ähnlich wie Kaca, will Mara die Verantwortung für ihr Leben nicht übernehmen, denn sie hat Angst ihr Leben selbst zu bestimmen. Die Entscheidung nach Amerika zu kommen, die Unzufriedenheit mit ihrem Leben dort, und die Ablehnung jeglicher Verantwortung für diesen Schritt in die Emigration, führen dazu, dass sie sich dem eigenen Leben gegenüber machtlos fühlt und passiv bleibt.

Jovan, der junge Schauspieler aus Belgrad, ist nicht nur wegen der Arbeits- und Perspektivelosigkeit in Belgrad nach Hollywood gegangen, sondern er war auch allgemein von den Menschen in seiner Heimat und von deren nationalistischer Haltung enttäuscht. Er befand sich dort unter Menschen, mit denen er wenig gemeinsam hatte und die er nicht verstehen konnte. Seine Entscheidung, aus diesem Grund nach Amerika zu emigrieren, hat ihn jedoch in eine noch hoffnungslosere Situation gebracht. Obwohl er nach Amerika kam, weil er mit nationalistischen Haltungen in seinem Land nicht viel anfangen konnte, scheint es, dass er sich vor dieser Gefahr nicht ganz gerettet hatte. Hier in Los Angeles begegnet er Daca, einem serbischen Nationalisten, der in Amerika geboren wurde. Die Hervorhebung seiner eigenen Nationalität ist bei Daca vielleicht als Folge der geistigen Heimatlosigkeit und damit verbundener Identitätskrise anzusehen. Indem er in Amerika nicht als Amerikaner angesehen wird, versucht er in Serbien durch seine nationalistische Haltung Anerkennung zu finden.

In der letzten Szene tritt Ana erstmals auf. Sie war bisher präsent, aber nicht zu sehen. Sie sitzt hochschwanger in einem Zimmer, während in einem anderen Zimmer Silvester gefeiert wird. Obwohl sie kein Wort sagt, drückt ihr Benehmen sehr viel aus:

Sie schliesst ihre Augen und lässt den Kopf hängen. Wie alle anderen hier vorgestellten Figuren hat sie gegen ihre Gefühle gehandelt, um ihre materielle Existenz zu sichern. Sie ist in Belgrad geblieben und hat einen Mann geheiratet, den sie eigentlich nicht liebte aber, der ihr eine Arbeit beim Fernsehen besorgte. Doch die materielle Sicherheit durch diese Heirat kann nicht die emotionale Leere ihres Lebens ausfüllen. Es stellt sich wieder die am Anfang aufgeworfene Frage: Gehen oder bleiben?

Alle Figuren haben ihre emotionale Existenz geopfert, um ihre physische Existenz zu retten. Mica hat in Belgrad seine Freundin Ana Simovic verlassen, um sein Leben zu retten. Ana opfert ihre emotionale Existenz, indem sie einen anderen Mann in Belgrad heiratet, durch den sie eine Arbeit beim Fernsehen bekommt. Die beiden Ehepaare in der zweiten Szene versuchen ein neues Leben in der Fremde aufzubauen, während sie emotional darunter leiden. Ebenso ergeht es Jovan und Mara, die zwar vor dem herrschenden Geist in ihrem Land fliehen, aber von ihm eingeholt werden. Biljana Srbljanovic macht durch diese Figuren deutlich, dass man vor dem eigenen Schicksal nicht entfliehen kann.

Das Charakteristische für die Form dieses Dramas sind seine epischen Elemente. Das ganze Drama besteht aus vier Szenen, die inhaltlich autonom sind. Jede Szene stellt eine Geschichte für sich dar, doch alle zusammen sind auch als ein Ganzes zu sehen. Die Figuren hier findet man in Prag, Sydney, Los Angeles und Belgrad. Sie selbst erleben die Mannigfaltigkeit des Raumganzen der Welt, mit der sie sich konfrontieren. Die Montagetechnik, die diese Darstellungsweise ermöglicht, zeigt das ganze Drama als ein Ausschnitt eines Gesamtgeschehens, hier des Lebens der Emigranten. Damit bleibt das Drama sowohl am Anfang als auch am Ende offen. Man erkennt keine dramatische

Zuspitzung der Handlung und auch keinen Helden, der die Stelle eines zentralen Ichs besetzen würde. Obwohl Ana nur einen kurzen Auftritt hat, sind alle Figuren gleich wichtig. Das offene Ende legt dem Leser bzw. dem Zuschauer nahe selbst eine Antwort auf die Probleme der Emigranten zu suchen.

Während das Leben und die Schwierigkeiten der Emigranten in *Belgrader Trilogie* dargestellt wird, wird in *Familiengeschichten. Belgrad* der Blick auf das Belgrader Leben selbst gerichtet, vor dem die Protagonisten in der *Belgrader Trilogie* geflüchtet sind. Am Anfang des Dramas heisst es in der Regieanweisung (*Familiengeschichten. Belgrad* S. 76):

> Alle Helden dieses Stückes sind Kinder. Dennoch altern sie nach Bedarf oder werden jünger und ändern gelegentlich auch ihr Geschlecht. Das sollte niemanden wundern. Die Schauspieler sind hingegegen keine Kinder. Sie sind Erwachsene, die im Stück Kinder darstellen, die wiederum Erwachsene spielen. Auch das sollte niemanden wundern. Es gibt genügend andere Dinge, über die man sich wundern kann.

Diese Regieanweisung lässt sich nicht ganz in die Bühnenrealisierung umsetzen. Der Hinweis, dass es genügend andere Dinge gebe, über die man sich wundern könne, bezieht sich nicht auf die Faktizität des Bühnenraums, er stellt die kommende Aufführung bereits unter eine interpretierende Perspektive (auktoriale Episierung). Worüber soll man sich noch wundern? Darüber, dass in *Familiengeschichten. Belgrad* derartige Trostlosigkeit und Ausweglosigkeit des Lebens dargestellt werden, dass die Kinder immer eigene Eltern umbringen, um sich von diesem trostlosem Leben zu befreien.

Das Belgrader Leben wird in einer Familie dargestellt, die von Milena und Vojin (die Eltern), Andrija (Sohn und Tochter), und Nadezda (der Hund) gespielt wird. Deren

Leben ist als eine Widerspiegelung der politischen und sozialen Umstände der Gesellschaft, in der sie lebt, zu sehen. Dieses Spiel wiederholt sich in verschiedenen Variationen in allen elf Szenen von neuem. Durch das dargestellte Familienleben befasst sich die Autorin mit den Charakteristiken der Gesellschaft, die seit zehn Jahren unter dem Kriegszustand lebt und von der autoritären Staatsführung regiert wird. Sie setzt sich auch mit der Sinnlosigkeit des Krieges und im Zusammenhang damit mit der Frage des Andersseins, so wie mit der Gewalt als Konfliktlösungsmittel auseinander. In Bezug auf Gewalt als Befreiungsakt, lässt sie Andrija, den Sohn, am Ende jeder Szene seine Eltern Milena und Vojin umbringen. Durch Verbrennen, Erschiessen oder Strangulation seiner Eltern versucht Andrija sich von diesem Leben zu befreien. Doch die Eltern auferstehen immer wieder in der nächsten Szene. Ob sich etwas im Leben dieser Familie und in der Gesellschaft ändert, bleibt abzuwarten.

In der ersten Szene ist die vorherrschende Atmosphäre in der Familie sehr destruktiv dargelegt. Alle drei Familienmitglieder schreien einander an und beschimpfen sich gegenseitig. Man spürt in allen drei Figuren starke Unzufriedenheit, Agressivität und Wut, was durch die Lebensumstände verursacht ist. Alles ausser einer Familienharmonie kann man hier erleben. Die Gewalt, die der Vater als Diktator in seiner Familie gegenüber dem eigenen Kind und seiner eigenen Frau ausübt, ist eine Anspielung auf die Diktatur des Staates. Die Diktatur der grossen Welt spiegelt sich in der kleinen Welt der Familie wider. Wie sich das Volk unter der Diktatur zu verhalten hat, beschreibt die Autorin mit folgendem Satz: "Kopf in den Sand, Arsch an die Wand" (*Familiengeschichten. Belgrad* S. 85), in anderen Worten: nicht denken. Nur ein Volk, das entweder nicht denkt oder nicht denken will, oder Angst hat laut zu sagen, was es

denkt, kann von einem Diktator regiert werden. Doch nicht nur als gedankenlos, sondern auch als vertrauenslos ist dieses Volk zu sehen. Während Milena auf die Zeitung, die Medien und die Regierung schimpft, warnt Vojin sie davor, dass sie jemand belauschen könnte (*Familiengeschichten. Belgrad* S. 79):

MILENA Alles Lügen, die uns diese Scheisskerle auftischen!

VOJIN *rügt seine Frau, ohne den Blick von der Zeitung zu heben* Milena, sei vorsichtig. Hier haben auch die Wände Ohren.

MILENA Ich pfeife drauf. Ich habe vor keinem Angst!

Doch die Gefahr, verraten zu werden, droht einem auch von seinem Nächsten. Milena wird wegen ihrer regierungsfeindlichen Sprüche von Vojin verraten und ihr wird gekündigt (*Familiengeschichten. Belgrad* S. 97). Später verrät Andrija seine Eltern und zündet sie mit Benzin an, um an den Gehaltsumschlag seines Vaters zu kommen (*Familiengeschichten. Belgrad* S. 99-100). All das weist darauf hin, dass in dieser Familie und in der Gesellschaft das Vertrauen zwischen den Menschen nicht mehr vorhanden ist und dass die Gefahr des Verrats durch den Nächsten droht[5].

Das Verhalten der Familie reflektiert die Diktatur im Staat und Milena und Vojin zeigen die Charakteristiken des jugoslawischen Präsidentenpaares. Milena paraphrasiert die Tagebücher der Präsidentenfrau Mirjana Markovic und versucht Vojin (den Präsidenten) darauf hinzuweisen, wie er sich verhalten muss: "...stehe zu dem, was du tust, egal wie abscheulich, widerlich, entsetzlich, gefährlich und verwerflich es ist!!! Immer aufrecht, Vojin, immer erhobenen Hauptes. Reue kann ich nicht

[5] Die ganze Atmosphäre in dieser Szene ist mit der Stimmung in Brechts *Furcht und Elend des dritten Reiches* vergleichbar, wo die Widerspiegelung der damaligen Diktatur auch durch den Alltag in verschiedenen Lebensbereichen und sozialen Schichten dargestellt wird. Dabei behandelt auch Brecht die Motive des Vertrauens (die Szene Nr. 10 *Der Spitzel*) und des Verrats (die Szene Nr. 3 *Das Kreidekreuz*).

ausstehen."(*Familiengeschichten. Belgrad* S. 107) Damit spielt die Autorin auf die Frage an, welche Rolle die Präsidentenfrau während der Regierungszeit gespielt hatte und inwiefern sie für die Entscheidungen mitverantwortlich war. Doch nicht nur die Rolle der Präsidentenfrau, sondern auch die Rolle des Präsidenten stellt die Autorin in Frage. Vojin ist sehr egoistisch, er spart gern an den anderen und empört sich darüber, dass Andrija nicht bei seinem Freund sondern daheim isst. Seinen Egoismus zeigt er auch dem Hund Nadezda gegenüber, dem er den Knochen wegnimmt und sich empört, wenn er vom Leitungswasser trinkt. Bei Vojin kann man sogar so weit gehen und von Besessenheit reden, alles besitzen zu wollen, womit die Autorin auf den Präsidenten Milosevic anspielt: "Von Grenze zu Grenze gehört alles mir, was auf meinem Boden kreucht und fleucht und was darauf fällt" (*Familiengeschichten. Belgrad* S. 122).

Ein weiteres Thema, das die Autorin hier zur Sprache bringt, ist die Frage des Andersseins. Andrija erzählt Milena und Vojin von seinem Traum, in dem er sich als Serbe in Kroatien befindet und Angst hat, dort als Serbe, als ein Anderer, erkannt zu werden. Die Unterschiede zwischen den Serben und den Kroaten, die er hier anspricht, wie z.B. die Gestik beim Taxirufen oder die andere Art mit dem Taxifahrer zu sprechen, sind sehr banal und unbedeutend (*Familiengeschichten. Belgrad* S. 135-136). Doch die Tatsache, dass man sich jetzt anders nennt und dass es ein 'echtes Serbien' und ein 'echtes Kroatien' gibt, zwingt jeden Menschen, auch wenn man untereinander keine Unterschiede findet, diese wenigstens zu erfinden. Denn es muss einen Grund gegeben haben, warum so viele für diese nationalen Unterschiede gestorben sind.

Wie banal ein Krieg sein kann, wird dann in Vojins Traum dargestellt (*Familiengeschichten. Belgrad* S. 137-38). Sein Traum soll einen weiteren Zerfall

Jugoslawiens symbolisieren. In seinem Traum besteht Jugoslawien nur noch aus Belgrad, dessen Bezirke gegeneinander um ihre Unabhängigkeit kämpfen. Vojin wird erschossen, weil er kein Fan des Fussballvereins *Roter Stern* war. Die Sinnlosigkeit seines Todes stellt den Sinn aller Kriege in Jugoslawien und allgemein den Krieg an sich in Frage. Diese Traumsequenz schliesst die Autorin mit Milenas Traum ab (*Familiengeschichten. Belgrad* S. 139-40). In ihrem Traum stirbt Andrija in Kroatien und Vojin im Krieg. Sie selber stirbt dann auch, jedoch nicht aus Trauer, sondern aus Kummer, als sie die Höhe der Beerdigungskosten erfährt. Die Angst um die Existenz führt dazu, dass der Tod eines Familienmitgliedes mehr Schmerzen finanzieller Art als des Herzens hervorrufen kann.

Nadezda, die als Hund den Eingang in 'dieses Kinderspiel des Familienlebens' findet, ist ein Kind "mit einer ganzen Kette unkontrollierter Ticks, die ihr Gesicht verkrampfen und ihren Körper verunstalten" (*Familiengeschichten. Belgrad* S. 77). Sie wird von Milena, Vojin und Andrija gleichzeitig gestreichelt und geschlagen. Alle drei reagieren an dem Hund ihre Frustrationen ab. Dieses Phänomen, dass alle gegenüber Nadezda Macht und Gewalt ausüben, lässt sich als soziales Grundverhalten verstehen: man sucht und verbündet sich gegen die Schwächsten, um die eigene Unsicherheit zu verstecken. Erst am Ende des Dramas erfährt man, wer Nadezda ist. Sie ist ein Waisenkind, das seine Eltern mit einer Bombe umgebracht hat. Im Grunde kann das ganze Drama als die Geschichte von Nadezda und ihren Eltern angesehen werden: Dieses Nachspielen stellt die Verarbeitung und die Bewältigung ihrer traumatischen Erfahrungen dar. Ihre nervösen Körperzuckungen und das stumme Dasein sind die physischen und psychischen Folgen dieses Ereignisses. Der Mord an ihren Eltern war ein Versuch, irgendetwas an der Ausweglosigkeit des Lebens zu ändern. Die Kinder können nicht

anders als ihre Eltern handeln. Sie leben in einer Umgebung, die von der Gewalt und vom Krieg gezeichnet ist, und die Gewalt ihrer Umgebung und ihrer Eltern zwingt sie selber, auch mit Gewalt zu reagieren. Deswegen endet jede Szene hier mit dem Mord der Eltern, die immer wieder 'auferstehen'. Die Befreiung durch den Gewaltakt funktioniert nicht.

