

Unverkäufliche Leseprobe

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.



Maria Milisavljević (* 1982 in Arnsberg) studierte Englische Kulturwissenschaften, Englische Literatur und Kunstgeschichte. Ihre Promotion schrieb sie über das Londoner Royal Court Theatre. Vor und während ihres Studiums arbeitete sie in der freien Szene und hospitierte an verschiedenen Theatern in Deutschland und London. Von 2011 bis 2015 war sie am Tarragon Theatre in Toronto als Regie- und Dramaturgieassistentin engagiert, wo sie 2013 International Playwright-in-Residence wurde. Im selben Jahr gewann sie den Kleistförderpreis für junge Dramatik mit ihrem Debütstück *Brandung*, dessen kanadische Version *Abyss* 2015 in der Kategorie »Outstanding New Play«, für den Dora Mavor Moore Award nominiert wurde. Ihr Stück *Beben* (uraufgeführt am Pfalztheater Kaiserslautern) wurde 2016 mit dem Autorenpreis des Heidelberger Stückemarktes und dem Else-Lasker-Schüler-Stückepreis ausgezeichnet. Mit dem Heidelberger Nachspiel von *Beben* wurde Maria Milisavljević 2018 zum Mülheimer Dramatikerpreis eingeladen. *geteilt* entstand als Auftragsarbeit für das Deutsche Theater Göttingen, wo es 2019 in der Regie von Moritz Beichl uraufgeführt wurde. Seitdem sind weitere Auftragsarbeiten für Theater in Münster, Regensburg, Luxemburg und Bonn entstanden. Neben ihrer Autorinnentätigkeit arbeitet Maria Milisavljević als Übersetzerin. Sie lebt in Berlin.

Weitere Informationen zu Maria Milisavljević:
www.fischer-theater.de

Weitere Informationen finden Sie auf www.fischerverlage.de

MARIA MILISAVLJEVIĆ

BRUCHSTÜCKE

bruised. not broken

Mit einem Nachwort von Andrea Vilter,
an Afterword by Richard Rose
und fünf Fragen an die Autorin

Herausgegeben
von Friederike Emmerling
und Stefanie von Lieven

FISCHER Taschenbuch



Theater
Dramatische Rundschau
Eine Reihe bei FISCHER Taschenbuch



Originalausgabe

Erschienen bei FISCHER Taschenbuch

Frankfurt am Main, November 2021

© 2021 S. Fischer Verlag GmbH, Hedderichstr. 114,

D-60596 Frankfurt am Main

Bei dem Beitrag von Andrea Vilter handelt es sich um eine gekürzte Fassung
des Erstabdrucks in *Theater der Zeit: Stückwerk 6/Arbeitsbuch 2020/Heft Nr. 7/8*
Quellenhinweise am Schluss des Bandes

Aufführungsrechte (weltweit außer USA und Kanada):

S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Performing Rights (USA and Canada):

Ian Arnold at Catalyst TCM, Toronto, Canada

Umschlaggestaltung: Sanaz HazeghNejad ° sanaz.eu

Umschlagfoto: © Linda Rosa Saal

Satz: Pinkuin Satz und Datentechnik, Berlin

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-596-70066-0

INHALT

- 7 Fünf Fragen an Maria Milisavljević
- 11 Brandung
- 87 Abyss
- 149 Beben
- 223 Noise
- 279 geteilt
- 357 about a woman
- 423 »Über diese Geschichte habe ich die Macht!«
von Andrea Vilter
- 427 *Words Like Water* by Richard Rose
- 430 Quellenhinweise und Erstaufführungsdaten

**»WIR SEHEN UNS ALS THEATERMACHER*INNEN.
NICHT NUR AM SCHREIBTISCH.«**

Maria Milisavljević im Gespräch mit Friederike Emmerling

Liebe Maria, du schreibst viele deiner Theaterstücke auf Deutsch und überträgst sie dann ins Englische. Sie unterscheiden sich aber nicht nur in der Sprache, sondern auch in der Form. Warum?

