

"Die Illusion, ein normales Leben
zu führen..."

(Realitäts-)flucht und Illusion im Theater
während der Sarajevoer Belagerung
1992-1995

SENAD HALILBASIC

Teaser

Der folgende Text beleuchtet einige Funktionen des Theaters während der Sarajevoer Belagerung 1992-1995 und hinterfragt dabei im Besonderen die Begriffe der 'Flucht', der 'Realitätsflucht' und der 'Illusion' und versucht sie im Kontext der Belagerungssituation neu zu erfassen. Dass dabei das Theater als Ort neue Bedeutungsmuster generiert, die in Zeiten des Friedens nicht gelten, wird ebenso aufzuzeigen sein. Auch wird der mit 'Eskapismus' eng verbundene problematische Begriff der 'Illusion' seitens Zuschauender aber auch seitens Spielender beleuchtet. Dabei kommen an späterer Stelle ZeitzeugInnen zu Wort, die während der Belagerung neue Formen von Illusion zu erkennen glauben.

Kurzbio

Senad Halilbasic wurde 1988 in Tuzla (Bosnien und Herzegowina) geboren und wuchs in Graz auf. 2008-2012 studierte er Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Seit Oktober 2014 ist er mit seinem Dissertationsprojekt zum Bosnisch-herzegowinischen Theater 1992-1995 uni:docs Fellow ebendort.

Daneben arbeitet er als Dramaturg für die Filmproduktionsfirma Witcraft Szenario und ist frei als Drehbuchautor tätig. Kontakt: senad.halilbasic@univie.ac.at

Publikationsliste (Auswahl):

Senad Halilbasic / Ingo Starz (Hg.): *Bibliothek Sarajevo. Literarische Vermessung einer Stadt*. Klagenfurt¹ 2012.

Senad Halilbasic: "In Zeiten wie diesen. Zwanzig Jahre Kriegstheater in Sarajevo."
In: *Theater der Zeit* 2012/12, S. 40-42.

Zahlreiche Rezensionen und andere Texte im RAY Filmmagazin.

"Die Illusion, ein normales Leben zu führen..."

(Realitäts-)flucht und Illusion im Theater während der Sarajevoer Belagerung 1992-1995

Zur Einleitung: Der Beginn der Belagerung

Am 5. April 1992, einen Tag vor der Anerkennung der Unabhängigkeit Bosniens und Herzegowinas durch die Europäische Union, kam es zu großen Friedensdemonstrationen in Sarajevo, an denen bis zu 100.000 Menschen beteiligt gewesen sein sollen. Die Demonstrationen richteten sich gegen rechte bosnisch-serbische Politiker, sowie die autoritäre Politik Belgrads, die ein unabhängiges Bosnien und Herzegowina nicht anerkennen wollte. Die friedlichen Großdemonstrationen wurden durch Schüsse von Scharfschützen unterbrochen. Dabei kamen die Kroatin Olga Sučić und die muslimische Medizinstudentin Suada Dilberović ums Leben. Ihre Ermordung gilt als der Beginn des Bosnienkriegs. Daraufhin kam es am internationalen Flughafen in Butmir und in einigen anderen Bezirken der Stadt zu heftigen Gefechten. Die Jugoslawische Volksarmee (JNA) bezog auf den Bergen rund um Sarajevo Stellung, die Stadt war somit rasch vom Rest der Welt abgeschnitten. Die Belagerung dauerte 1.425 Tage, bis zum 29.02.1996 und brachte unvorstellbares Leid über die Bevölkerung (faktisch endet die Belagerung Ende 1995, doch offiziell wird sie erst Ende Februar 1996 für aufgelöst erklärt). Eine notdürftige Luftbrücke und ein Tunnel unter dem Flughafen waren die einzigen Wege, auf denen Nahrungsmittel und andere Güter der Grundversorgung in die Stadt kamen. Die militärische Blockade der Stadt war die längste Belagerung des 20. Jahrhunderts und forderte nahezu 11.000 Menschenleben (1).