Während in *Belgrader Trilogie* bereits eine an Brecht angelehnte epische Form sichtbar wird, erinnert die Distanz zur Bühnenfigur in *Familiengeschichten. Belgrad* noch stärker an Brecht. Durch die Spiel-im-Spiel-Darstellung: die Erwachsenen (die Schauspieler) stellen Kinder dar, die wiederum Erwachsene spielen, werden keine Individuen sondern Rollen dargestellt. Die Schauspieler bewahren eine Distanz zu ihrer Rolle, sie identifizieren sich nicht mit ihr, sondern sie erzählen sie bloss. Das Theater weist auf die Wirklichkeit hin, der der Zuschauer gegenüber steht. Durch diese Rollenhaftigkeit wird zusätzlich darauf hingewiesen, dass es unwichtig ist, ob in Belgrad der 90er Jahre Erwachsene oder Kinder dargestellt sind, denn sie alle leben in einer aussichtslosen Welt, in der sich nichts ändert. Es gibt keine Vergangenheit und keine Zukunft, und die Vorstellung von Zeit und von einer linearen Generationenfolge verschwindet. Damit ist auch kein Anfang, keine Peripethie und kein Ende im Sinne des aristotelischen Dramas vorhanden. Dieses Drama zeigt seine Offenheit auch durch die Szenen, die ihre Autonomie behalten und die durch immer gleiche Figuren miteinander verbunden sind. Das offene Ende symbolisiert die Demonstration eines andauernden Zustands.

Als Abschluss der 'jugoslawischen Trilogie' ist das Drama *Der Sturz* zu sehen. Während in *Familiengeschichten. Belgrad* das Leben und die politischen Entwicklungen in Jugoslawien aus dem Blickwinkel einer Familie aus dem Volk dargestellt werden, wird

dieses Thema in *Der Sturz* auf der Ebene der Regierungsfamilie präsentiert. Die Familie besteht aus der Übermutter der Nation Suncana, dem Oberstiefvater der Nation Zivko, dem Sohn der Nation Jovan und der Schwägerin der Nation Vera. Ausser ihnen treten noch Stratimirovic und Glogov auf, die als Intellektuelle die Chamäleons der Nation darstellen, da sie ihre Seiten (Regierung vs. Opposition) wie die Chamäleons ihre Hautfarbe ändern. Durch das Leben dieser Regierungsfamilie wird hier gezeigt, wie eine Nation und eine nationalistische Diktatur geboren werden können, und wie sich das Volk unter dieser Diktatur entwickelt. Zur Entfaltung der Diktatur bringt Suncana notwendige Dinge auf die Welt: Um die Diktatur aufzubauen, gebiert sie ein Haus als das Notwendige fürs Leben des Volkes, einen Fernsehapparat, der als Medium das kollektive Denken im Volk verbreiten soll, eine Kaserne als Symbol für den Krieg und eine Kirche als Symbol der Zuwendung des Volkes zur Kirche, zu Gott und zu religiösen Werten, die die nationalistische Ideologie unterstützen. Schliesslich gebiert sie einen Stacheldraht, ein Symbol für die Isolation, in der die Bürger Jugoslawiens ein Jahrzehnt lang gelebt haben.

Dieses Drama besteht aus zwölf Szenen, die linear und nicht zirkular, wie in *Familiengeschichten. Belgrad* abfolgen. Die Handlung lässt sich daran erkennen, dass die Figuren zielgerichtet handeln. Suncana versucht die Diktatur über das Volk einzuführen, während Jovan als Personifikation des Volkes zuerst in ihrem Spiel mitmacht, um sich dann dagegen zur Wehr zu setzen. Doch der Konflikt (der Staat gegen das Volk) ist nicht im dramatischen Sinne so ausgearbeitet, dass man eine triadische Struktur erkennt. Die Handlung zeigt vielmehr narrative Elemente (die Episierungstendenz), es wird geschildert, wie eine nationalistische Diktatur entsteht und wie sie zu Ende geht. Im Vergleich zu *Familiengeschichten. Belgrad* und *Belgrader Trilogie* enthält jedoch dieses

Stück auch eine Dramatisierungstendenz: die Spannung auf den Ausgang. Wird sich das Volk von der nationalistischen Diktatur befreien oder weiter unterjochen lassen?

Suncana ist nicht die Mutter, sondern die Übermutter der Nation. Ihr Name Suncana (die Sonnige) ist eine sarkastische Anspielung auf ihren autoritären Charakter. Die Sinnlosigkeit ihrer Idee von der Geburt einer homogenen Nation spiegelt sich in ihrer sinnlosen poetischen Sprache wider: "während Schmetterlinge mit ihren Flügeln klapperten, meine weissen Schuhe im Schrank vor sich hin dämmerten [...] wurde unsere Nation geboren" (*Der Sturz* S. 9). Sie gebiert ein Volk, das sie unter ihre Diktatur bringen will. Das Volk unter der Diktatur hat keine Rechte, daher wählt das Volk seinen Führer nicht, sondern er wird dem Volk einfach gegeben. Da Suncana nicht sich selbst, sondern den leicht beeinflussbaren und entscheidungsunfähigen Zivko zum Führer wählt, schützt sie sich auf diese Weise vor jeder Verantwortung (*Der Sturz* S. 12):

> **Suncana** Wer wird unser Führer sein? Ich komme – natürlich – nicht in Betracht. Erstens, weil wir einen Mann brauchen – die Welt ist schliesslich immer noch patriarchalisch. Und zweitens, weil ich empfindlich reagiere, wenn man mich reizt, und ich auch keine Kritik vertrage. Ich möchte mir den Heiligenschein der Mutter der Mütter erhalten ...

Auf diese Weise kann Suncana alle Entscheidungen selber treffen, die offiziel als Zivkos Entscheidung bezeichnet werden. Dabei bleibt sie immer unschuldig und kann ruhig "den Heiligenschein der Mutter der Mütter" tragen. Ihre Entscheidungen über das Volk kann sie dadurch besser durchsetzen, da Zivko impotent ist (*Der Sturz* S. 23-24):

> **Zivko** Ich weiss nicht, ob ich es kann, ich bin mir nicht sicher, es gelingt mir nicht, es geht nicht, ich bin dafür nicht geschaffen...!!!

(*Suncana streichelt ihm über den Kopf.*)

Suncana Nur Geduld. Das kommt schon von selbst.

(*Zivko sabbert ihr das Kleid voll.*)

Zivko Aber es will nicht kommen. Ich warte darauf gespannt und konzentriert, aber nichts bewegt sich.

Suncana Du musst dich ganz entspannen.

(*Zivko schmiegt sich wieder an Suncana, gibt aber gleich wieder auf.*)

Seine Impotenz, als Unfähigkeit eine Nation zu zeugen, bezieht sich auch auf seine Unfähigkeit zu regieren und ist ein ironischer Kommentar auf die patriarchalische Struktur. Als Folge übernimmt Suncana eine dominante Rolle in dieser Diktatur. Sie druckt ihr eigenes Geld, mit dem sie das ganze Land aufkauft. Es lässt sich vermuten, dass in der Rolle von Suncana und Zivko eine versteckte Kritik an dem ehemaligen jugoslawischen Präsidentenpaar Milosevic und an der Weise, wie sie alle Lebensbereiche nach und nach unter ihre Kontrolle brachten.

Die Figur des Jovan stellt die Personifikation des Volkes dar, das unter dieser Diktatur lebt. Seine Entwicklung, die mehrere Phasen durchläuft, soll das Reifen des Volkes darstellen. Zunächst verehrt Jovan (das Volk) seinen Vater Zivko (den Führer). Er schreibt einen Aufsatz über seinen Vater (den Führer), in dem er Vaters (Führers) Haare, seine Stimme und seine weichen Hände lobt (*Der Sturz* S. 36). Doch indem er nur die äusseren Charakteristiken des Vaters (des Führers) positiv beschreibt, zeigt er, wie wenig er ihn kennt. Der Vater (der Führer) wisse, was andere bräuchten und man könne vor ihm nichts verbergen (*Der Sturz* S. 36). Dies weist darauf hin, dass das Volk wie der Führer denken soll, und dass es unmöglich ist anders zu denken ohne entdeckt zu werden. Hier

wird das einseitige Denken, das in einer Diktatur gefordert wird, angesprochen. Wie Biljana Srbljanovic in *Familiengeschichten. Belgrad* ausdrückt: "Kopf in den Sand, Arsch an die Wand" (*Familiengeschichten. Belgrad* S. 85). Man soll nicht eigenständig denken, sondern die Augen schliessen und nach Befehl handeln. Doch scheint es, dass Jovan (das Volk) nicht ganz aufgegeben hat selbständig zu denken. Er hinterfragt sein eigenes Dasein, das des Volkes: "Wo wurde ich geboren und warum, unter welchen Umständen und aus welchem Anlass? Wodurch zeichne ich mich aus, worin unterscheide ich mich, was kann ich und was darf ich"? (*Der Sturz* S. 34) Er hinterfragt das Wesen eines Volkes und seine Rechte. Damit fängt er an nachzudenken, ob sein bisheriges Leben richtig war, oder ob er etwas ändern soll. Seine Übermutter Suncana sieht das Wesen des Volkes, der Nation ganz anders. Ihre Beschreibung der 'reinen' Nation ist eine Variante der rassistischen Idee Hitlers von einer reinen arischen Rasse, wobei für Suncana das Ideal keine blonden und blauäugigen Menschen sind. Ihre Theorie geht viel weiter (*Der Sturz* S. 35):

> **Suncana** Ich befehle das kollektive Schicksal, ich verordne die Gleichheit aller, die Frauen sollen ihre Bärte, die Männer ihre Haare wachsen lassen, alle sollen einander gleichen, ich schreibe die kollektive Gesichtsoperation vor, schaffe die individuellen Fingerabdrücke ab, verbiete das Hirn als selbständiges Organ.

Frauen und Männer sollen sich nicht voneinander unterscheiden. Das Gleichsein wird bis zum Hermaphroditentum getrieben. Das Anderssein wird verboten und es wird ein kollektives Leben vorgeschrieben.

Vera, die Schwägerin der Nation, ist hier als Personifikation der Opposition zu sehen, die versucht, Jovan (das Volk) auf die Diktatur des Staates hinzuweisen und ihn zu ermuntern, die eigene Zukunft aktiv mitzugestalten. Doch Jovan (das Volk) denkt nicht daran, die Kontrolle über sein Leben zu übernehmen. Vera schlägt ihm vor, das Land zu verlassen und irgendwo anders ein neues Leben anzufangen. Dabei verweist sie ihn aber gleichzeitig darauf, dass man durch die Immigration nicht vor dem eigenen Schicksal weglaufen kann (*Der Sturz* S. 40):

> **Vera** Wohin ich auch gehe, mein Schicksal verfolgt mich. Mein Name und meine Herkunft, meine Physiognomie einer zahnlosen, kopftuchbedeckten Greisin, eines Scheusals, vor dem sich die Welt ängstigt.
>
> (*Jovan schweigt*)
>
> Niemand sieht uns mehr, wie wir sind. Für andere sind wir das, was sie von uns zu wissen glauben: der übelste Dreck, die letzten Wilden des Milleniums, der Gestank einer Grube, die man zuschütten sollte!

Mit diesen Worten Veras kritisiert Biljana Srbljanovic das Bild von Jugoslawien und von Menschen dort, das sich teilweise in der Kriegsberichterstattung der ausländischen Medien entwickelt hat. Dieses Bild ist so einseitig gefärbt, dass sich Serben, wo auch immer sie hingehen, vor dieser Folie gesehen und mit der Erwartungshaltung konfrontiert werden, dass sie sich vor der eigenen Herkunft schämen sollen. Ihre Kritik richtet sich nicht nur an die Medien ausserhalb Jugoslawiens, sondern auch an die Medien in Jugoslawien, die unter dem Monopol des Staates standen.

Europa und der Rest der Welt reagieren auf diese Diktatur des Staates mit dem Krieg. Als dem Land der Krieg droht, wendet sich der Führer Zivko an das Volk (*Der Sturz* S. 41):

> Mein Volk, ich spreche zu dir! Höre, mein Volk, unserem Land droht Gefahr!!! Verräter, Ränkerschmiede, Unzuverlässige, Ausländer – alle haben dich gegen uns verschworen. Gegen dich, mein Volk! [...] zieht euch in eure Häuser zurück, misstraut jedem, hört nur auf meine Worte.

Indem er darauf hinweist, dass sich alle gegen das Volk verschworen haben, versucht er seine Schuld zu verstecken. Dass das Volk nur auf seine Worte hören soll, bedeutet dass alle unabhängigen Medien ausgeschaltet werden. Jeder, der den Staat kritisiert, ist ein Verräter und muss ausgeschaltet werden. Dadurch versucht der Staat in dieser selektiven Berichterstattung den Krieg dem Volk gegenüber zu rechtfertigen. Jovan (das Volk) schaut sich die Raketen an, die aus dem Ausland angekommen sind und die man mit Fernbedienung steuern kann (*Der Sturz* S. 48):

> Wisst ihr, dass es Raketen gibt, mit denen man ein halbes Dorf mittlerer Grösse zerstören kann? Und man kann sie ausserdem so programmieren, dass sie in bestimmten Zeitabständen von selber zünden. Das ist so etwas wie ein Timer: du gibst die Entfernung ein, bestimmst den Tag und die Stunde und – legst dich schlafen [...] Das einzige Problem besteht darin, dass die Gebrauchsanweisungen in Chinesisch verfasst sind [...] Und so passieren Pannen.

Die Rede von Jovan ist eine Kritik an der Kriegsführung der NATO, die diese intelligenten Bomben beim Angriff auf Jugoslawien benutzten, während sie selbst in Sicherheit blieben. Dass die Gebrauchsanweisungen der Bomben auf Chinesisch verfasst waren und daher falsche Ziele trafen, ist eine Anspielung auf die 'versehentliche'

Bombardierung der chinesischen Botschaft in Belgrad durch die NATO, und darauf, dass sich die offiziellen Stellungnahmen sich in einem banalen 'Es tut uns leid' erschöpften.

