



WUT DER BOMBENFRAU

Posted on 29. Januar 2010 by Milena Dragić

„Mach mit meinem Text auf der Bühne, was du willst. Aber mach was!“ So die Forderung der jungen kroatischen (Post-) Dramatikerin Ivana Sajko, die während ihres Aufenthalts am Berliner Literarischen Colloquium Studierenden der Humboldt-Universität Rede und Antwort steht.

Interview mit Ivana Sajko

Die kroatische Dramatikerin, Regisseurin und Autorin Ivana Sajko wurde 1975 in Zagreb geboren. Sie hat Dramaturgie an der Akademie für szenische Künste in Zagreb studiert, ist Gründungsmitglied der Theatergruppe *BAD co.* und Mitherausgeberin der Zeitschrift für performative Künste *Frakcija*. Für ihre Stücke ist sie mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet worden, darunter drei Mal mit dem Marin-Držić-Preis für dramatische Werke. Ivana Sajko performt und inszeniert ihre Stücke häufig selbst und experimentiert dabei mit interdisziplinären Zugängen zur Performance und zum Verfassen von Theater texts (www.autoreferentialreadings.com). Ihre Stücke sind in zahlreiche Sprachen übersetzt und zwischen 1999 und heute vielfach – auch international – aufgeführt worden. Sajko hat ein theoretisches Buch zum Theater verfasst und mehrere Radiofeatures realisiert.



Novinki traf Ivana Sajko an der Humboldt-Universität zu Berlin, wo sich Studierende des Instituts für Slawistik in einem Seminar mit Sajkos Texten auseinandergesetzt hatten. Ivana Sajko stand ihnen Rede und Antwort.

novinki: Ivana Sajko, Ihre Werke haben in den letzten Jahren die internationalen Bühnen erobert. Ihre

Theatertexte sowie der Roman *Rio Bar* sind in verschiedene Sprachen übersetzt und in zahlreichen Häusern von Melbourne bis Paris gespielt worden. Warum fällt die Wahrnehmung Ihrer Werke in Kroatien und Serbien eigentlich schwächer aus als im ‚Ausland‘?

Ivana Sajko: Nun, zunächst ist die Rezeption meiner Arbeiten in Serbien um ein vielfaches besser als in Kroatien. Mein Roman *Rio Bar* wurde in Serbien in einer Bühnenversion aufgeführt, auch mein theoretisches Buch über das Theater kam in Serbien gut an und ist – man könnte sagen – erfolgreich. Das heißt nicht, dass ich in der dortigen Theaterlandschaft eine wichtige Position einnehme – das möchte ich nicht behaupten –, aber das Interesse an meinen theoretischen Ausführungen und an meiner Haltung zum Theater zeugt davon, dass man mich als Theaterautorin in Serbien ernst nimmt. In Kroatien dagegen ist die Situation anders. Man könnte behaupten, Kroatien weiß nicht so recht, was es mit mir anfangen soll. Es ist ja auch nicht leicht mit mir. *(lacht)* Um es zu erklären: In einem solch kleinen Land kann man schwer seinen Lebensunterhalt verdienen. Die Theaterszene ist in Kroatien nicht so breit aufgestellt wie etwa hier in Berlin. Zudem ist es in Berlin so, dass ich mit Menschen zusammenarbeiten kann, denen ich nicht die Codes meiner Sprache erst erklären muss, bevor ich spreche. Hier habe ich mit Menschen zu tun, mit denen ich poetisch synchron bin, in Zagreb ist das nicht so einfach gegeben.

n.: Ihre Stücke lassen viel Raum zur inszenatorischen Ausgestaltung. Sie fallen wohl unter das, was man seit Ende der 1990er Jahre mit Lehmanns Begriff „postdramatisches Theater“ erfasst. Gab es einen Moment, in dem Sie beschlossen haben, den Text ‚loszulassen‘ und postdramatisches Theater zu machen oder ergab sich das sukzessive?