Das stimmt. Sie unterscheiden sich auch im Bezug auf den kulturellen Kontext, Referenzen und in der Gestaltung der Figuren. Manchmal, wie im Fall von *geteilt/about a woman*, auch sehr stark in der Form. Die Gründe dafür sind vielfältig, aber immer darauf gerichtet, dass der Text im jeweiligen Theaterkontext mit seiner Aussage die größtmögliche Wirkung erzielt. Vlado, als Beispiel, redet in *Brandung* eher wenig, zitiert ein oder zweimal ein Gedicht. In *Abyss* erklärt er sich viel mehr, das Gedicht wird zu einem wiederkehrenden Thema, das seinen Gefühlszustand spiegelt. Das liegt zum einen daran, dass im kanadischen sozialen Kontext – in dem *Abyss* zwei Jahre entwickelt wurde – zu viel Schweigen unhöflich und komisch wirkt. Die Schauspieler*innen brauchten mehr Text, um die gleiche Figur, mit den gleichen Gefühlen, Gedanken und Intentionen, spielen und durchdringen zu können. Bei *Beben/Noise* sind es die Popkultur und politischen Referenzen, die, dem Verständnis und der Komik halber, lokal angepasst werden mussten. Bei *geteilt/about a woman* waren es das kanadische Workshopen (mit Schauspieler*innen) und das deutsche Lektorat des Urtextes, welche zu zwei formal sehr unterschiedlichen Ergebnissen geführt haben. *about a woman* löst die Konflikte über Dialoge, *geteilt* verhandelt sie vielmehr in der Form, was wiederum in einem kanadischen Theaterkontext, wo das Publikum viel mehr in

naturalistischen Formaten zuhause ist, ich weiß nicht, verwirrend oder ungewohnt und daher nicht so gut durchlebbbar wäre.

Du hast einige Jahre in Kanada am Tarragon Theatre in Toronto gearbeitet und warst da auch Playwright in Residence. Wie hast du die Auseinandersetzung mit Neuer Dramatik in Kanada empfunden? Gibt es Unterschiede zu Deutschland?

Es gibt tatsächlich sehr große Unterschiede. Kanadisches Theater steht in anglophoner Tradition. Daher ist die Rolle der Dramatiker*in sehr wichtig, und der Text, wie eine Regisseurin mal zu mir sagte, »die wichtigste Person im Raum«. Neue Dramatik wird sehr hochgehalten und macht – außer in Stratford beim Shakespeare Festival und in Niagara-On-The-Lake beim Shaw Festival – gut und gerne 70 bis 90 Prozent der Spielpläne aus. Die meisten Theater und Companies begreifen sich als Autor*innentheater. Sie greifen neue Stoffe auf, diese werden in Workshops entwickelt, von Anfang an mit Autor*innen, Regie und Spieler*innen. So wächst der Text im Team, ohne dabei die Rolle und das Können der Autor*in in Frage zu stellen, sondern viel mehr als Unterstützung. Ich wurde im Laufe von Stückentwicklungen oft gefragt, ob ich noch einen Workshop brauche, wann und mit wem. Habe also auch immer mit gecastet.

So entstehen Spielzeiten mit relativ wenig Klassikern, einigen Wiederaufnahmen und Nachspielen, und sehr vielen, neuen Stoffen. Diese sind auch nicht immer heutig, können auch historisch angelegt sein. Neue Dramatik darf sehr viel in Kanada – außer postdramatisch oder Textfläche sein (*Lacht*).

In Deutschland kann von so einer Quote bei weitem nicht die Rede sein. Woher kommt die breitflächige Akzeptanz neuer Dramatik in Kanada? Was könnte Deutschland konkret von Kanada lernen?

Der Fokus auf Autor*innen und damit die Akzeptanz neuer Texte ist historisch begründet, wenn auch oft auf unterschiedlichste Weise erklärt: Mit Shakespeare als dem Urvater der Englischen Dramatik, Shaws Stücken zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit der Orientierung des englischen Theaters Richtung Frankreich in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg und um Theatermacher wie Michel Saint-Denis und George Devine am Old Vic und später am Royal Court oder dem Workshop Joan Littlewoods in den 1950ern.

Egal, was nun stimmt, was man in der anglophonen Tradition eben immer noch spürt, ist die klare Abwesenheit eines regiegetriebenen Theaters. Es steht immer der Text an erster Stelle. Ich sage hier auch bewusst der Text, denn Produktionsrealitäten decken sich nicht zwingend mit dem gern hochgehaltenen Anspruch, dass die Autor*innen immer das letzte Wort haben. Denn auch in England, Kanada und den U. S. A. ist klar, die Produktion muss gut werden. Und Egos, auch Dramatiker*innenegos, können da im Weg stehen. Auch wenn es rechtlich möglich wäre, eine Produktion über eine gestrichene Zeile zu kippen, macht niemand das. Warum auch?