Biljana Srbljanovic spielt auch hier mit Verfremdungseffekten. Sie lässt Jovan mit dem Gewehr auf jemanden im Publikum zielen und so tun, als ob er diese Person im Publikum wirklich erschossen hätte. Diese Episierung durch die spielinterne Figur schafft eine direkte Kommunikation zwischen dem Publikum und den Schauspielern. Das Publikum wird aus seiner Rolle des passiven Sehens herausgerissen und als eine Gruppe zufällig anwesender Beobachter in einer realen Situation betrachtet. Dadurch versucht die Autorin das Publikum anzuregen, über den Krieg und die Situation, im Kriegszustand leben zu müssen nachzudenken. So wendet sich Jovan an das Publikum: "Schon merkwürdig diese Hilfslosigkeit. Nicht wahr? Kaum zu beschreiben. Man glaubt es nicht, wenn man es nicht selbst erlebt hat" (*Der Sturz* S. 49). Einerseits sieht Jovan (das Volk) die Sinnlosigkeit eines Krieges ein, und andererseits weiss er, dass ihn die autoritäre Regierung seines Staates in diesen Krieg geführt hat. Er bereitet sich auf einen Aufstand gegen die eigene Regierung (seine Eltern) vor. In der Schlussszene werden die Regierungsverantwortlichen in einer an den Holocaust erinnernden Szene zum Tode verurteilt, indem sie durch den aus den Duschen strömenden Gas erstickt werden (*Der Sturz* S. 72). Jovan (das Volk) beendet seinen Reifeprozess erfolgreich, indem er sich von der Diktatur befreit. Damit wird hier der Mensch als veränderbar dargestellt (episches Element). Es bleibt jedoch zu sehen, wie sich das Leben weiter entwickelt, dieses Ende ist erst der Anfang. Jovan (das Volk) denkt an die neue Zeit, die erfolgen soll. Auf dem Stück Erde, auf dem jetzt die Leichen liegen, wird morgen ein neues Leben anfangen. Ob die Geschichte vergessen werden soll oder die Gefahr besteht, wieder in Versuchung zu

geraten, diese Geschichte zu wiederholen, bleibt abzuwarten. Jovan (das Volk) fordert auf, einen Tango für das neue Europa zu tanzen. Wie dieses neue vereinigte Europa aussieht, wird u.a. in *Supermarket* deutlich.

Supermarket. Soap Opera spielt in einer Ausländerschule im Westen, deren Direktor Leonid (Crnojevic) Schwartz vor dreizehn Jahren mit seiner Tochter Diana aus dem Osten emigrierte. In der Ausländerschule, deren einzige Schüler Diana, Leos Tochter und Mali sind, arbeiten ausser Leo noch sein Kollege Mayer als Lehrer für Bürotechnik und seine Kollegin Müller als Sportlehrerin. Man begegnet hier auch dem Journalisten Britta, der jedes Jahr mit Leo ein Interview macht. Welches Land sein Land ist, kann Leo nicht sagen. Er könnte ein Ostdeutscher, ein Russe, ein Jugoslawe, ein ... sein, der seit dreizehn Jahren irgendwo im Westen, in Deutschland, Österreich ... lebt. Als Folge seines Lebens zwischen zwei Kulturen und der Nicht-Akzeptanz in der westlichen Gesellschaft, ist seine Identität gespalten. Sein wahres Ich ist Leo, den seine Frau verlassen hatte, und da er sein Leben dort (im Osten) ohne sie nicht mehr leben konnte, emigrierte er nach Westen. Sein fiktives Ich ist Leonid Crnojevic, ein ehemaliger Staatsdissident, der als Widerstandskämpfer gegen das sozialistische System in seinem Land wirkte und in den Westen emigrieren musste. Die Folgen von Leos Identitätsspaltung ist ein Dejavu-Erlebnis. Er erlebt sieben Mal denselben Tag.

Supermarket besteht aus einunddreissig Szenen, in denen die Zeitspanne von sieben Tagen dargestellt wird, wobei jeder Tag ein- und derselbe ist und sich wiederholt. Leo ist hier als zentrales Ich zu sehen. Sein gesellschaftliches Sein in der westlichen Gesellschaft, die als sein Gegner zu sehen ist, stellt das Hauptgeschehen dar. Die westliche Gesellschaft, in der Leo seit dreizehn Jahren lebt, wird hier als 'Soap Opera

Gesellschaft' dargestellt, wie es im Untertitel *Soap Opera* heisst. Leos Leben im Westen und seine Probleme der Integration in die westliche Gesellschaft haben schon vor dreizehn Jahren angefangen. Am Ende des Dramas ist nur der Abschluss des inneren Geschehens zu sehen: Leo distanziert sich von seiner fiktiven Identität, die sich als Lüge entlarvt und wodurch er endlich seinen Platz in der westlichen Gesellschaft findet. Sein Leben jedoch, das äussere Geschehen, geht darüber hinaus. Leos Geschichte wird von vielen Parallelhandlungen begleitet. Das Leben von Diana und Mali wird in ganzer Härte dargestellt, da sie nicht von ihren Eltern erzogen oder überwacht, sondern durch das Fernsehen und die Medien manipuliert werden. Mali prostituiert sich in seiner Freizeit und einer seiner Stammkunden ist der Journalist Britta. Der Kollege Mayer hat gleichzeitig eine Affäre mit der Kollegin Müller und mit Diana. Die hier dargestellten Verhältnisse sind daraufhin angelegt, Leos Befangenheit in dieser Gesellschaft zu charakterisieren. Er steht hier isoliert in einer Welt, in der er seinen Platz sucht. Im Folgenden soll der Grund von Leos Identitätsspaltung näher besprochen werden und inwiefern diese Identitätspaltung mit seinem Leben im Westen und mit dem Europa von heute zusammenhängt.

Zum zehnjährigen Jubiläum des Falls der Berliner Mauer soll Leo von dem Journalisten Britta zum Thema 'Europa heute', interviewt werden. Wo steht der Westen und wo der Osten heute? Braucht man noch Schulen für Ausländer (*Supermarket* S. 12)? Britta vertritt hier die Medien, die als Institution nur das schreiben, was die Öffentlichkeit lesen möchte, und dadurch die öffentliche Meinung wiedergibt. Sie stellen die Fragen und die Leser ziehen ihre Rückschlusse selbst (*Supermarket* S. 13):

Leo Wer stellt diese Frage?

Britta "Bild und Wort".

Leo Also Sie, Britta?

Britta Aber wo, nicht nur ich, Schwartz!

Leo Und wen gibt es dort noch? Sie schreiben doch alle Texte.

Britta Ich gebe nur die öffentliche Meinung wieder.

Leo Also Sie. Gut. Sie.

Britta Nichts für ungut, Schwartz, Sie wissen, dass unser Blatt nur Fragen stellt. Die Leser können ihre Rückschlüsse selbst ziehen.

Laut Britta haben die Medien keinen Einfluss auf die Öffentlichkeit, während laut Leo die Medien die Öffentlichkeit diktieren, die das liest, was die Medien erzählen. Wie sehen die Medien das vereinigte Europa heute? Laut Britta (*Supermarket* S. 13): "es herrscht eine neue Zeit, Grenzen existieren nicht mehr, Unterschiede verschwinden, oder man soll sie überwinden". Seine Einstellung, Unterschiede zu überwinden, ist ein falscher Ansatz für ein vereinigtes Europa. Die Unterschiede zwischen den Sprachen, den Kulturen und der Religionszugehörigkeit werden immer da sein. Diese sind jedoch nicht zu überwinden, vielmehr zu akzeptieren und zu respektieren. Die Frage ist, ob die Menschen fähig sind, mit diesen Unterschieden umzugehen oder zu 'menschlich' sind, um diese zu akzeptieren. Die permanente Anwesenheit von Kriegen und Konflikten in der Welt deutet darauf hin, dass es Teil der menschlichen Natur zu sein scheint, das Fremde, das Unbekannte abzulehnen. Die Frage der Herkunft, die eine Schicksalsfrage ist, wird oft als Massstab betrachtet. Gibt es dann noch eine Chance für ein vereinigtes Europa, das nicht nur auf dem Papier existiert? Wie werden die Angehörigen anderer Länder in die Europäische Gemeinschaft integriert? Muss ihr Anderssein auch überwunden werden? Der richtige Name des Schülers Mali ist Kemal Dzahiri, er kommt

aus der Türkei, doch er möchte nicht Kemal genannt werden, da dieser Name auf seine Herkunft und auf sein Anderssein hinweist. Er spricht vielleicht nicht mit dem 'richtigen' Akzent, geht nicht in die gleiche Kirche, hat rotes statt blondes Haar, doch anscheinend sind das alles wichtige Unterschiede, um als ein Anderer gesehen zu werden. Doch das Anderssein stellt noch immer ein Problem für das vereinigte Europa dar, in dem sogar die interkulturellen Beschimpfungen nicht ausbleiben: Leo beschimpft Britta als ein "westliches Arschloch" (*Supermarket* S. 34), der Kollege Mayer nennt Leo ein "östliches Arschloch" (*Supermarket* S. 47) und Mali ein "arabisches Arschloch" (*Supermarket* S. 61). Vielleicht gibt es doch etwas, worin wir alle vereinigt sind: wir alle sind "Arschlöcher".

Wie schon am Anfang erwähnt, entwickelt Leo durch sein Leben im Westen eine zweite Identität. Die Lebensgeschichte über diese zweite Identität hat er in einer Akte verfasst, die ihn als grossen Helden der Öffentlichkeit darstellen soll. Sein zweites Ich lebt Leo nur in seinem Traum. Er träumt davon, ein Staatsdissident gewesen zu sein, der noch immer von der Polizei gesucht und ausspioniert wird. Er stellt sich vor, wie die Journalisten über ihn, den ehemaligen Staatsdissidenten, schreiben. Leo möchte Jemand sein und die Aufmerksamkeit seiner Mitmenschen auf sich ziehen. Doch indem er alle diese Jahre auf sein zweites Ich fixiert bleibt, ändert er nichts in seinem wirklichen Leben und lebt daher immer in der gleichen Zeitspanne. Dieses passive Leben endet mit dem Dejavu-Erlebnis.

Warum entwickelt Leo diese zweite Identität? Er kommt in den Westen und will ein neues Leben anfangen, doch er wird von den anderen nicht akzeptiert. Er verbringt sein Leben zum grossen Teil allein (*Supermarket* S. 69):

Leo Ich bin auch allein. So furchtbar allein. Weisst du, Freund, dass mich in diesen dreizehn Jahren, seitdem ich hier bin, noch nie jemand zu sich nach Hause eingeladen hat. Zu einem Abendessen, Geburtstag, Weihnachten, Namenstag, Jom Kippur, Ramadan, Ersten Mai – Tag der Arbeit, ich meine, zu einem Feiertag, irgendeinem. Niemals. Alle haben es so schrecklich eilig, mein Freund, sie haben keine Zeit, sie sind beschäftigt.

In der westlichen Gesellschaft kann er seinen Platz nicht finden. Aus diesem Grunde will er so gern durch seine zweite Identität die Welt, seine Mitmenschen, beeindrucken und und die Aufmerksamkeit anderer Leute auf sich ziehen. Seine Identitätsspaltung ist die Folge seines Lebens zwischen zwei Kulturen, zwischen Osten und Westen, und des Nichtzurechtfindens im Westen. Zur Ostseite will er nicht zurückkehren und auf der Westseite wird er nicht in die Gesellschaft aufgenommen. Jetzt möchte er aber etwas in seinem Leben ändern. Er möchte von den Leuten besucht werden und Freundschaften aufbauen. Er denkt über sein Leben nach, redet über seine Gefühle und befasst sich bewusst mit seiner Identität. Er redet mit seinen Schülern darüber, die sich vielleicht irgendwann selbst mit dieser Identitätsfrage auseinandersetzen werden (*Supermarket* S. 75-76):

Leo Und ihr habt also jene, die gekommen sind, nicht gern?

Mali Kaum.

Diana Nein.

Leo Und warum nicht? Warum habt ihr uns nicht gern?

Mali Ihr habt einen Akzent.

Diana Ihr seid faul.

Mali Ihr klaut unnütze Dinge.

Diana Ihr seid ständig in Konflikt mit jemandem. Mit Polizei, Zoll, Pförtnern, Beamten.

Mali Ihr trinkt.

Leo Aber ich trinke nicht!

Mali Ihr trinkt alle. Und seid faul.

Diana Unglaublich faul. Und ihr raucht viel.

Leo Du rauchst ja auch!

Diana Ihr seid anders.

Mali Anders eben.

Diana Ihr seid nicht wie wir.

Die Ausländer werden mit gleichen Attributen bezeichnet. Man sieht sie nicht als einzelne Menschen, sondern aufgrund ihrer Herkunft bezeichnet man sie als anders. Sie alle haben einen Akzent, seien faul, sie tränken, seien anders (*Supermarket* S. 75f). Leo ist auch einer von 'denen', ein Ostausländer, ein Ostdeutscher... im vereinigten Europa. Genauso wie die Figuren in *Belgrader Trilogie* wird auch Leo mit den Problemen von Emigranten konfrontiert. Da er sich in der ihm fremden westlichen Gesellschaft nicht integrieren kann, muss er sich mit der Identitätsproblematik auseinandersetzen. Während die meisten Emigranten in *Belgrader Trilogie* ihre Identität komplett aufzugeben versuchen, um sich der neuen Umgebung anzupassen, spaltet sich Leos Identität in zwei. Doch keiner dieser Wege führt zur erfolgreichen Integration.

Das vereinigte Europa wird hier als eine 'soap society' dargestellt. Zur Stimmung der *soap opera* tragen hier die verschiedenen Affären bei, die sich zwischen dem Kollegen Mayer, der als Lehrer für Bürotechnik in der Schule arbeitet, der Kollegin

Müller, die hier als Sportlehrerin auftaucht, Diana, Mali, Leo und Britta abspielen. Wer mit wem geschlafen hat, wer wen geschwängert hat, wer sich scheiden lässt und wer heiratet, bleibt bis zum Ende des Stückes ungewiss. Warum wird die westliche Gesellschaft mit dem *Denver Clan*, Clan der Reichen, verglichen? Aus der Perspektive von jemandem aus Osten werden die Menschen aus der Europäischen Union als reich und mächtig angesehen, da sie schon durch ihre Herkunft mehr Freiheiten haben. Als Besitzer des nichteuropäeischen (nichtwestlichen) Passes muss man nach den Regeln der europäischen Machtspiele mitspielen, bis man irgendwann selber in die Gesellschaft der Mächtigen eingeladen wird. Man kritisiert diese Gesellschaft und gleichzeitig möchte man so gern ein Teil von ihr sein, und die 'schönen' Probleme des Lebens haben, die man aus *Dallas*, *Lindenstrasse* oder *Verbotene Liebe* kennt. Auch Leo will ein Teil dieser Gesellschaft sein. Doch erst wenn er die Lüge über seine zweite Identität aufdeckt und damit sich selbst als Lügner erkennt, wird er anerkannt. Die Utopie vom Westen als einer idealen Gesellschaft bricht zusammen, und sein Wunsch nach einem glücklichen und angenehmen Leben geht in Erfüllung. Indem er selber nach den Regeln dieser Gesellschaft spielt, wird er in sie aufgenommen.