Schulen und Universitäten nahmen bald nach Beginn der Belagerung ihre alltägliche Arbeit unter stark improvisierten und lebensbedrohlichen Umständen wieder auf. Viele Theater- und Konzerthäuser, Kinos und andere Veranstaltungsräume mussten auf Grund ihrer topographischen Lage und der vor allem im Stadtzentrum omnipräsenten Gefahr eines Granatenanschlags geschlossen werden. Zahlreiche Kunstschaaffende schlossen sich jedoch in unterschiedlichen Formationen zusammen, um weiterhin ihren Tätigkeiten nachgehen zu können. Insbesondere die Theaterszene war in den Jahren der Belagerung quantitativ produktiver als in den unmittelbaren Nachkriegsjahren. Neben dem jährlich stattfindenden internationalen Theaterfestival MESS, bespielten auch das Narodno Pozorište (Volkstheater), das Kamerni Teatar 55 und das Pozorište Mladih Sarajevo (Sarajevoer Theater der Jugend) in unregelmäßigen Abständen ihre Bühnen. Auch gründete unmittelbar nach Belagerungsbeginn eine Gruppe von SchauspielerInnen, RegisseurInnen und DramaturgInnen das sogenannte Sarajeveski Ratni Teatar (Sarajevoer Kriegstheater, SARTR) und führte bereits im September 1992 ihr erstes eigen produziertes Stück Sklonište (Der Unterschlupf) auf der Bühne des Theaters der Jugend auf.

Eine ungefähre Rekonstruktion aller Aufführungen während der Belagerung ist nach wie vor eine offene Aufgabe der Theaterforschung. Die Anzahl dürfte beachtlich sein, wenn man bedenkt, dass beim jährlich stattfindenden Kunstfestival Sommer im Kammertheater allein zwischen Juli und September 1992 48 kulturelle Veranstaltungen (Theateraufführungen, Konzerte und Lesungen) dokumentiert wurden. Im Sommer 1994 waren es bei ebendiesem Festival bereits 121 Events (2). Die Belagerung der Stadt tat der Produktivität von Kunst- und Kulturschaaffenden keinen Abbruch.

Flucht ins Theater

"Wir stellen eine neue Definition des Theaters in Sarajevo auf: Theater – das sind ein Schauspieler und ein Zuschauer in aktiver, durch dramatischen Text artikulierter Wechselbeziehung, sowie eine Granate, die weit genug entfernt ist, um weder Schauspieler noch Zuschauer zu töten. Dieses Theater hütet und schützt vor der Angst wie ein warmer Mutterleib" (3).

Der Schriftsteller Dževad Karahasan geht von einem textbasierten Verständnis von Theater aus, wenn er hier versucht, eine Neudefinition des Begriffs im Kontext der Sarajevoer Belagerung zu konstruieren. Der Definition, Theater finde (unter anderem) dann statt, wenn ein Schauspieler einen dramatischen Text artikuliert und dieser von einem Zuschauenden rezipiert wird, kommt hinsichtlich des Belagerungstheaters ein räumlicher Aspekt hinzu. Theater könne in Karahasans Definition nur dann stattfinden, wenn der Austragungsort Schutz und Sicherheit

garantiere, oder zumindest vortäusche. Das Theaterhaus wird zum Schutzort, zum Bunker, zum Unterschlupf.

Mit eben diesem Motiv arbeitet das erste während der Belagerung produzierte Theaterstück des SARTRs: Die Handlung von *Sklonište* von Safet Plakalo und Dubravko Bibanović spielt im Fundus eines kleinen Sarajevoer Theaters. Hier haben sich vier Personen gefunden, als sie Schutz vor den täglichen Granatenangriffen suchten: 'Der Regisseur', 'Der Dramaturg', 'Die Alte' und 'Der Alte' sind namenlose Figuren, die in diesem Zufluchtsort mitten im belagerten Sarajevo zueinander gefunden haben. Der Regisseur und der Dramaturg haben bereits vor Beginn der Belagerung der Stadt miteinander in diesem Haus zusammengearbeitet. Der Regisseur schlägt bald enthusiastisch vor, die Zeit zu nutzen und ein neues Theaterstück zu entwickeln. Während der Regisseur und der Dramaturg über grundsätzliche theaterbezogene Fragen diskutieren und die Sinnhaftigkeit von Theater unter solchen Alltagsumständen hinterfragen, sind die beiden Alten Zuschauer dieses Dialogs. Der Dramaturg ist von der Idee, unter solchen Lebens- und Arbeitsbedingungen ein Stück zu entwickeln, wenig überzeugt. Es fehle ja schließlich an grundlegenden Mitteln, man habe ja nicht einmal zu essen – wie solle man sich da auf eine Theaterproduktion konzentrieren? Der Regisseur schlägt immer wieder vor, mit dem zu arbeiten, was man eben hier zur Verfügung hat.