S.: Ich versuche immer, ein Theater der Realität zu schreiben, daher schreibe ich zunächst immer das auf, was mir in den Sinn kommt. Ich nenne diesen Prozess den Moment des Improvisierens. Allerdings überarbeite ich meine Texte unzählige Male. Ich trage eine große Verantwortung gegenüber meiner Leserschaft und schreibe nie über Themen, die ich nicht recherchiert oder mit denen ich mich nicht vorher intensiv beschäftigt habe. Auf der Theaterbühne ist das allerdings anders, sie lässt Freiraum für individuelles Improvisieren der Künstler. Beispielsweise wenn ich selbst auf der Bühne performe, habe ich grenzenlose Möglichkeiten, das Stück zu verändern. Daher ist für mich postdramatisches Theater ein Theater, das uns alle begreifen lässt, dass wir gemeinsam das Hier und Jetzt teilen. Genau das versuche ich auf der Bühne darzustellen.

n.: *Bombenfrau, Archetyp: Medea, Europa* - diese ganze Trilogie hat ebenso wie der Roman *Rio Bar* und letztlich alles, was wir von Ihnen kennen, große Intensität. Fast möchte man sagen, aus den Texten spricht etwas wie gesellschaftliches Engagement, wenn Themen wie Selbstmordattentat, Europazugehörigkeit und die Rolle der Frau im Nachkriegskroatien im Zentrum stehen. Wie politisch ist denn postdramatisches Theater?

S.: Politische Themen sind immer aktuell. Gleichzeitig besteht die Gefahr, wenn man keinen künstlerischen Weg findet, damit umzugehen, dass Ideologie ins Spiel kommt und man dann als Autor eine politische Position einnimmt. Mir liegt das „Wie“ sehr am Herzen, damit meine ich Fragen der Form, wie man ein Theaterstück aufführt und wie man die eigene Sprache konstruiert, so dass sie zu einer Sprache wird, die nicht jeder benutzt. Das ist sehr wichtig für ein politisches Theater und für einen Text. Wenn man das nicht erfüllt, wird man zu einem politischen Diagnostiker. Ich empfinde, wie ich bereits sagte, Verantwortung gegenüber meiner Leserschaft und gegenüber der Wahrheit. Dieser Kontakt zur Wahrheit muss sich abgrenzen von politischen Reden oder medialen Standpunkten. Gleichzeitig darf man seine Position nicht verabsolutieren und muss immer im Gedächtnis behalten, dass man keine politische Partei ist. Die Themen, über die ich schreibe, interessieren mich persönlich und ich versuche, sie auf eine andere Art darzustellen, als es sonst üblich und bekannt ist.

Eine Zeit lang waren in der Literatur Schriftsteller wie Günter Grass in Deutschland oder Miroslav Krleža in Kroatien präsent, die sich nicht als Künstler, sondern als ‚große Denker‘ verstanden, die die Zeit diagnostizierten und politische, göttliche und menschliche Identitätsfragen behandelten. Solche Schriftsteller sind klüger als die Leser, sie sagen ihren Lesern, was und wie sie denken sollen. Eine solche Haltung vertrete ich jedenfalls nicht.

Als ich *Rio Bar* schrieb, stellte sich mir das Problem, wie ich über den Krieg schreiben sollte, ohne dass ein politisches Pamphlet, eine Positionsnahme oder eine Beichte daraus wird.



n.: Gerade dieses ‚Prosastück‘, der als Roman untertitelte Text *Rio Bar*, schlug im deutschsprachigen Raum ziemlich ein. Wie stehen Sie dazu, dass die jugoslawischen Zerfallskriege besonders zu interessieren scheinen?

S.: Vielleicht weil Deutsche dort gerne Urlaub machen? (*lacht*) Nein, ich scherze. Das Thema Krieg ist ein interessantes Thema an sich, denn Krieg behält bis zuletzt ein Moment des Unerklärbaren, auch wenn jeder nach Erklärungen sucht. Meines Erachtens kann man sich mit der Komplexität einer solchen Frage auseinandersetzen, jedoch nur, indem man die ohnehin schon komplizierte Sache dabei weiter verkompliziert, keinesfalls indem man sie vereinfacht. Ich denke, dass es gefährlich ist, jemandem seine Meinung aufzuzwingen und ihm zu sagen, wie er zu denken hat.