*

Da Biljana Srbljanovic ihr Drama *Supermarket* im Westen ansiedelt, zeigen sich Verbindungen zu *Belgrader Trilogie*. So wird in beiden Dramen die Emigrantenproblematik, der Identitätskonflikt und das zeitlose Leben behandelt. Dieses zeitlose Leben äussert sich in *Belgrader Trilogie* dadurch, dass die Zeit für die Figuren

stehenbleibt, und in *Supermarket* wiederholt sich immer die gleiche Zeitspanne. Doch dieser Motiv der Zeit verbindet die beiden Dramen auch mit *Familiengeschichten. Belgrad*, wo die Vorstellung von Zeit aus dem Leben verschwindet. *Familiengeschichten. Belgrad* ist wiederum mit *Der Sturz* verbunden, da in beiden Dramen der Blick auf eine Diktaturgesellschaft erröffnet wird. Im ersten ist es durch das Familienleben des Volkes und im zweiten durch das Familienleben der Regierungsfamilie zu sehen. Über die Dramen Biljana Srbljanovics bewegt man sich von Prag, über Sydney, Los Angeles nach Belgrad, um dann am Ende mit *Supermarket* irgendwo in Westeuropa zu landen. Im folgenden Kapitel ist zu sehen, wie Srbljanovics Dramen und deren Aufführungen in diesem Westeuropa, genauer in Deutschland, aufgenommen werden.

Kapitel 3

Die Rezensenten als Rezipienten: Aufführungen und Rezeption der Werke in Deutschland

3.1 Interkulturalität auf dem Theater und die Theatertradition in Deutschland als eine Voraussetzung der Rezeption

Die internationale Kommunikation auf dem Theater als ein reger Austausch verschiedener Kulturen ist nicht nur eine Charakteristik der gegenwärtigen Theatersszene in Deutschland, sondern ein Phänomen, das schon seit Jahrhunderten währt und entscheidende Impulse zur Entwicklung des Theaters in Deutschland verliehen hat. Im 17. Jahrhundert waren es die ersten Wandertruppen aus Italien (Commedia dell'arte), die deutschsprachige Länder bereisten und dadurch sowohl kulturell als auch theatergeschichtlich bedeutsame Innovationen brachten. Ihnen folgten die englischen Komödianten, die sogar anfingen, die Aufführungen in der deutschen Sprache zu halten. Erika Fischer-Lichte geht soweit zu behaupten, dass die Wandertruppen nicht nur die Entwicklung des Theaters, sondern überhaupt den Prozess der Zivilisation im 17. Jahrhundert unterstützt haben[6]. Dieser interkulturelle Austausch wurde ab den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts durch die Idee über die Entwicklung eines Nationaltheaters fortgeführt, noch lange bevor Goethe versuchte, den Begriff der Weltliteratur einzuführen und dadurch die Vermittlung anderer Kulturen wiederzubeleben.

[6] Erika Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters (Tübingen; Basel: Francke, 1999) 78.

Bis heute hat das Theater diese Vermittlungsinstanz zwischen den Kulturen beibehalten. Der Austausch einzelner Inszenierungen mit Theatern anderer Länder und die Zusammenarbeit zwischen den Schauspielern, Regisseuren und Autoren verschiedener Kulturen findet heute auf zahlreichen Festivals statt (*Theater der Welt*, *Bonner Biennale*), die oft als Sprungbrett für weitere Zusammenarbeit dienen. So begann auch die Zusammenarbeit zwischen der jugoslawischen Autorin Biljana Srbljanovic und dem deutschen Theater. Mit *Belgrader Trilogie*, einer Inszenierung von Goran Markovic, wurde sie 1998 auf der *Bonner Biennale* gefeiert. Dadurch öffneten sich die Türe zur deutschen Theaterszene. Von jetzt an wurden ihre Dramen auf den bedeutenden Bühnen Deutschlands aufgeführt. *Familiengeschichten. Belgrad* allein erlebte die Aufführungen bei den prestigeträchtigen Bühnen wie dem *Deutschen Theater Berlin*, dem *Hamburger Schauspielhaus*, den *Münchner Kammerspielen*, dem *Staatstheater Stuttgart* sowie weiteren zahlreichen Bühnen Deutschlands.

Obwohl es in Deutschland, im Gegensatz zu anderen Ländern, kein übermächtiges Theaterzentrum gibt, da die Theaterszene dezentralisiert und qualitativ hochwertiges Theater in mehreren Städten zu finden ist, kann die Inszenierung eines Dramas in einem bedeutenden Theater die Öffentlichkeit stark beeinflussen und das Interesse an dem jeweiligen Drama wecken. Dies zumindest dürfte als einer der Gründe für das grosse Interesse an den Dramen der Autorin Srbljanovic angesehen werden, da die Aufführungen ihrer Dramen zuerst auf den bekannten Bühnen Deutschlands stattfanden, wodurch sie schnell eine grosse Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit erreichten. Ein anderer Grund ist sicherlich die gesellschaftlich verankerte Rolle des Theaters in Deutschland. Obwohl das Theater heute als Kunstmedium und nicht als

Kommunikationsmedium bezeichnet wird[7], werden die Theater Deutschlands auch heutzutage von ihrem Publikum nicht nur von der künstlerischen Seite, sondern noch immer als eine Bildungsinstitution, als ein Ort gesellschaftlicher Kommunikation betrachtet. Das Theater in Deutschland, das seit dem späten 18. Jahrhundert die Unterhaltung immer mit Aufklärung/Bildung gepaart sieht, lässt sich daher als eine Art Massstab in der und für die Öffentlichkeit sehen, der anzeigt, ob die Dramen der Autorin Srbljanovic in dem bildungs-kulturellen Kontext Deutschlands akzeptabel erscheinen. Da Srbljanovics Dramen auf vielen und wichtigen deutschen Bühnen aufgeführt werden, lässt einen hohen Grad an Öffentlichkeit erkennen. Dabei ist die Bedeutung der Bühnen nur ein Teilausschnitt der Öffentlichkeit. Ebenso wichtig erscheint die Berichterstattung in den Printmedien, die die Autorin und ihre Dramen bekannt gemacht haben. Dass die Rezensionen zu Srbljanovics Werken in den Theaterzeitschriften wie *Theater heute* und *Theater der Zeit* oder in den wichtigsten Zeitungen und Zeitschriften wie *Spiegel*, *Süddeutsche Zeitung*, *Die Zeit*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* oder *Die Welt* erscheinen, kann als ein weiteres Indiz für die grosse Aufmerksamkeit, die Biljana Srbljanovic und ihrem Werk in der deutschen Öffentlichkeit gewidmet wird, angesehen werden.

3.2 Rezeptionsprozess: Die kulturjournalistische Elite Deutschlands als Rezipienten

Die folgende Analyse der Rezeption basiert auf der Auswertung der Rezensionen, die seit 1995 bis 2001 in den folgenden Zeitungen und Zeitschriften erschienen sind: *Theater heute*, *Theater der Zeit*, *Spiegel*, *Süddeutsche Zeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die Welt*, *Der Tagesspiegel*, *Die Zeit* und *Frankfurter Rundschau*. Die

[7] Christopher Balme, Einführung in die Theaterwissenschaft (Berlin: Erich Schmidt, 1999) 150.

Rezensenten, als kulturjournalistische Elite und als Teilhaber am Theaterbetrieb werden dabei als Rezipienten angesehen, da sie massgeblich am Rezeptionsprozess der Autorin Srbljanovic teilnehmen und ihn mitsteuern. Daher handelt es sich hier nicht unbedingt um das Verhältnis zwischen dem Leser und dem Text (es ist nicht bekannt, ob alle Rezensenten die Dramen gelesen haben), sondern auch um das Verhältnis zwischen der Theateraufführung und dem Rezensenten als Vermittler einer gesellschaftlichen Öffentlichkeit. Eine genauere Leser- oder Publikumsforschung wird nicht geleistet. Daher ist diese Form der Rezeptionsforschung allgemeiner Natur, doch ist die Untersuchung zur Bewertung und Einschätzung von Srbljanovics Dramen durch einen Teil der intellektuellen Elite von grosser Bedeutung[8].

In der folgenden Analyse sind zwei Elemente zu unterscheiden: der Erwartungshorizont der Rezipienten und die Charakteristiken des Kunstwerks selbst, die die Rezipienten in eine bestimmte Rezeptionsrichtung führen (die letzteren sind vom Autor selbst beabsichtigt). Unter dem Erwartungshorizont ist hier die Erwartung der intellektuellen Elite, wie sie in den Printmedien vertreten sind, zu verstehen, die für das jeweilige Kunstwerk - hier die Dramen der Autorin Srbljanovic - entsteht. Dieser Erwartungshorizont wird aufgrund der literarischen und nicht-literarischen Erfahrungen und der Vorkenntnisse der Rezipienten ausgebildet. Daher können folgende Kriterien bei dem Erwartungshorizont der Rezipienten unterschieden werden: 1) die Vorkenntnisse der Rezipienten im Bereich der Gattung Drama, 2) Vorkenntnisse über die Thematik des jeweiligen Dramas , 3) die Theatererfahrungen und 4) alltägliche Lebenserfahrungen.

[8] Diese Rezeptionsforschung wird nicht in Anlehnung an die Rezeptionstheorie ausgeführt, sondern es werden nur bestimmte Begriffe aus Jauss' *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* entliehen, die als Stützpunkte bei der Auswertung der Rezensionen dienen.

Unter den Charakteristiken des Kunstwerks, mit denen die Autorin selbst teilweise die Rezeptionsrichtung vorgibt, sind bestimmte Elemente oder Normen im Rahmen der Gattung des Dramas, seine angewandte Symbolik, seine Struktur, die impliziten Beziehungen zu anderen Werken und die Beziehungen zu den nicht-literarischen Bereichen zu sehen. Im folgenden wird versucht, das Verhältnis zwischen dem Erwartungshorizont der Rezensenten und der Dramen als Text und als Theateraufführungen zu untersuchen.

3.3 Das Serbienbild in den Medien

Im folgenden wird versucht die Vorkenntnisse der Rezensenten zu bestimmen, die sie sich aufgrund der Informationen über die politische Situation in Jugoslawien, der Interviews und der Artikel über die Autorin Srbljanovic aneignen konnten. Diese Vorkenntnisse sind nachfolgend als ein Teil des Erwartungshorizonts der Rezensenten im Bezug auf die Werke und die Aufführungen der Autorin Srbljanovic zu betrachten.

Die politische Situation in Jugoslawien wurde seit dem Anfang des Zerfalls Jugoslawiens 1990 und seit den ersten Kriegen mit grosser Aufmerksamkeit nicht nur in Deutschland, sondern im ganzen Europa verfolgt. Die Medien in Deutschland berichteten von den Kriegen in Kroatien, Bosnien, Mazedonien und von dem letzten in Serbien. Besonders die Berichterstattung über diesen letzten Krieg überflutete die Medien in Deutschland, da Deutschland sich erstmals seit dem II. Weltkrieg als Nato-Staat an diesem Krieg beteiligte. Der Nato-Angriff auf Jugoslawien (März bis Juni 1999) wurde als die einzige Lösung präsentiert, den Konflikt in Kosovo zu beenden. Die Menschen in Jugoslawien wurden allgemein durch die Figur des ehemaligen Präsidenten Milosevic

verkürzt dargestellt. Dies war die zumindest vorherrschende Art der Darstellung, die sicherlich auch die Rezensenten in Deutschland beeinflusst haben dürfte.

Als nächstes sind die Artikel, die Interviews und Essays der Autorin Srbljanovic zu erwähnen, die während des Kosovo-Konflikts und danach in der deutschen Presse erschienen sind, und den Rezipienten die gewisse Informationen über die Autorin Srbljanovic geliefert haben. Als die erste Informationsquelle ist hier die April-Ausgabe des *Spiegel* aus dem Jahr 1999, in der das Kriegstagebuch der Autorin Srbljanovic auszugsweise veröffentlicht wurde, zu nennen. In ihrem Tagebuch erzählt die Autorin davon, wie sie den Kriegsalltag in Belgrad erlebt. Ihre kritische Einstellung gegenüber der damaligen Regierung wird ebenso deutlich wie ihre Kritik an der Nato-Politik, die mit Gewalt auf Gewalt antwortet. Man erfährt auch von ihrer kritischen Haltung gegenüber ihrer eigenen Gesellschaft, der sie vorwirft, sich immer als Opfer gesehen zu haben. Das Bild von Jugoslawien, das sie in ihrem Kriegstagebuch darstellt, entspricht zum grössten Teil den Meinungen über Jugoslawien, die man in den deutschen Medien hören konnte (ausser der Kritik an die Nato-Politik, die erst später hier und da auftauchte) und daher liefert es Informationen, die die Rezensenten in ihren Erwartungshorizont einbauen konnten. Ähnliches erfahren die Leser aus den Essays *Brief an ein fremdes Volk* (*Spiegel* 21.6.1999) und *Zeit des Tango* (*Theater heute* Nov. 1999), in denen die Autorin auf die Rolle des Diktators und des Diktaturstaates anspielt, das Volk unter der Diktatur und die Nato-Kriegsführung kritisiert, deren Interesse an diesem Krieg sie in Frage stellt. Sie zeigt auch hier ihre skeptische Haltung gegenüber der ausgebliebenen internationalen Hilfe von Europa und dem Rest der Welt, den immer neuen Ultimaten, Drohungen und leeren Versprechen.

Aufgrund dieser Informationsquellen lässt sich eine Vorstellung von möglichen vorhandenen Vorkenntnissen der Rezensenten in Deutschland über die Autorin Srbljanovic konstruieren, die diese Vorkenntnisse dann in ihren Erwartungshorizont im Bezug auf die Werke und die Aufführungen der Autorin Srbljanovic inkorporieren konnten. Im folgenden wird konkret auf die Rezensionen der jeweiligen Aufführungen und Werke eingegangen, mit dem Ziel, die Verknüpfungspunkte zwischen dem Erwartungshorizont und dem, was die Aufführungen/Werke anbieten, zu finden. Es geht also vorrangig um die Interpretation der Werke und Aufführungen aus der Sicht der journalistischen 'Theaterelite' in Deutschland und nicht um die Interpretation der Werke.