Abb. 1: Bühnenbild *Sklonište*.

(VHS-Aufzeichnung 1993. Mit Genehmigung von Safet Plakalo) (4).

Neben grundsätzlichen Überlegungen zum Sinn von Theater während des Kriegs, reflektiert der Text an zahlreichen Stellen die Umkodierung des Theaters als Ort und Raum. Schon zu Beginn des Stücks schreibt der Dramaturg einen Brief an seine Verwandten im Ausland und liest dabei laut seine geschriebenen Gedanken vor. Er schildert dem Empfänger des Briefs, dass er sich soeben in einem Theaterfundus befindet, welcher als Notquartier dient: "Ich schlafe auf einem alten Bett, decke mich mit Vorhängen zu, verwende Geschirr aus der Requisitenabteilung" (5). Die im Theaterfundus verstaute Bühnenrequisite, vormals künstlerisch-visueller Aspekt diverser Inszenierungen, ist ihrer ästhetischen bzw. inszenatorischen Funktion enthoben. Sie dient hier rein existenziellen Bedürfnissen. Der Raum der Theaterkunst ist zum Ort des physischen Überlebens geworden. Das Künstlerische wird hier zur existenziellen Notwendigkeit, indem es nicht mehr im Kontext der Theaterproduktion bzw. Aufführung verwendet wird. Die Flucht ins Theater und das Überleben ebendort gleicht einem Schutzsuchen in einem Bunker.

'Illusion': Neue Formen und Unterbrechnungen

Nihad Kreševljaković, Geschichtsstudent während der Belagerung und seit 2012 künstlerischer Leiter des Sarajevoer Kriegstheaters:

"Ich glaube, dass das Wesen des Theaters das Erlebnis von Interaktion ist. Doch nur im Krieg hatte ich dieses wahrhafte Gefühl, dass ich während dem Betrachten des Bühnengeschehens zugleich ein Teil eben davon bin. Wenn draußen plötzlich auf einmal Granaten fallen, ist es vollkommen irrelevant wie sehr der Schauspieler in seiner Rolle ist: Er und ich denken in diesen Momenten genau dasselbe. Er spricht zwar seinen Text, denkt jedoch die ganze Zeit darüber nach, wohin die Granate wohl fallen wird, ob sie uns ja nicht erwischen wird. Dieses kollektive Erleben war einfach eine geniale Erfahrung" (6).

Die Unterbrechung der potentiell illusionistischen Kraft des Theaters wird hier als eine Erfahrung beschrieben, die das Theatererlebnis für den Zuschauer verstärkt hat. Die leibliche Kopräsenz von Spielenden und Zuschauenden war laut Kreševljaković' Aussage durch die gemeinsam erlebten extremen Umstände emotional verdichtet und verstärkt. Selbst das störende Element einer außerhalb des Gebäudes fallenden Granate, sorgte zwar für eine Unterbrechung der Immersion, verstärkte aber für die Zuschauenden das Gefühl, ein essentieller Teil der Theateraufführung an sich zu sein.