In Kroatien ist gerade mein neuer Roman „Die Geschichte meiner Familie von 1941 bis 1991, und danach“ (Povijest moje obitelji od 1941. do 1991. i nakon, 2009) erschienen. Bei der Geschichte und bei der Geschichtsschreibung ist es zumeist so, dass bestimmte Momente außer Acht gelassen werden. Mir war es besonders wichtig, gerade solche Momente einzufangen und von ihnen zu erzählen. Diese Momente, die Diskontinuität in Geschichte bringen und die zwischen den Ereignissen liegen, werden als ‚leere Zone‘ vernachlässigt. Doch meiner Meinung nach sind gerade sie wichtig. Beim Erzählen von Historie ist nicht nur die eine Geschichte wichtig, sondern die Existenz mehrerer Geschichten um die eine herum. Dabei ergibt sich natürlich das Problem, wie man das erzählen kann, ohne Chaos zu produzieren. Doch das Entzweigen, das Auseinanderdriften mehrerer Geschichten im Fluss einer Geschichte bedeutet Dissonanz und Mehrstimmigkeit in einer eben nicht einstimmigen Welt. Nichts ist einseitig. Wenn man sich mit einem künstlerischen Werk beschäftigt, merkt man, dass es sich durch seine Komplexität an der Grenze zum Verrückten befindet. Mich interessieren gerade die Formen, die an der Schwelle zum Verrückten und Unerklärlichen liegen. Allerdings sollen diese Formen in jedem einzelnen Moment eine begründete Erklärung liefern können, warum sie etwas Verrücktes in sich tragen. Wahrscheinlich ist es mit dem Thema Krieg genauso. Krieg hat eine Unbeschreiblichkeit in sich und stößt oftmals auch an verschiedene Grenzen der Verrücktheit.

n.: Ihre Texte enthalten eine gute Portion Aggressivität und Wut. Sehen Sie das auch so?

S.: Ja, das stimmt. Ich bin als Person sehr wütend auf die Welt, in der ich lebe. Das ist die Art von Wut, die in *Bombenfrau* (Žena bomba, 2004) zum Ausdruck kommt: „*Sie ist die Bombe, die ich nie werfen werde*“. Das ist so, und das meine ich vollkommen ernst, weil ich durch mein Schreiben die Welt in keiner bestimmten, aber in einer tief religiösen Weise verändern möchte. In der schrecklichen und furchteinflößenden Welt und in dem System, in dem wir leben, ist es schwierig, irgendetwas über sich selbst oder über andere zu wissen. Das Konstrukt der Welt um uns herum, der Sprache, alles ist uns *a priori* aufgezwungen. Ich habe das Gefühl, dass ich mein ganzes Leben lang versuche, diese Konstrukte, in denen ich lebe und denke, von mir zu lösen. Man merkt, dass man traurig ist und sich Sorgen macht wegen etwas, das nicht selbstgewähltes Glück oder Unglück ist. DAS macht mich fürchterlich wütend. Ich nehme das Verstreichen der Zeit sehr intensiv wahr und versuche jeden einzelnen Moment zu planen und zu genießen. Ich denke immer: „*Es gibt nur eine einzige Möglichkeit*“, wir müssen sie nutzen und oftmals wollen wir, dass gerade dieser Moment perfekt wird.

Meine Texte tragen nicht diese Art von Wut in sich, die Jugendliche in sich tragen. Es ist eher eine Art Wut, bei der

man sich beschweren möchte, aber man nicht weiß, über wen und auf welche Art und Weise. Diese Aggressivität problematisiere ich konstant. In meinem Stück *Rippenwende* (Rebro kao zeleni zidovi, 2001) gibt es einen Häftling und einen Wächter. Dieser Wächter trägt eine Pistole. Eigentlich sind beide vollkommen gleich, denn hätte der Häftling eine Pistole, würde auch er schießen. Das ist der Moment einer gewissen Schweben. Der Zeitpunkt, bei dem das Davor und das Danach nicht wichtig ist. Meine Neugier richtet sich auf die Schuld und das Opfer. Vielleicht ist das eine Frage des Luxus, in einer Situation, in der du unter Repression stehst, denn dieser Augenblick versichert dir das Gefühl von Ehrlichkeit. Und was passiert, wenn sich gerade das ändert? Das versuche ich zu beantworten. Meine Charaktere sind definitiv aggressiv und wütend, aber ich denke nicht nur an die Situation, in der sie sich befinden, sondern vor allen Dingen auch an ihr Inneres und die Unmöglichkeit, etwas gegen diese Hilflosigkeit zu tun.