3.4 *Familiengeschichten. Belgrad*

Die Rezensionen, die hier ausgewertet wurden, beziehen sich auf drei Aufführungen in Deutschland: die deutsche Erstaufführung von 1998 im *Hamburger Deutschen Schauspielhaus*, die Aufführung von 1999 in *Münchner Kammerspielen* und die Aufführung von 2000 in den *Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin.*

Schon der Titel *Familiengeschichten. Belgrad* ist als Grund dafür zu sehen, dass man dieses Stück schwer ausserhalb des jugoslawischen Kontext wahrnehmen kann. Doch nicht nur der Titel, sondern auch die politische Aktualität des Stückes spielt eine grosse Rolle dabei. So weist Franz Wille darauf hin (*Theater heute* Aug/Sep 1999):

> Das Stück hat bei seiner deutschen Erstaufführung im Malersaal des Hamburger Schauspielhauses im November '98 niemanden wirklich interessiert, weil es in einem fast exotischen südosteuropäischen Land spielt, von dem man aus dem Fernsehen vor allem

> das Besuchersofa des Staatschefs kannte. Heute interessiert es jedermann, gerade weil es in Belgrad spielt.

Nach den Nato-Angriffen auf Jugoslawien hat sicherlich niemand mehr mit Belgrad eine exotische südosteuropäische Stadt assoziert. Belgrad war vielmehr laut Franz Wille eine "Stadt vom Kriegsherrn" (*Theater heute* Aug./Sep. 1999 S. 24). Dadurch gewann *Familiengeschichten. Belgrad* an der Aktualität, da dann viele das Belgrader Leben sehen wollten, wo vor kurzem noch die Nato-Bomben fielen. So bezeichnet Peter Michalzik dieses Drama als "ein Stück aus dem Innersten des serbischen Innenlebens" (*Frankfurter Rundschau* 29.6.1999 S. 7). Heinz Klunker sieht in diesem Stück "Rollenspiele einer Belgrader Familie unter Okkupationsverhältnissen besonders gemeiner Art, unter der Herrschaft des waschechten Serben Milosevic" (*Die Zeit* 26.11.1998 S. 47). Die Vorkenntnisse über die politischen Geschehnisse in Jugoslawien, die die Rezensenten durch die Medien erhalten haben, waren ausreichend, um die Hinweise auf das Milosevic-Regime und die Darstellung des Krieges, der Gewalt und der Diktatur im Familienleben zu erkennen. So sieht Renate Schostack in Mutter Milena die Ehegattin Milosevic und in dem Zitat Vojins "Das Eigene nicht hergeben" (*Familiengeschichten. Belgrad* S. 124) erkennt sie den "O-Ton des Herrn Milosevic" (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 28.6.1999 S. 52). Wie stark dieses politische Bild Serbiens in diesem Stück hervorgehoben wird, ist besonders in der Kritik der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (23.11.1998 S. 52) zu erkennen:

> Sogar als gewöhnlich abgestumpfte Nachrichtenkonsumenten können die Zuschauer so manche Anspielung gut verstehen, etwa wenn die Kinder mit pathetischem Ton Milosevic imitieren [...] Oder wenn die Schauspieler mit Kopftuch und Spielzeugknarre

die dickmäuserisch-fanatische Landbevölkerung nachahmen, der das Staatsfernsehen die Gehirne gewaschen hat.

Um dieses politische Bild von Serbien noch zu verstärken, wird am Ende Peter Handke der Autorin Srbljanovic gegenüber gestellt, dessen politisches Bild von Serbien als geschmacklos und das der Autorin Srbljanovic als authentisch charakterisiert wird. Peter Handke hat sein Kriegsreisebuch[9] in einem sehr pathetischen Ton geschrieben, was als erstes Hindernis gesehen werden kann, sein Bild von Serbien als authentisch zu betrachten, während Biljana Srbljanovic in einem sehr nüchternen Ton schreibt. Biljana Srbljanovic richtet ihre Kritik vor allem an Serbien und damit an sich selbst, während Peter Handke sich dem Westen gegenüber kritisch äussert. Er stellt die Selbstkritik in Frage, die seiner Meinung nach in den westlichen Medien ausblieb, und man davon ausging nur über Informationen verfügt zu haben, während die Kriegberichterstattung in Jugoslawien als Propaganda bezeichnet wurde. Genauso geht der jeweilige Rezensent vor, nachdem die Medien in Jugoslawien der Bevölkerung "die Gehirne gewaschen haben". Doch Biljana Srbljanovic bildet zumindest eine Ausnahme davon, dass das nicht unbedingt der Fall war. Die Verallgemeinerung, die der Rezensent hier durchführt, indem er die Bürger Jugoslawiens als "duckmäuserisch-fanatische Landbevölkerung" bezeichnet, lässt die Frage stellen, über welche Informationen die westlichen Medien verfügten, die offensichtlich dieses Bild von Bürgern Jugoslawiens entwarfen.

Was die Regieleistung bei den Aufführungen der Dramen Srbljanovics betrifft, ist in den meisten Rezensionen zu erkennen, dass die Regisseure viel versucht haben, aus diesem Stück ein internationales Drama zu gestalten. Franz Wille äussert in Bezug auf

[9] Peter Handke, Unter Tränen fragend: Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999 (Suhrkamp: Frankfurt, 2000).

die Inszenierung von Anselm Weber (*Hamburger Schauspielhaus*) (*Theater heute* Jan. 1999 S. 59): "dieses Familiengemetzel, das ein diktatorisches Regime im Wohnzimmer anzettelt, löst der Regisseur im Kinderpuppenspiel als harmlosen Stellvertreterkrieg [...] Obendrein entsteht ein Anschein von Wirklichkeit, der alle konkrete jugoslawische Realität (mit Ausnahme eines postkartengrossen Milosevic-Konterfeis im Müllcontainer) im Ungefähr einer europäischen Vorstadt-Steppe auflöst, die sich problemlos auf deutsche Verhältnisse übertragen lässt". Oder wie Heinz Klunker über diesselbe Inszenierung schreibt (*Die Zeit* 26.11.1998 S. 47): "Indizien verweisen auf Belgrad, aber diese in den verschiedenen Partien differenzierten Familiengeschichten könnten auch in Marseille oder New York lokalisiert sein". Die Inszenierung in den Münchner Kammerspielen von Peter Wittenberg wird z.B. von Peter Michalzik wegen der Vermeidung jeglichen Realismus und des Kriegskommentars kritisiert, und als eine Inszenierung im Ortlosen bezeichnet (*Frankfurter Rundschau* 29.6.1999 S. 7). Aureliusz Smigiel (Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin) habe – so schreibt Frank Dietschreit -- die Kinder in einem stilisierten Sandkasten dargestellt (*Der Tagesspiegel* 22.2.2000 S. 26):

> Die vor einem Klettergerüst aus Holzlatten und in einem mit Matsch und Sperrmüll-Utensilien vollgestopften Sandkasten abrollenden *Familiengeschichten. Belgrad* könnten genauso gut in Blegrad wie in Berlin, in Zagreb oder Zwickau spielen. Milosevic und der ethnische Wahnsinn sind weit weg.

Die Rezensenten stimmen darin überein, dass eine deutliche Verweisung auf Belgrad und auf den Krieg nicht unbedingt von den Regisseuren geplant wurde. Die Frage, warum sich die Regisseure nicht mit dem Thema Krieg auseinandersetzen wollten, drängt sich

daher auf. Eine mögliche Antwort wäre, dass *Familiengeschichten. Belgrad* allgemein auf jeden Krieg bezogen werden kann, oder dass die Autorin selbst vom Publikum nicht nur die politischen Ereignisse in Jugoslawien abverlangte. Sie äussert sich über ihre Intention (*Theater heute* November 1999 S. 2):

> Europa vergisst manchmal die hässlichen Kapitel seiner Geschichte, wäscht sich Hände in Unschuld und zeigt mit dem Finger auf uns, befremdet über unser Anderssein. Denn die Menschen vergessen, dass das Böse ganz banal ist, wenn man ihm nicht eine Gestalt, einen dramatischen Charakter und eine Physiognomie gibt. Denn die Menschen vergessen, dass Theaterstücke nicht Tageszeitungen sind.

Doch stellen diese Inszenierungen die Erwartungen des Publikums zufrieden, das Belgrad meistens aus den Kriegsberichten von CNN, BBC oder ZDF kannte? Wie Marion Ammicht in Bezug auf die Inszenierung Peter Wittenbergs schreibt: "Eine fein säuberlich am Text entlang ausgearbeitete Interpretation [...] Doch es bleibt abzuwarten, ob das Stück in dieser Fassung seine eigene Tagesaktualität überleben wird" (*Der Tagesspiegel* 28.6.1999 S. 26). Es ist zu befürchten, dass die zu allgemeine Interpretation von *Familiengeschichten. Belgrad* vielleicht die Erwartungen des Publikums nicht erfüllen wird, da es Belgrad zum grössten Teil im Kontext des Krieges kannte.

Doch, dass Srbljanovics Drama nicht nur im jugoslawischen Kontext verstanden werden können, zeigt sich dadurch, dass die Rezensenten andere Elemente betonen. Zum einen ist es der Verfremdungseffekt nach Brecht: das Spiel im Spiel wird als positives Element dieses Dramas bewertet, da es die dramatische Illusion durchbreche. Da Kinder hier spielen, was die Erwachsene machen, schreibt C. Bernd Sucher: "Der Trick schafft Distanz, Verfremdung, und verhindert jede Sentimentalität" (*Süddeutsche Zeitung*

28.6.1999 S. 13). Es wird auch eine Parallele zu Brecht und seinem Stück *Furcht und Elend des dritten Reiches* hergestellt (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 23.11.1998 S. 52), in dem auch die Folgen einer Diktaturgesellschaft in Alltagsszenen dargestellt werden. Franz Wille weist auf Shakespeare hin (*Theater heute* Jan. 1999 S. 58), da Biljana Srbljanovic die Rollenhaftigkeit der Geschlechter, indem Männer Frauen spielen (Andrija ist sowohl ein Sohn als auch eine Tochter) und die Rollenhaftigkeit in Bezug auf die Altersklassen verwendet, um scheinbar festgefügte Identitäten aufzubrechen. Manche Rezensenten sehen Srbljanovics Drama vor allem in einer aufklärerischen Tradition. *Familiengeschichten. Belgrad* klärt "über gewalttätige Väter, feige Ehefrauen, törichte Emanzen-Mütter, über Opportunismus und Dogmatismus der Eltern [auf]; kurz: über das, was Kinder zu miesen Erwachsenen macht" (*Die Welt* 23.2.2000 S. 36). Die Kinder handeln wie die Eltern, die den Fragen der Kinder (hier Andrija) mit Schlägen begegnen, und die dann mit Gewalt auf die Schwächeren (Nadezda) reagieren. Durch diese Art der Kritik gewinnt dieses Stück an Bedeutung, da ihm das Attribut des Aufklärerischen verliehen wird und es dadurch in das Image des deutschen Theaters hineinpasst, das sich noch immer in der Tradition einer moralischen Anstalt (Schiller) sieht.

Es lässt sich schliessen, dass die meisten Rezensenten *Familiengeschichten. Belgrad* im jugoslawischen Kontext betrachten, indem sie die Hinweise auf das Milosevic-Regime hervorheben und die Gewalt und die Diktatur in der Familie als Spiegelung des Krieges in Jugoslawien sehen. Was die ästhetischen Werte dieses Dramas betrifft, betonen sie die Spiel-im-Spiel-Darstellung (Brecht), die Rollenhaftigkeit der Figuren (Shakespeare) und die aufklärerische Funktion dieses Dramas. Im Gegensatz zu den Interpretationen der Rezensenten haben die Regisseure aus diesem Drama ein

internationales Drama zu gestalten versucht, indem sie zum grössten Teil die politische Symbolik Jugoslawiens vermieden und einen allgemeinen Kriegsalltag darstellten.

3.5 *Belgrader Trilogie*

Die Rezensionen von *Belgrader Trilogie* beziehen sich auf die Inszenierung von Goran Markovic (ausgeführt von *Jugoslovensko Dramsko*), die bei der *Bonner Biennale* 1998 und im Juni 1999 in Mülheim gastierte, sowie auf die deutsche Erstaufführung am *Essener Schauspielhaus* im April 1999 und auf die Aufführung im Berliner *Stükke-Theater* im Juni/Juli 1999.

Ein Teil der Rezensenten sieht die Probleme der Emigranten in *Belgrader Trilogie* nicht nur in Bezug auf die politische Situation in Jugoslawien (hier ist die Lebenserfahrung der Rezensenten als Quelle dieser Vorkenntnisse zu sehen), sondern als allgemeines Problem aller Menschen und nicht nur von denen, deren Land vom Krieg bedroht wird. So bezeichnet z.B. Ulrich Deuter die Orientierungslosigkeit und die Arbeitslosigkeit von Jovan und Mara als "en vogue", bzw. auch ohne Krieg und Exil präsent (*Der Tagesspiegel* 13.4.1999 S. 26). Susanne Finken sieht Daca, der in *Belgrader Trilogie* als serbischer Nationalist dargestellt wird, "als de[n] Repräsentant[en] einer Jugend, die Gewalt als probates Druck- Durchsetzungsmittel kennen- und anwenden gelernt hat in den USA wie in Serbien. Oder in Deutschland" (*Theater heute* Juli 1999 S. 71). Der Nationalismus im postkommunistischen Europa ist genauso wenig ein spezifisch serbisches Phänomen, vielmehr ist er in vielen Teilen der Welt seit einer Dekade verstärkt zu erkennen. Daher kann die Problematik der Figuren in *Belgrader Trilogie* auch als internationale d.h. als kulturübergreifende Problematik verstanden werden, die

in den unterschiedlichsten sozio-kulturellen Umfeldern erkannt wird und dadurch im Erwartungshorizont der Rezensenten in Deutschland vorhanden ist. Wiederum kann die Emigrantenproblematik der deutschen Öffentlichkeit vielleicht nur aus ihrer Perspektive bekannt sein, z.B. wenn die Asylpolitik diskutiert wird, während man im Drama die Zeitgeschichte aus der Perspektive der Emigranten kennenlernt, die sich stark von der offiziösen Politiksprache unterscheidet: "Liest man Zeitgeschichte aus der Perspektive dieser Emigranten, sieht sie anders aus, als wenn in Bonn Asylpolitik diskutiert wird" (*Theater heute* Aug/Sep 1998 S. 35). Die Präsenz von diesen kulturübergreifenden Problemen und 'der Mangel' an der politischen Symbolik in Bezug auf Jugoslawien enttäuschte wiederum viele Rezensenten, die einerseits wegen der aktuellen politischen Lage Jugoslawiens zur Zeit der Erstaufführung (die deutsche Erstaufführung von *Belgrader Trilogie* fand während der Nato-Angriffe auf Jugoslawien statt!) und andererseits durch die vorangegangene Lese- oder Theatererfahrung von *Familiengeschichten. Belgrad* andere Erwartungen in Bezug auf die politische Thematik hatten. Zu diesem Zeitpunkt war Biljana Srbljanovic als Theaterautorin bereits etabliert, so dass die Rezensenten aufgrund dieser früheren Erfahrung bestimmte Elemente oder Eigenschaften in *Belgrader Trilogie* nicht nur erwartet, sondern auch hineininterpretiert haben, wodurch sie ihr Werk auf einen Aspekt einengten. So verständlich es ist, dass die Realität in Jugoslawien (der Kosovo-Konflikt und als Reaktion darauf die Nato-Angriffe vom März bis Juni 1999) bei der Aufführung von *Belgrader Trilogie* am *Essener Schauspielhaus* (April 1999) nicht ausser Acht zu lassen war, hatten die Rezensenten sich offensichtlich doch viel mehr von diesem Bezug zur vom Krieg bezeichneten Realität erwartet. Der Kritik nach haben der Regisseur Jürgen Bosse und das

Schauspielhaus Essen diese Aufführung anders interpretiert und inszeniert, nämlich im Sinne von Srbljanovics Devise, "dass Theaterstücke nicht Tageszeitungen sind" (*Theater heute* Nov. 1999 S. 2). Das Schauspielhaus Essen hat sich sogar entschuldigt: "die Entscheidung dieses Stück zu spielen, fiel nicht aus Gründen der Tagesaktualität" (*Süddeutsche Zeitung* 12.4.1999 S. 15). Man wollte aus dieser Aufführung kein politisches Ereignis oder Theater 'à la Agitation' haben, denn das leisteten bereits die anderen Medien. Doch diese Einstellung entsprach nicht dem Erwartungshorizont der Rezensenten, unter denen manche wie, z.B. Matthias Heine gerade von Biljana Srbljanovic "Auskunft über das Innenleben des Volkes, das mit Europa im Krieg liegt" (*Die Welt* 12.4.1999 S. 15), zu erfahren erhoffte.