Zeitzeugen, die während der Sarajevoer Belagerung regelmäßig Theateraufführungen besuchten, sprechen meist nicht von einer illusionistischen Kraft des Bühnengeschehens, in die man sich als Zuschauer im Idealfall flüchten konnte, sondern verorten die illusionistische Komponente des Belagerungstheaters anderswo:

"Und wenn man nach so einem Tag aus dem Schlamm empor kriecht, wäscht man sich zunächst. Dann zieht man einen Anzug an. [...] und kehrt somit in eine zivilisierte Welt, in ein zivilisiertes Leben zurück. In diesem Moment ist man plötzlich wie alle anderen jungen Menschen in London, Paris, Belgrad, Zagreb, egal wo. Und eine halbe Stunde zuvor war man in etwas, was total unnatürlich war" (7). Dragan Golubović war während der Belagerung Soldat in der bosnischen Armee und spricht hier stellvertretend für viele Zeitzeugen darüber, dass der Besuch des Theaters an sich bereits realitätsverweigernde und illusionistische Elemente hatte, jenseits des eigentlichen Bühnengeschehens. Während der Sarajevoer Belagerung generiert die Ko-Präsenz von Spielenden und Zuschauenden an sich bereits ein eskapistisches Element: Sowohl Schauspieler wie auch Zuschauer imitieren Normalität abseits von Belagerung und Krieg – Schauspieler setzen ihre Arbeit, ihr gelerntes künstlerisches Handwerk, fort, während Zuschauer beim Besuch des Theaters auf dem Weg dorthin ihr Leben riskieren. Dazu auch Nihad Kreševljaković:

"Das Faszinierende in den Theatern während der Belagerung war die Illusion des Zuschauerbereichs. Man konnte auf der Bühne unmöglich eine so große Illusion kreieren, wie sie ohnehin schon unter den Zuschauern herrschte. [...] ganz einfach ausgedrückt: Der Publikumsraum ist Illusion, das auf der Bühne ist Realität. [...] Die Erfahrung, dass Kunst mit all ihren Inhalten und Werten, unter diesen Umständen absolut lebensnotwendig ist. Diejenigen, die dieser Lebensnotwendigkeit nachgehen, sind Teil einer Illusion. Der Illusion, dass alles normal ist. Das Theaterverhältnis ist also umgekehrt. Die, die auf der Bühne stehen, sind Teil der Realität und das Publikum, das auf dem Weg ins Theater sein Leben riskiert, das während der Vorstellung nicht weiß, ob in der nächsten Sekunde nicht vielleicht eine Granate ins Gebäude einschlagen wird – dies ist die Illusion des damaligen Theaters" (8).

Die Schauspielerin Jasna Diklić sieht dies aus der Perspektive ihrer Profession gleich:

"die Illusion, dass die Schauspieler das Gefühl haben, dass etwas normal ist. Dass sie ein normales Leben führen. Die Illusion eines Lebens abseits des Krieges. Ich habe die Rolle in Sklonišće angenommen, weil es nicht nur ein Angebot war, eine Rolle zu spielen – es war ein Angebot, meinem Alltag zu entfliehen" (9).

Die Fortsetzung der Arbeit von Theaterschaffenden hat im Belagerungskontext eskapistische Elemente. Es generiert für die Theaterschaffenden ein Gefühl von bewusst fingierter Normalität abseits des Kriegs.

Dass das Spielen und Rezipieren von Theater während der Belagerung immens von der gemeinsamen Lebensrealität aller Anwesenden geprägt ist, bringt auch Miodrag Trifunov auf den Punkt:

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

so, wie das Theater sowieso ist, wenn Frieden herrscht. Sondern als Menschen, die ein gemeinsames Schicksal teilen" (10).

Die Immitation von Normalität als politischer Akt

Die oben von ZeitzeugInnen beschriebene Form der Realitätsflucht hat nichts mit Realitätsverweigerung zu tun. Vielmehr wird die brutale Realität produktiv genutzt, indem das Kunstschaffen und -konsumieren weiterhin verfolgt wird. Auch steckt in dieser Immitation einer gewissen Normalität ein politischer Akt der Rebellion. Die auch während der Belagerung publizierte Sarajevoer Tageszeitung *Oslobodjenje* berichtet am 17.12.1992 im Kulturteil:

"Das Dilemma, welches sich unter den Sarajevoer Schauspielern etabliert hat, nämlich die Frage danach, ob sie in solch einem Krieg ihre Arbeit fortsetzen sollen, wurde rasch geklärt. Natürlich müssen sie das, weil dies den Aggressor ärgert!" (11).