n.: Auf Ihrer Internetseite *autoreferentialreadings.com* kann man Videomitschnitte sehen, in denen Mädchen, also Kinder Archetyp: Medea aufführen. Zum Beispiel steht da ein Mädchen mit einem Blumenstrauß, der für die Waffe im Stück steht, angezogen unter der Dusche. Was war die Idee hinter dieser konkreten Inszenierung?



S.: Zunächst muss ich sagen, dass ich Requisiten nie als Symbole benutze. Blumen sind Blumen, eine Bombe ist eine Bombe. Das ist postdramatisches Theater, bitte schön! (*lacht*) Ich habe gerade Kinder gewählt, weil das paradox erscheint. Acht Mädchen spielten die *Medea* in einer neuen Form. Ich ließ in der Inszenierung die Ich-Form raus, sodass die Geschichte zu einer anderen Geschichte wurde. Wir wissen alle, dass Medeas Schicksal kein gutes war, aber diese acht Mädchen, von denen nur fünf sprechen durften, gaben der Geschichte etwas Neues, quasi Raum für ein neues, besseres Leben der Medea. Kinder sind naiv, unschuldig und ihre Zukunft offen, im Gegensatz dazu glauben wir zu wissen, was Medea tun wird. Das macht misstrauisch gegenüber der vermeintlich feststehenden Schuld Medeas. Diese Veränderung der Geschichte, des Mythos durch den Einsatz der Kinder, hat mich interessiert. Misstrauen gegenüber einem Text ist essentiell, denn nur dann öffnet sich uns der Text.

Der zweite Grund war, dass ich ein Theater machen möchte, in dem Kinder den Erwachsenen gleichgestellt sind. Man hat immer nur Theatervorstellungen für Kinder und Eltern, aber nie Kinder auf der Bühne, die frei agieren dürfen – z.B. spontan winken. Theater mit Fehlern und Nervosität, das ist wahres und echtes Theater. Uns ist allen bewusst, dass es Schauspieler gibt, die mit einer phantastischen Virtuosität ein Stück präsentieren, aber Kinder haben eine andere Art, wie sie uns den Text erklären wollen. Solch ein Theater enthüllt seine eigene Natur. Jeder Künstler, ob

Schauspieler oder Sänger, baut eine Mauer zwischen Publikum und sich selbst auf. Mich jedoch interessiert die Zweideutigkeit, wie in meinen Texten *Bombenfrau*, *Szenen mit Apfel* oder *Rose is a Rose*. Ich erkläre Ihnen das mal so: Wenn jemand auf die Bühne tritt, dann existieren immer mindestens drei Seiten oder drei Personen, die vor dem Publikum stehen: der Verfasser, das Ich des Schauspielers und die Figur, die er spielt. D.h. es existieren drei Welten, drei Zeiten, drei verschiedene Gedanken und all das passiert in einem Moment. Das Theater bietet uns die Möglichkeit, darüber nachzudenken, und ich empfinde es als Fehler, diese Chance nicht zu nutzen. Das postdramatische Theater funktioniert, indem die Realität in ihm immer fragiler wird. Die Kinder gaben mir die Möglichkeit, diese Zerbrechlichkeit zeigen zu können. Ich konnte auf keinem einfacheren und besseren Wege reflektieren, dass wir alle das momentane Geschehen teilen.

n.: In *Bombenfrau* geht eine Selbstmordattentäterin mit ‚einer Bombe schwanger‘. Auch der Text selbst erfährt auf anderer Ebene eine Dissemination, er löst sich zunehmend auf und explodiert, könnte man fast sagen.