Biljana Srbljanovic stellt in *Belgrader Trilogie* vor allem das Innenleben der jungen Emigranten aus Belgrad dar, die entweder als Kriegsdeserteure, als Wirtschaftsflüchtlinge oder als arbeitslose Akademiker ihr Land verliessen. Sie macht bewusst, dass es in Jugoslawien Menschen gibt, die keine Nationalisten sind und anders als die Staatsführung denken. Es scheint, dass genau dieses Element des Dramas, d.h. das Innenleben der Emigranten, wenige Rezensenten interessierte und dass die meisten nach den politischen Bezügen suchten. Man lässt in der Besprechung die Innenwelt der Figuren in *Belgrader Trilogie* unberücksichtigt, und reflektiert nicht über die Ursachen, durch die die Figuren in diese ausweglose Situation geraten sind. Es werden einfach die Ereignisse aneinandergereiht, als ob *Belgrader Trilogie* wegen dieses 'Mangels' an politischer Symbolik als Drama nichts Politisches enthalten würde. So schreibt z.B. Andreas Rossmann, dass nur der kurze Epilog dieses Dramas in "der serbischen Hauptstadt" spiele und 'dass der einzig direkte Bezug zu den aktuellen Ereignissen und

damit das einzig Plakative dieser Aufführung die Silvesterböller am Ende der letzten Szene seien, die in Jürgen Bosses Inszenierung allmählich in Bombenschlag übergehen' (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 13.4.1999 S. 49). Andererseits wird verkrampft versucht, nach den politischen Symbolen zu suchen, um diesen 'Mangel' auszufüllen. So assoziert Ulrich Deuter Daca, den serbischen Nationalisten, mit Arkan (*Der Tagesspiegel* 13.4.1999 S. 26), während Ulrich Schreiber ihn mit dem ehemaligen Präsidenten Milosevic in Verbindung bringt. Er sieht den Schuss, der aus Versehen am Ende Jovan trifft, vordergründig als die Nato-Strafaktion, an der Milosevic mitschuldig sei und selber die eigenen Leute töte (*Frankfurter Rundschau* 13.4.1999 S. 10). Ulrich Schreiber versteht entweder nicht die Geschichten der Emigranten oder er will die Gründe ihrer Emigration nicht wahrhaben, wenn er schreibt: "Nach Australien sind zwei Ehepaare emigriert: eines ohne ersichtlichen Grund, das andere, weil es sich zu Hause von der Oma voyeuristisch verfolgt glaubte" (*Frankfurter Rundschau* 13.4.1999 S. 10). Bei einem solchen Missverständniss beginnt man daran zu zweifeln, ob Ulrich Schreiber dieses Stück überhaupt gesehen hat. Doch im folgenden wird deutlich, dass es ihm nicht auf die Qualitäten des Dramas oder auf das Theater ankommt, sondern nur um das eine: die Politik (*Frankfurter Rundschau* 13.4.1999 S. 10):

> Anas Bild, genauer: das der diese knappe Rolle spielenden Christine Knecht, beherrscht überlebensgross den Hintergrund der im Grillo-Theater für alle Szenen von Monika Gora errichteten Einheitswohnküche. Diese Überlebensgrösse des angehenden Mütterchens Serbien entlarvt unfreiwillig den Hang der Autorin zu Mythisierung ihrer Landsleute. Deren Leiden am Serbentum gewinnt, nur teilweise überzeugend vermittelt, die irrational kompensatorische Funktion für ein Zurückgebliebensein, das sich in der Vorliebe für "Four Letter Words & Facts" als pubertäre Mentalität offenbart. Noch in der Kritik am

> Grossserbentum (dessen Grenzen nicht einmal Gott kenne) hat Biljana Srbljanovic Anteil an ihm: Das Leiden dieser Menschen spiegelt in der larmoyanten Zurückführung auf das Serbentum auch den Glauben an eine Auserwähltheit. Da tut sich eine fatale Korrespondenz zum Grossdeutschtum (hoffentlich) vergangener Zeiten auf.

Ulrich Schreiber greift hier die grosse Fotografie von Ana auf (als ein Teil des Bühnenbildes am *Schauspielhaus Essen*) und versucht daraus ein neues (oder schon längst vorhandenes) Stereotyp zu entwerfen, dass jeder aus Serbien vom Grossserbentum bessesen sei. Die Kritik Srbljanovics am "Grossserbentum" interpretiert Schreiber als eine "pubertäre Mentalität", mit anderen Worten, er will diese Kritik nicht wahrhaben, denn die Autorin ist auch eine Serbin. Damit sieht er das serbische Volk als ein homogenes Volk und übernimmt leichtfertigerweise das von Milosevic entworfene Klischee. Er glaubt an das einseitige Denken des Volkes und lehnt Srbljanovics Stimme als Stimme eines anderen Serbiens ab. Indem er das "Grossserbentum" mit dem "Grossdeutschtum" vergleicht, will er dieses Bild vom "Grossserbentum" noch prägnanter darstellen. Was Schreiber hier aus dem Stück heraus interpretiert und woran er glaubt, ist genau das, wogegen Srbljanovic anschreibt: was für ein Paradoxon?!

Trotz des Mangels an politischer Symbolik, bewerten die meisten Rezensenten die dramatische Struktur von *Belgrader Trilogie* als positiv. Es wird festgestellt, dass Biljana Srbljanovic *soap* und die Mittel der Serien-Komödie beherrsche (*Theater heute* Aug/Sep 1998 S. 35). Die Autonomie der Szenen, die nur durch Ana miteinander verbunden sind, ermöglicht dieses Stück weiter fortsetzen zu können und aus ihm auch eine dreiunddreissigteilige Theater-Serie zu machen. Oder wie Matthias Heine das sieht: "Vordergründig ist hier immer von der Liebe oder ihrer Unmöglichkeit die Rede. Man

merkt den Geschichten durchaus positiv an, dass ihre Schöpferin zuvor eine 33teilige Fernseh-Comedy verfasst hatte" (*Die Welt* 12.4.1999 S. 15). Obwohl dieses Stück die Elemente einer *soap* enthält, verliert es nicht viel an der Realität seiner Darstellung. So sehen manche Rezensenten das Theater von Biljana Srbljanovic in Abhängigkeit von der gesellschaftlichen Wirklichkeit (*Theater heute* Aug/Sep 1998 S. 35). Es scheint, dass auch der Regisseur Jürgen Bosse bei der Essener Aufführung das Bedürfnis hatte, die theatralische Illusion zu durchbrechen und auf die Wirklichkeit hinzuweisen, indem er bei der Inszenierung Daca, den brutalen Nationalisten, und Mica, den liebeskranken Deserteur, vom selben Schauspieler darstellen liess. Diesen Besetzungstrick interpretiert Matthias Heine wie folgt: "Die Zugehörigkeit zur einen oder anderen Gruppe ist nicht unbedingt von der Herkunft bestimmt [...] In jedem Menschen schlummern verschiedene Möglichkeiten. Das gilt nicht nur für Serben" (*Die Welt* 12.4.1999 S. 15).

Aus dem Gesagten lässt sich zusammenfassen, dass obwohl die Probleme der Emigranten in *Belgrader Trilogie* zum Teil auch ausserhalb des jugoslawischen Kontexts wahrgenommen werden, viele Rezensenten in diesem Drama die politische Symbolik in Bezug auf Jugoslawien vermissen. So interpretieren manche Rezensenten die jugoslawischen Politiker in den Figuren der *Belgrader Trilogie* hinein. Einige wollen die Selbstkritik Biljana Srbljanovics nicht wahrhaben und interpretieren die Probleme der Belgrader Emigranten als Leiden von Serben. Auch hier, genau wie in *Familiengeschichten. Belgrad*, ist ein Unterschied in der Wahrnehmung zwischen den Rezensenten und den Regisseuren zu sehen. Während die Regisseure die zu der Zeit stattgefundenen Nato-Angriffe unberücksichtigt liessen, vermissten viele Rezensenten den Bezug auf die jeweilige Realität.

3.6 *Der Sturz*

Die im folgenden herangezogenen Rezensionen beziehen sich vor allem auf die Uraufführung von *Der Sturz*, die durch die Unterstützung des montenegrinischen Sommerfestivals *Budva Theatre City* und des *Steirischen Herbst* in Graz als Koproduzenten im Juli 2000 in Montenegro stattgefunden hatte. Diesselbe Inszenierung hatte die Premiere beim *Belgrader Internationalen Theater Festival* (BITEF) im Oktober 2000 und drei Wochen später beim *Steirischen Herbst* in Graz.

Zweieinhalb Monate nach der Uraufführung von *Der Sturz* in Montenegro und nur zwei Tage nach seiner Premiere in Belgrad kam es zum grossen politischen Umbruch, zum Machtwechsel in Jugoslawien. Die zweitägigen Demonstrationen auf den Belgrader Strassen und die vernichtende Wahlniederlage des alten Regimes standen im Brennpunkt des Interesses der innländischen und ausländischen Medien. Nur zwei Tage zuvor hatte sich derselbe Umbruch in Biljana Srbljanovics Stück *Der Sturz* auf der Bühne des Belgrader Theaterfestivals abgespielt. Diese 'Parallelinszenierung' hatten weder die Autorin Srbljanovic, die dieses Drama 1999 geschrieben hatte, noch das Publikum erwartet. So schreibt Hermann Theissen in Bezug auf das BITEF: "Zwar hat das Festival in seiner langen Geschichte schon immer auf Provokation und Zeitgenossenschaft gesetzt, doch nie korrespondierten die theatralischen Beiträge derart mit der Inszenierung, die auf der Strasse gegeben wurde [...] Das Ende – der Aufstand des Volkes – ist bereits erzählt; in Belgrad wurde es von der Realität eingeholt" (*Die Zeit* 5.10.2000 S. 55). Sicherlich ist diese Korrespondenz zwischen dem historischen Kontext, in dem das Drama aufgeführt wurde und dem Dramas selbst als wichtiger Grund dafür anzusehen,

warum dieses Stück grosses Interesse in der Öffentlichkeit fand. Das Theater ahmte hier die Wirklichkeit nicht nach, vielmehr holte das Theater sie ein, indem es den Aufstand des Volkes schon als voraussehbar darstellte. Damit ist anzunehmen, dass das Theater, das noch Brecht als 'Vehikel' benutzte, um Einfluss auf die Gesellschaft und auf die Politik zu nehmen, noch immer diese Rolle beibehalten hat. Ivan Medenica schreibt: "die politischen Bezüge des Stücks hatten in der angespannten Situation noch an Aktualität gewonnen" (*Theater heute* Nov 2000 S. 40), womit er mit Sicherheit Recht hat, da *Der Sturz* zum grössten Teil von den Rezensenten als eine böse Farce auf die Familie Milosevic und deren Untergang, und auf die satirisch-bösen Übertreibungen jugoslawischer Verhältnisse gesehen wird (*Süddeutsche Zeitung* 20.7.2000 S. 14; *Die Zeit* 5.10.2000 S. 55).

Interessanterweise sieht z.B. Paul Kruntorad *Den Sturz* nicht unbedingt an jugoslawische Verhältnisse gebunden und meint, das Stück müsse nicht an der Aktualität gemessen werden. So äussert er: "Schon der Prinzgemahl der Urmutter der Nation, Suncana, hat mit Milosevic nichts zu tun. Und in der Figur des Oberstiefvaters der Nation, Zivko, zeichnet die Autorin keinen verschlagenen Politiker, sondern einen opportunistischen Zauderer, den die Dominanz seiner Frau impotent macht" (*Frankfurter Rundschau* 2.11.2000 S. 21). Paul Kruntorad sieht als Anliegen der Autorin in diesem Stück nicht die jugoslawische Tagesaktualität, sondern vielmehr allgemein nationalistische Diktatur, und damit verleiht er diesem Drama einen internationalen Aspekt. Dieses Stück ist nicht nur als eine Lehre für die Bürger Jugoslawiens zu sehen, sondern es ist als Erinnerung oder als Ermahnung auch auf andere Länder und andere

Zeiten anwendbar. Biljana Srbljanovic sagt selbst in einem Interview (*Theater der Zeit* Nov. 2000 S. 15):

> Mir geht es nicht allein um die Serben. Die Uraufführungsproduktion wird auch in Österreich gezeigt, wo man sie auf die Haider-Situation beziehen kann. Heute gibt es verschiedene Faschismen, in unterschiedlichen Ländern. An dem einen Ort wird eine Kirche zerstört, anderswo eine Einrichtung, die für eine andere Gruppe von Menschen besonders wichtig ist. Man sollte sich für alle diese Vorfälle interessieren.

Nationalismus, Faschismus und andere Formen der Menschenverachtung sind immer und überall aktuell. Oft sind sie hinter einer Maske versteckt, so dass man ihr wahres Gesicht nicht direkt erkennen kann. Denn jede Form der Verachtung einer anderen Kultur oder einer anderen Sprache ist eine Art des Nationalismus.