Theater, das unter lebensbedrohenden Umständen produziert und rezipiert wird, ist fernab von dessen textlichem oder inszenatorischem Inhalt schon ein politischer Akt an sich. Dazu vergleicht die US-amerikanische Theaterwissenschaftlerin Erika Munk treffend:

"From the outside, Sarajevo is now an arena. The sniper watches a kid walking his dog and decides which to kill. The rest of the world watches the killing with excitement, disgust or despair. A playing field for the sniper, Roman games for the home viewer. Spectacle. [...] But inside, beyond those lines of vision, a fluid, constantly improvised scenario of artistic and intellectual life exists, within which art is neither a commodity nor a self-contained aesthetic event, but an action. Here theater finds its role, because here actors and audience can look directly at each other, playing out a free city's democratic points of view, recreating its debates, lamentations and hopes" (12).

Entkommen als (Überlebens-)strategie

Durch die extreme Veränderung der lebensalltäglichen Wirklichkeit hin zu einem ständig lebensbedrohlichen Alltag, verändern sich vermeintlich bekannte Strategien und Motivationen der Flucht aus und von der Realität hin zu den Künsten. In der Medien- und Theatertheorie gängige Begriffe gehören hier hinterfragt und auf die spezifische Situation der Belagerung hin neu definiert. Anhand der Aussagen von ZeitzeugInnen wurde aufgezeigt, wie der mit Eskapismus konnotierte Begriff der 'Illusion' von Theaterschaffenden und -zuschauenden als die Möglichkeit, durch das Produzieren und Rezipieren von Theater eine Normalität abseits des Kriegs zu imitieren, neu verstanden wird. Auch

wurde aufgezeigt, dass der Begriff der 'Realitätsflucht' im Kontext des Belagerungstheaters stets an den Aufführungsort gebunden ist: Man flieht sich nicht in die Rezeption von Kunst, sondern wahrhaft in den Ort an sich. Der Theaterbesuch ist eine Fluchtbewegung weg von den Straßen und hin in einen vermeintlich geschützten Raum. Das 'Entkommen als Strategie' wird hier zum 'Entkommen als Überlebensstrategie'.

Endnoten

- (1) Vgl. Holm Sundhausen: Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt. Wien 2014, S. 309ff.
- (2) Vgl. Senad Halilbasic: Umzingelte Bühnen. Zur Entstehung und Entwicklung des Sarajevoer Kriegstheater. Dipl.-Arb., Universität Wien 2012, S. 10ff.
- (3) Dzevad Karahasan: Tagebuch der Aussiedlung. Wien 1993, S. 44f.
- (4) Safet Plakalo (R.), Skloniste. BIH 1993, 33:10.
- (5) Safet Plakalo: Skloniše. Der Unterschlupf. (Unveröffentlichtes Manuskript) 1992, S. 3.
- (6) Halilbasic 2012, S. 53.
- (7) Halilbasic 2012, S. 57.
- (8) Halilbasic 2012, S. 58.
- (9) Halilbasic 2012, S. 57.
- (10) Halilbasic 2012, S. 53.
- (11) D. Novo: "A gdje su vam glumci?". In: Oslobođenje 17.12.1992., S. 5.
- (12) Erika Munk: Notes from a Trip to Sarajevo. Yale 1995, S. 16.

Bibliographie

- Senad Halilbasic:** Umzingelte Bühnen – Zur Entstehung und Entwicklung des Sarajevoer Kriegstheater. Dipl.-Arb., Universität Wien 2012.
- Dzevad Karahasan:** Tagebuch der Aussiedlung. Wien 1993.
- Erika Munk:** Notes from a trip to Sarajevo. Aus: "Theater Magazine – No ?". Yale 1995.
- Safet Plakalo:** Skloniše – Der Unterschlupf. (Unveröffentlichtes Manuskript) 1992. (In deutscher Übersetzung als Anhang in: Halilbasic, Umzingelte Bühnen).
- Holm Sundhausen:** Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt. Wien 2014.
- D. Novo:** "A gdje su vam glumci?". In: Oslobođenje 17.12.1992., S. 5.
- Safet Plakalo (R.),** Skloniste. BIH 1993.