S.: Nun, die *Bombenfrau* stirbt einige Male im Text. Ob sie es ist, die am Anfang stirbt, oder meine Freunde, die sich ihren eigenen Tod vorstellen? Die *Bombenfrau* ist nicht das Konstrukt einer einzigen Persönlichkeit, sondern setzt sich aus mehreren ‚Situationen‘ zusammen, z.B. aus dem Attentat auf den indischen Premierminister, oder der Szene, in der sie sich selbst sterben sieht. Ich ziele nicht darauf ab, den Tod an sich zu zeigen, sondern das Problem, das der persönliche Tod mit sich trägt. Meines Erachtens ist lineares Erzählen eines der schlimmsten, da alles, was passiert, in diesem Moment passiert. Wieso sollten wir das linear und in einer Abfolge erzählen? Dagegen ist horizontales Schreiben die Kunst, eine Gestik, ein Problem aufzuzeigen und es zu vertiefen und ergründen. Man stellt sich vor, dass aus einem Thema, das einem plump und einfach erscheint, kein vernünftiges Drama aus fünf Akten entstehen kann, aber ich beweise Ihnen das Gegenteil. Man kann nämlich eine Situation auf tausend Wegen erzählen, genau wie *die Bombenfrau* und den Zeitabschnitt von 12 Minuten und 36 Sekunden. Dieser Moment ist sehr stark, mich interessiert das Ende und das ist nun mal der Tod, also warum sollte ich nicht mit dem Ende beginnen? Und da ich mit dem Ende anfangen, bleibt zum Schluss nur noch der Anfang übrig und ja, man könnte sagen, dass der Text sich dann auflöst.

n.: Woran arbeiten Sie momentan, was erwartet uns als nächstes von Ivana Sajko?

S.: Ich führe momentan die Trilogie von *A Rose is a Rose* und *Szenen mit Apfel* zu Ende. In den ersten beiden Teilen ging es ja darum, dass es unmöglich erscheint, etwas an der Welt und der Situation, in der man sich befindet, zu ändern. Unsere Gedanken sind bestimmt von medial vermittelten Lügen und natürlich deren Folgen. Der dritte Teil trägt nun den Arbeitstitel *Her Name is Northern Diversity* und wird den Versuch unternehmen, diesem Unmöglichen zu widersprechen. Man könnte sagen, dieser Teil trägt einen Funken Hoffnung in sich. Hauptsächlich geht es darin um den Verlust von Solidarität unter Menschen in schwierigen Situationen und dass dieser Verlust keine Revolution mehr

zulässt. Das Ganze basiert auf der wahren Geschichte eines deutschen Schiffes namens *Northern Diversity*, das unter libyscher Flagge segelt. Vor einem halben Jahr an der Küste von Pula gestrandet, einer Stadt in Kroatien in der Nähe von Italien, darf die Schiffsbesatzung, bestehend aus Griechen, Philippinos etc., nicht vom Schiff ans Ufer. Eine alte Geschichte, denn das Schiff sieht ziemlich romantisch aus. Aus der einfachsten Perspektive ergeben sich zwei Blickrichtungen für die Geschichte: der Blick, den die Stadt und ihre Menschen auf das Schiff haben und der Blick, der vom Schiff auf die Stadt gerichtet ist. Ich denke in meinem neuen Text über dieses Schiff und die Möglichkeiten seiner Besatzung nach, ihr Schicksal in die Hände zu nehmen. Leider werden sie das nicht tun. Niemand wird sich rühren, auch die Stadt wird es nicht tun. Darin kristallisiert sich der Rückzug aus der Solidarität, um den es mir geht. In den letzten Tagen schwirren mir dazu Bonnie und Clyde im Kopf herum. Wie die beiden auf das Schiff kommen, das weiß ich noch nicht. Aber ihre Geschichte, und wie die beiden versuchen, gegen die Krise ihrer Zeit anzukämpfen, entspricht unserem Versuch heute, mit globalen Krisen fertig zu werden.

Das Interview führte Milena Dragić zusammen mit Studierenden der Humboldt-Universität zu Berlin