Doch nicht nur die Erkenntnis, dass die im Stück beschriebene nationalistische Diktatur allgemein übertragbar ist, verleiht diesem einen internationalen Charakter, sondern auch die Figur der Suncana, mit der Biljana Srbljanovic die Tradition der Diktatorenfrauen in der Literatur fortsetzt. Hermann Theissen (*Die Zeit* 5.10.2000 S. 55), Paul Kruntorad (*Frankfurter Rundschau* 2.11.2000 S. 21) und Ivan Medenica (*Theater heute* Nov 2000 S. 40) erkennen die Verwandschaft Suncanas mit Shakespears Lady Macbeth und Alfred Jarrys' Madame Ubu. Was diese drei Frauen aus drei verschiedenen Jahrhunderten verbindet, ist vor allem ihr Ehrgeiz, ihr aufgesetztes Ziel durchzuführen. Sie schrecken nicht vor Verbrechen zurück und wirken noch radikaler als ihre Ehemänner, die als schwach, impotent, und unfähig zu herrschen dargestellt werden. Dieser Bezug auf die Dramatik Shakespeares und Jarrys verleiht diesem Werk noch einen weiteren kulturübergreifenden oder internationalen Aspekt.

Es lässt sich vermuten, dass die Korrespodenz der Ereignisse in diesem Stück mit den Geschehnissen auf den Belgrader Strassen das Interesse der Öffentlichkeit weckte. *Der Sturz* hat durch die politische Situation in Belgrad (Oktober 2000) noch mehr an Aktualität gewonnen. Dies führte dazu, dass die meisten Rezensenten in diesem Stück eine böse Farce auf die Familie Milosevic und auf die jugoslawischen Verhältnisse sehen. Doch einige Rezensenten nehmen dieses Stück auch ausserhalb des jugoslawischen Kontextes wahr, indem sie in ihm nicht die autoritäre Regierung Jugoslawiens, sondern allgemein eine nationalistische Diktatur erkennen.

3.7 *Supermarket. Soap Opera*

Die in der Auswertung berücksichtigten Rezensionen beziehen sich auf das *Festival Neuerer Internationaler Dramatik* an der Schaubühne Berlin, das im November 2000 stattfand, wo sich Srbljanovic mit der szenischen Lesung ihres Dramas *Supermarket* beteiligte und auf die Uraufführung von *Supermarket*, die von Thomas Ostermeier auf den Wiener Festwochen im Juni 2001 inszeniert wurde. Da *Supermarket* das erste Stück Biljana Srbljanovics ist, das sich nicht direkt auf die politischen Verhältnisse in Jugoslawien bezieht, fragen sich die Rezensenten immer wieder, wie die weitere dramatische Arbeit der Autorin Srbljanovic sich entwickeln wird. Laut Sandra Luzina gelte Biljana Srbljanovic als Ikone der serbischen Opposition (*Der Tagesspiegel* 13.11.2000 S. 26) und Joachim Kronsbein bezeichnet sie als "Popstar der Polit-Dramatiker" (*Der Spiegel* 18.6.2001 S. 202). Jetzt, wo das Interesse an den jugoslawischen politischen Ereignissen deutlich gesunken ist, ist ihr zuletzt geschriebenes

Drama *Supermarket* als eine Art Probe zu sehen, die Biljana Srbljanovic entweder ein baldiges Ende bereitet oder ein kreatives Potential einer Dramatikerin zuerkennt.

Es scheint, dass die politischen Konflikte in und um Jugoslawien interessanter für die Rezensenten sind als diejenigen, die in *Supermarket* vorkommen und die Europa ganz allgemein betreffen: in *Supermarket* stehen die Ost-West Problematik und die Frage des Andersseins im vereinigten Europa im Vordergrund. Trotzdem versuchen manche Rezensenten wie z.B. Joachim Kronsbein nur in Bezug auf Jugoslawien nach der politischen Thematik in diesem Stück zu suchen: "Wer in *Supermarket* nach politischer Ambition sucht, kann es vielleicht so deuten: Auch die TV-Kriegsbilder aus Serbien waren letztlich nur für die zu entziffern, die den Krieg selbst erlebt haben – 'live'. So wie Biljana Srbljanovic" (*Der Spiegel* 18.6.2001 S. 203). Die Verworrenheit der Ereignisse in *Supermarket* wird mit der Kriegsberichterstattung in Deutschland verglichen, die anscheinend kein deutliches Bild lieferte.

Die Ost-West Problematik und den Umgang mit dem Fremden im vereinigten Europa erkennen die Rezensenten in diesem Stück, wobei Leo als jemand aus dem Osten von den Rezensenten sehr unterschiedlich wahrgenommen wird. So sieht ihn Gerhard Stadelmaier als "feigen Anpasser" (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 18.6.2001 S. 49) und Joachim Kronsbein als jemanden, der gern ein Opfer sein wollte: "Er will eigentlich ein ehemaliger, von den Kommunisten verfolgter Dissident sein. Ein Opfer. Ein armes Schwein, das es im Westen zu etwas gebracht hat" (*Der Spiegel* 18.6.2001 S. 203). Die misslungene Integration Leos in die westliche Gesellschaft sehen die beiden ausschliesslich als seine Schuld. Im Gegensatz dazu, findet man auch andere Wahrnehmungen, wie z.B. die von Rüdiger Schaper, der auch die Möglichkeit, dass Leo

durch diese Akte ein Held werden wollte, um die Aufmerksamkeit seiner Umgebung auf sein Dasein zu erreichen, in Betracht zieht: "Vielleicht aber hat Schwartz die dicke Dissidenten-Akte auch selbst geschrieben, weil das Heimweh, das Gefühl des Fremdseins in Deutschland, wo die rassistischen Sprüche im Zweifel locker sitzen, grösser und grösser wird" (*Der Tagesspiegel* 17.6.2001 S. 26). Genauso sieht Wolfgang Kralicek auch eine zweite Möglichkeit: "Ebenso gut wäre möglich, dass das Geständnis der Lüge gelogen war und Leo wirklich politischer Flüchtling ist; man könnte das dann so interpretieren, dass Emigranten ihre Geschichte leugnen müssen, um im Westen überleben zu können" (*Theater heute* Aug/Sep 2001 S. 36). Während Gerhard Stadelmaier und Joachim Kronsbein Leo für seine misslungene Integration selbst beschuldigen, sehen Rüdiger Schaper und Wolfgang Kralicek auch die westliche Gesellschaft als mitverantwortlich.

Zum grössten Teil negative Kritik bekommt *Supermarket* in Bezug auf seine Struktur und Anspielung auf die *soap opera*. So kritisiert Gerhard Stadelmaier *Supermarket* nicht nur als Fernsehparodie, sondern zweifelt auch an Biljana Srbljanovic als Dramatikerin und fordert in diesem Zusammenhang Dramenaufsicht: "Bisher bekam Biljana Srbljanovic [...] ihre Stücke sozusagen geschenkt. Sie lagen auf der Strasse, in Belgrad, mitten im Wahnsinn eines diktatorischen Systems [...] Jetzt, wo in Belgrad der Himmel sich ein bisschen demokratisch zu lichten beginnt, scheint dort nichts mehr auf der Strasse zu liegen. Die Dramatikerin schaut nicht mehr nach draussen, sondern auf den Bildschirm" (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 18.6.2001 S. 49). Stadelmaier bewertet dieses Drama als misslungen und als Grund dafür sieht er den Mangel an dem Material. Es ist interessant, dass er hier den Blick Srbljanovics auf den Bildschirm kritisiert, denn

nur zwei Jahre zuvor, als die ersten drei Dramen Srbljanovics aufgeführt wurden, wollte man in den Stücken genau das sehen, was man schon aus den Medien kannte. Man suchte nach den politischen Figuren und Ereignissen in Jugoslawien, die man aus der Kriegsberichterstattung kannte. Man wollte damals, dass das Theater die Medien reproduziert; jetzt will man auf der Bühne das Theater statt der 'Medien' sehen. Diese unterschiedlichen Ansprüche an das Theater können zum Teil damit erklärt werden, dass damals die jugoslawische (östliche) Gesellschaft kritisiert wurde, während jetzt die eigene westliche kritisch beurteilt wird.

Die Einführung der *soap opera* Elemente in das Drama wird einerseits als eine allgemeine Kritik an *soaps* angesehen, wo laut Uwe Mattheis die zwischenmenschlichen Interaktionen dem Warentausch ähneln (*Süddeutsche Zeitung* 18.6.2001 S. 15), und andererseits als Kritik an der westlichen Gesellschaft. So schreibt Wolfgang Kralicek: "Tatsächlich ist Supermarket eine Metapher für eine (westliche) Gesellschaft, in der Werte oder Gefühle im Sonderangebot zu haben sind und entsprechend gehandelt werden" (*Theater heute* Aug/Sep 2001 S. 35). In *Supermarket* ist eine Gesellschaft dargestellt, deren Arbeits- und Lebenssystem fast keine Zeit zur Verfügung stellt, um die zwischenmenschlichen Beziehungen zu entwickeln. Denn wie Leo sagt: "Alle haben es so schrecklich eilig, mein Freund, sie haben keine Zeit, sie sind beschäftigt. Sie sind alle so furchtbar beschäftigt" (*Supermarket* S. 69). Natürlich ist hier, wie Rüdiger Scharpe es andeutet "nicht einfach nur ein Bild vom Westen, sondern auch das Bild, das man sich anderswo vom Westen macht" dargestellt(*Der Tagesspiegel* 17.6.2001 S. 26). Denn wenn man selbst nicht in der Lage ist, die Grenzen des eigenen Landes zu überschreiten und den Westen nur aus der Fernsehperspektive durch *soap operas* kennt, dann glaubt man

teilweise daran, dass die Krankenhäuser in Deutschland wie das eine aus der *Schwarzwaldklinik* aussehen, oder das lässige Leben aus dem *Denver Clan* der Alltag in Amerika widerspiegelt.

Während diese *soap opera* Anspielung im Drama selbst teilweise noch positive Kritik bekommt, begegnet man der Umsetzung der *soap opera* Elemente auf der Bühne mit schärfster Kritik. So äussert Rüdiger Schaper, dass der Regisseur Thomas Ostermeier die ganze Inszenierung zu einer "Super-Mega-Soap" getrieben hat (*Der Tagesspiegel* 17.6.2001 S. 26), indem er alles, was einem im Fernsehen und in *soap operas* begegnen kann, auf der Bühne umsetzte. Ulrich Weinzierl kritisiert, dass Biljana Srbljanovic und Thomas Ostermeier hier die Soap Opera mit eigenen Mitteln schlagen wollten: "Denn die zentrale Rolle spielt ein riesiger Videoschirm, auf dem Nahaufnahmen der Darstellung, Werbespots und Ausschnitte echter "Soaps" zu sehen sind" (*Die Welt* 18.6.2001 S. 29). Das ganze empfindet Weinzierl als eine langweilige "mechanische Verdoppelung". Weinzierls Kritik, dass man *soap opera* nicht mit eigenen Elementen schlagen kann, wirft die Frage auf, ob Biljana Srbljanovic hier nur eine *soap opera* Kritik darstellen wollte. So schreibt Uwe Mattheiss in Bezug auf die grausige Geschichte Malis über seine Mutter: "Mali, der Stricher (Mark Waschke), erzählt die rührselige Geschichte so glaubhaft unglaubhaft, dass das Theater kurzfristig wieder seine Stärke zeigt, nicht über Wahrheit und Lüge zu entscheiden, sondern die Konstruktionsbedingungen von Wahrheit und Lüge offen zu legen" (*Süddeutsche Zeitung* 18.6.2001 S. 15). Die Verworrenheit der Geschehnisse in *Supermarket* und keine deutliche Grenze zwischen Wahrheit und Lüge, soll darauf hinweisen, wie einfach es ist, aus der Lüge die Wahrheit zu gestalten und umgekehrt. Das Theater zeigt hier, wie die Massenmedien funktionieren und stellt die so

verfestigte Wahrheit der Informationen, die sie liefern in Frage. Im Gegensatz zu den Massenmedien wirft das Theater eine Frage oder ein Problem auf, es entwirft jedoch keine Antwort oder trifft keine Entscheidung, was richtig oder falsch ist. Im Gegensatz zu den Massenmedien, die Scheinlösungen anbieten, versucht es aufzuklären. Doch es scheint, dass die Rezensenten bei dieser Theateraufführung mit den gleichen Rezeptionstechniken herangingen, wie beim Fernsehen. Die Bilder und die Geschehnisse auf der Bühne, wie sie so dargestellt sind, haben sie übernommen (wie bei einer Fernsehübertragung), und im Gegensatz dazu ein Theater erwartet.

Am Ende ist festzustellen, dass auch in diesem Stück, das in Westeuropa angesiedelt ist, einige Rezensenten nach politischen Aussagen in Bezug auf Jugoslawien suchen. Die Ost-West Problematik wird nur am Rande angesprochen, während die *soap opera*-Anspielung den Schwerpunkt der Rezensionen bildet. Die meisten Rezensenten bewerten diese *soap opera*-Anspielung und besonders ihre Umsetzung auf der Bühne als negativ. Einige zweifeln sogar am Können Biljana Srbljanovics als Dramatikerin und als den Grund dafür nennen sie den Mangel an Material seit dem Ende des Krieges in Jugoslawien.

Schlussbemerkung

Wie im zweiten Kapitel ausgeführt, versucht Biljana Srbljanovic in ihren Dramen durch die kritische Haltung den Verhältnissen in Jugoslawien gegenüber, der Öffentlichkeit innerhalb und ausserhalb Jugoslawiens ein anderes Bild von sich selbst als Bürgerin dieses Landes zu vermitteln. Sie projiziert den Blick auf die Situation in Jugoslawien aus einer anderen Perspektive als z.B. viele Medien in Deutschland dies getan haben. Sie sagt in einem ihrer Interviews über ihre Dramen, dass sie ihr eine Chance geben "der Schablone von den bösen, blutrünstigen Serben mein Gesicht, meine Gedanken entgegenzuhalten. Es hat trotz allem immer auch ein 'anderes' Serbien gegeben, es gibt viele, die so denken wie ich" (*Süddeutsche Zeitung* 25.6.1999 S. 18). Obwohl sie selbst sagt, dass sie mit ihren Dramen nur sich selbst präsentiert und gegen die durch den Krieg ihr verliehene Identität als Serbin wirkt (*Theater heute* Jan. 1999 S. 57), spricht sie doch für eine ganze Generation. Obwohl es nicht auszuschliessen ist, dass ihre Dramen aus den Kriegsumständen in Jugoslawien entstanden sind, möchte sie nicht, dass man in ihr nur eine Politikerin, sondern auch eine Dramatikerin sieht (*Theater heute* Nov. 1999 S. 2):

> 'Wie soll ich schreiben' [...] 'Wie kann ich das Geschriebene irgend jemandem zeigen, ohne dass man mir das Etikett des regimefeindlichen Autors anheftet, dessen Arbeit sich nur auf die tagespolitischen Ereignisse bezieht? Wie soll ich schreiben und dabei das verzerrte Zitiertwerden und das böswillige Fehlinterpretiertwerden vermeiden, wie soll ich schreiben, wenn ich weiss, dass das Geschriebene meist nur durch eine Brille gelesen wird, nur in einem Kontext, nur solange die Situation in meinem Land für die

internationalen literarischen Kreise genügend en vogue ist? Wie soll ich schreiben, wenn ich ahne, dass das Interesse an mir nur ein von der Mode abhängiger Augenblick ist, ein literarisches Prêt-à-porter, etwas, was man spontan aus dem Schaufenster nimmt und trägt und am Ende der Saison als erstes aus dem Schrank entfernt und auf den Müll wirft? Wie soll ich schreiben?'

Biljana Srbljanovics Fragen und Befürchtungen, dass das Interesse an ihren Dramen vielleicht nur wegen der Aktualität ihres Themas besteht, sind nicht leicht von der Hand zu weisen. Obwohl die Rezensionen, die in meinem kritischen Überblick verwendet wurden, nur einen Blick auf die Aufführungen und Rezeption der Dramen Biljana Srbljanovics in Deutschland erröffnen, beantworten sie zum Teil folgende Fragen: 1) Aus welcher Perspektive werden Dramen Srbljanovics meistens wahrgenommen? 2) Werden sie auch ausserhalb des Kontexts Jugoslawiens betrachtet? 3) Gibt es Unterschiede in der Wahrnehmungsweise der Rezensenten im Vergleich zu den Regisseuren?

Aus den hier diskutierten Rezensionen wird deutlich, dass als wichtiger Bezugspunkt zwischen den Rezensenten und den Dramen Srbljanovics die politische Thematik zu sehen ist. Die Spiegelung der inneren politischen Umstände in Jugoslawien haben die Rezensenten in allen Dramen, so wie auch in *Supermarkt* gesucht. In *Familiengeschichten. Belgrad* haben sie die politischen Bezüge, wie z.B. die Hinweise auf das Milosevic-Regime, hervorgehoben, während sie in *Belgrader Trilogie*, in der sie die politische Symbolik vermisst haben, nach den politischen Figuren Jugoslawiens in den Figuren dieses Dramas suchten. *Der Sturz* hat ihr Interesse primär durch die parallelen politischen Geschehnisse in Jugoslawien (in der Wirklichkeit und auf der Bühne) gewonnen. Den Untergang von Suncana und Zivko, alias Slobodan Milosevic

und Mirjana Markovic, wollten die Rezensenten sehen. Das Interesse an der Politik nimmt deutlich bei der Aufführung des vorerst letzten Stückes *Supermarkt* ab, in dem nicht mehr die politischen Verhältnisse in Jugoslawien, sondern im vereinigten Europa erkennbar sind. All das führt zum Schluss, dass die politische Aktualität der Themen in Srbljanovics Dramen einen grossen Anteil des Interesses der Rezensenten ausmachte. Doch dass ihre Werke nicht ausschliesslich auf die Lage in Jugoslawien reduziert werden können und sollen, zeigt sich dadurch, dass auch Parallelen zum deutschen Theater und deutschen Autoren, sowie allgemein zur Weltdramatik festgestellt wurden. So verweist das Spiel im Spiel in *Familiengeschichten. Belgrad* auf Shakespeare oder die Rollenhaftigkeit der Figuren auf Brechts Episches Theater. *Der Sturz* wird mit der Ubu-Farce verglichen und Suncana zu den literarischen Diktatorenfrauen Lady Macbeth oder Mere Ubu eingeordnet. Doch nicht nur die Verbindungen zur Weltdramatik oder die *soap opera* Anspielungen in *Supermarkt* verleihen Srbljanovics Dramen diesen internationalen, kulturübergreifenden Charakter. So haben z.B. manche Rezensenten in ihren Dramen bestimmte Elemente oder Bilder erkannt, die auch auf andere Länder und andere Zeiten zutreffen. Die Problemen der Emigranten in *Belgrader Trilogie* sehen die Rezensenten z.B. auch auf Menschen übertragbar, die nicht unmittelbar vom Krieg betroffen sind. Ebenso wird der dargestellte Nationalismus in *Der Sturz* als ein Phänomenproblem angesehen, das sich in verschiedenen Formen und Staaten entwickeln kann. Was besonders für den deutschen Kontext und das Theater in Deutschland wichtig ist, ist die aufklärerische Funktion der Dramen Srbljanovics, die manche Rezensenten hervorheben. Srbljanovics Dramen klären allgemein über den Nationalismus, über die Sinnlosigkeit des Krieges und über die Gefahr einer unkritischen Einstellung den Medien

gegenüber auf. Ihre Dramen fordern die Zuschauer auf, über all diese Probleme nachzudenken. Diese aufklärerische Funktion der Dramen wird zwar erkannt, doch scheint es, dass sich das Interesse vieler Rezensenten im Vergleich dem der Regisseure nicht nur auf diese aufklärerische Funktion Srbljanovics Dramen richtete. Während manche Rezensenten in den Aufführungen der ersten drei Dramen Srbljanovics zumeist den politischen Kontext Jugoslawiens und diesselben Bilder, die sie aus Medien kannten, erkennen wollten, haben die Regisseure ihre Aufgabe ganz anders verstanden. Ihr Ziel war nicht unbedingt, das Tagespolitische in diesen Stücken zu betonen. So vermieden sie beispielsweise jeglichen Kriegskommetar. Vielmehr haben sie versucht, die Dramen aus ihrem jugoslawischen Kontext herauszunehmen und Probleme wie Krieg, Diktatur und Nationalismus verallgemeinert darzustellen.

Nicht nur in Bezug auf die Politik in Srbljanovics Dramen ist diese Diskrepanz der Wahrnehmungen zwischen Rezensenten und Regisseuren zu sehen, sondern auch z.B. in Bezug auf die *soap opera* Anspielung in *Supermarket*. Die meisten Rezensenten haben in dieser Aufführung einfach eine schlechte Parodie auf *soap operas* gesehen, in der der Unterschied zwischen der Wahrheit und der Lüge nicht erkennbar sei. Doch dass der Regisseur hier auch zeigte, wie die Medien funktionieren und den Vermittlungsprozess der Medien hinterfragte, haben wenige wahrhaben oder erkennen wollen. Es scheint, dass die Rezensenten mit den gleichen Wahrnehmungstechniken wie beim Fernsehen hier an das Theater herangingen und sich die Aufführung durch einen, wie durch die Kamera vorgegebenen Fokus angeschaut haben. Die Möglichkeit als Zuschauer im Theater seinen Blick schweifen zu lassen und sich die Aufführung aus verschiedenen Perspektiven anzuschauen, haben sie nicht ausgenutzt.

Aus dem Gesagten ist zu schliessen, dass das Theater als eine öffentliche und moralische Anstalt in Deutschland noch immer einen Bildungsanspruch vertritt, indem es durch die auf der Bühne dargestellten Probleme aufklärt und die Zuschauer auffordert nachzudenken.

Bibliographie

Bibliographie

Primärliteratur

Srbljanovic, Biljana. Belgrader Trilogie. Familiengeschichten, Belgrad. Zwei Stücke. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

---. Der Sturz. Berlin: Henschel Schauspiel Theaterverlag, 2000.

---. Supermarket. Berlin: Henschel Schauspiel Theaterverlag, 2001.

---. "Achtung! Feind über Belgrad!" Der Spiegel [Hamburg] 26 Apr. 1999: 220-228.

---. "Warum ich nicht ich bin." Die Zeit [Hamburg] 16 Dez. 1999: 44.

Sekundärliteratur

"Affäre mit dem Feind. Die Dramatikerin Biljana Srbljanovic im Streitraum-Gespräch." Süddeutsche Zeitung [München] 18. Dez. 2001: 17.

Ammicht, Marion. "Belgrad kann sehr kalt sein." Der Tagesspiegel [Berlin] 5. Juni 1999: 28.

---. "Geschundene Seelen." Der Tagesspiegel [Berlin] 28. Juni 1999: 26.

Auffermann, Verena. "Verrückt vor Heimweh." Süddeutsche Zeitung [München] 12. Apr. 1999: 15.

Balme, Christopher. Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt, 1999.

Brecht, Bertolt. Furcht und Elend des Dritten Reiches. Berlin: Suhrkamp, 1970.

Busch, Frank. "Kammerspiele für Kinder." Frankfurter Allgemeine Zeitung 22. Feb. 2000: 55.

"Das lügende Klassenzimmer." Der Tagesspiegel [Berlin] 17. Juni 2001: 26.

Deuter, Ulrich. "Ihr Tee ist der Pop." Der Tagesspiegel [Berlin] 13. Apr. 1999: 26.

Dietschreit, Frank. "Operation Sandkasten." Der Tagesspiegel [Berlin] 22. Feb. 2000: 26.

Dössel, Christine. "Du bist nicht allein." Süddeutsche Zeitung [München] 15. Nov. 2000: 16.

Finken, Susane. "Stimmen des anderen Serbien." Theater heute [Berlin] Juli 1999: 70-71.

Fischer-Lichte, Erika. Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen; Basel: Francke, 1999.

Gorschlüter, Peter. "Der Schlaf der Geächteten." Süddeutsche Zeitung [München] 20. Juli 2000: 14.

Hallmayer, Petra. "Geschichten des Terrors." Süddeutsche Zeitung [München] 25. Juni 1999: 18.

Handke, Peter. Unter Tränen fragend: Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

Heine, Matthias. "Wem überhaupt keine Stunde schlägt." Die Welt [Berlin] 12. Apr. 1999: 15.

Hilpold, Stephan. "Und täglich grüsst das Alphatier." Frankfurter Rundschau 18. Juni 2001: 11.

J.M. "Im Buddelkasten versandet." Die Welt [Berlin] 23. Feb. 2000: 36.

Jauss, Robert. "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft." Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis. Hrsg. Rainer Warning. München: Fink, 1993. 126-162.

Kahle, Ulrike. "Es wetterleuchtet." Der Tagesspiegel [Berlin] 26. Nov. 1998: 39.

Klunker, Heinz. "Generation ohne Zukunft." Die Zeit [Hamburg] 26. Nov. 1998: 47.

Kralicek, Wolfgang. "Und täglich grüsst das Murmeltier." Theater heute [Berlin] Aug./Sept. 2001: 35-37

Kronsbein, Joachim. "Mayer liebt Müller." Der Spiegel [Hamburg] 18. Juni 2001: 202-203.

Kruntorad, Paul. "Diktaturkritik für den Hausgebrauch." Frankfurter Rundschau 2. Nov. 2000: 21.

Kümmel, Peter. "Jeder mit jedem." Die Zeit [Hamburg] 21. Juni 2001: 40.

Lange, Mechthild. "Der Hund als Bombenwerfer." Frankfurter Rundschau 23. Nov. 1998: 10.

Luzina, Sandra. "Sex ohne Sex." Der Tagesspiegel [Berlin] 13. Nov. 2000: 26.

Mattheiss, Uwe. "Spiel mir das Lied vom Drehbuchtod." Süddeutsche Zeitung [München] 18. Juni 2001: 15.

Medenica, Ivan. "Die Stunde Null." Theater heute [Berlin] Nov. 2000: 34-40.

Michalzik, Peter. "Die Alten und die Jungen." Frankfurter Rundschau 29. Juni 1999: 7.

Rossmann, Andreas. "Das Stück der Stunde." Frankfurter Allgemeine Zeitung 13. Apr. 1999: 49.

Schostack, Renate. "Die bösen Kinder im serbischen Hinterhof." Frankfurter Allgemeine Zeitung 28. Juni 1999: 52.

Schreiber, Ulrich. "Das vom Krieg aktualisierte Theater." Frankfurter Rundschau 13. Apr. 1999: 10.

Stadelmaier, Gerhard. "Unaufhörlich laufen die Uhren zurück." Frankfurter Allgemeine Zeitung 18. Juni 2001: 49.

Sucher, Bernd C. "Alte Kinder spielen Krieg." Süddeutsche Zeitung [München] 28. Juni 1999: 13.

Theissen, Hermann. "Das Volk inszeniert mit." Die Zeit [Hamburg] 5. Okt. 2000: 55.

---. "In Belgrad das alte Lied." Theater heute [Berlin] Nov. 1997: 57-58.

"Wahnwitz der Wirklichkeit: 'Familiengeschichten. Belgrad' in Hamburg." Frankfurter Allgemeine Zeitung 23. Nov. 1998: 52.

"Was soll aus Jugoslawien und Europa werden? Die in Belgrad lebende Schriftstellerin Biljana Srbljanovic über die Ängste vor Krieg und Terror, über den Mut zur Opposition und die Chancen der Demokratie. 'Milosevic ist unsere Schande'." Der Tagesspiegel [Berlin] 8. Juni 1999: 25.

Weinzierl, Ulrich. "In die ästhetische Falle gegangen." Die Welt [Berlin] 18. Juni 2001: 29.

---. "Steirischer Herbst 2: Serbische Kopfgeburt." Die Welt [Berlin] 23. Okt. 2000: 35.

"Wer nicht dabei war ist selber schuld." Theater heute [Berlin] Aug./Sept. 1998: 27-37.

Wille, Franz. "Ein Gespräch mit der Belgrader Dramatikerin Biljana Srbljanovic." Theater heute [Berlin] Jan. 1999: 52-57.

---. "Trautes Heim, Mord allein?" Theater heute [Berlin] Jan. 1999: 58-60.

---. "Vorbereitungen fürs Sterben." Theater heute [Berlin] Aug./Sep. 1999: 23-25.

Lebenslauf

Svetlana Acevic wurde am 30. August 1975 in Belgrad, Jugoslawien geboren. Sie besuchte die Grundschule und das Gymnasium in Belgrad, das sie im Juni 1994 mit dem Abitur abschloss. Im Oktober 1994 ging sie nach Deutschland und arbeitete ein Jahr lang als Au-Pair-Mädchen in Stuttgart. Ein Jahr später begann sie mit dem Studium der Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart. Im Frühjahr 1998 legte sie die Vordiplomsprüfungen in beiden Fächern erfolgreich ab. Parallel zum Studium arbeitete sie als wissenschaftliche Hilfskraft zunächst am Institut für Strahlwerkzeuge und später am Fraunhofer Institut für Arbeitswirtschaft und Organisation in Stuttgart. Im August 2000 bekam Svetlana ein Stipendium der Modern Foreign Languages Abteilung an der Universität Knoxville in Tennessee, USA, wo sie sich in das Programm *Master of Arts* mit dem Hauptfach Deutsch einschrieb. Nach dem erfolgreichen Abschluss im August 2002 beabsichtigt sie nach Deutschland zu gehen und dort im Bereich Theater und Drama zu arbeiten.