Genau das ist mir auch wichtig, wenn es darum geht, was Deutschland von Kanada lernen kann. Es geht ja nicht darum, einfach nur die Personen innerhalb von Macht- und Hierarchiestrukturen zu vertauschen. Es geht darum, eine produktive Zusammenarbeit zu entwickeln, in der jede Stimme Gehör hat. Das ist es, was ich mir aus Dramatiker*innensicht wünsche: Theaterautor*innen als Teil der Regieteams und/oder Ensembles, als Teil des Theaterbetriebs. Ich wünsche mir aber eben auch starke Regiehandschriften. Die sind in der anglophonen Tradition leider eher rar.

*Du setzt dich stark für die Belange deutscher Dramatiker*innen ein. 2020 hast du mit anderen zusammen das theaterautor*innen-netzwerk gegründet. Was willst du verändern?*

In den letzten Jahren haben viele von uns festgestellt, dass eine erhebliche Anzahl von Theatermacher*innen gar nicht so recht weiß, was wir als Autor*innen so machen, wie wir das machen, was wir können, was wir leisten und beitragen wollen. Das hat nichts mit Desinteresse zu tun, sondern mit nicht etablierten Kommunikationsstrukturen. Regisseur*innen oder Dramaturg*innen und auch Spieler*innen, die sich neuen Stoffen widmen oder Ideen und Konzepte schmieden, kommen oft nicht auf die Idee, dass Autor*innen an Bord durchaus Sinn ergeben, und wenn sie es tun, dann wissen sie oft nicht, wen sie ansprechen.

Das hört sich fast zu einfach an, ist aber das, was wir in Gesprächen mit anderen Gewerken gemeinsam festgestellt haben. Es zeigte sich: Dramaturgien haben Lust auf neue Texte, aber oft nicht die Zeit zu suchen. Regieteams haben das Bedürfnis danach, dass jemand schreibt »der*die es kann«, aber nicht die Zeit und Ressourcen, diese Position von Anfang an mitzudenken.

Wir als theaterautor*innen-netzwerk haben es uns als höchste Priorität gesetzt, den Austausch und das Vernetzen zwischen den Gewerken zu fördern. Gemeinsam mit dem Verband (VTheA) arbeiten wir an Sichtbarkeit, Solidarität und Fairness. Da zählen dann Aspekte wie Transparenz, Arbeitsbedingungen und Strukturveränderungen mit rein – im Bezug auf den Betrieb, aber auch auf Preisgelder- und Stipendienvergaben. Wir vom netzwerk sind jedoch an der Stelle radikaler, dass wir Autor*innen in Regieteams und an den Häusern als feste Positionen sehen. Wir sehen uns als Theatermacher*innen. Nicht nur am Schreibtisch.

Wenn du irgendwann einmal ein eigenes Theater gründen würdest, wie müsste es heißen?

Das Eleonore Kalkowska Theater mit Christa Winsloe Salon, Ilse Langner Lounge, usw.

Liebe Maria, vielen Dank für das Gespräch.

»ÜBER DIESE GESCHICHTE HABE ICH DIE MACHT!«

Sie hätte sich selbst wohl nicht primär als Autorin bezeichnet, als sie 2013 mit ihrem Erstlingswerk *Brandung* auf Anhieb den Kleist-Förderpreis gewann. Mit beeindruckender sprachlicher Kraft schuf Maria Milisavljević damals eine originelle Mischung zwischen Thriller-Plot, Dreiecksgeschichte und Migrationsdrama. Aus Perspektive ihrer eigenen Generation und Herkunft gelang Maria Milisavljević mit dieser Geschichte einer schuldhaften Verstrickung der Blick über sich selbst hinaus auf gesellschaftliche Zusammenhänge und wieder zurück auf das vollkommen subjektive Empfinden von Liebe und Verlust. *Brandung* ist ein atmosphärisch dichter, man könnte sagen, im buchstäblichen Sinne dunkel unterspülter Text.

Seine Bühnenwirksamkeit verdankt er sicher auch Maria Milisavljevićs Theatererfahrung. Ihr Schreiben ist bei aller Könnerschaft unakademisch. Sie kommt aus keinem der Studiengänge für szenisches Schreiben, sondern aus der Theaterpraxis. Als Regieassistentin und Regisseurin hat sie in Deutschland, England und Kanada gearbeitet. Die Rolle der Autorin entdeckte sie für sich in der freien Szene. Weil sie für ihre Gruppe von den Verlagen keine Rechte für neue Dramatik bekam, fing sie selbst an zu schreiben und wurde vom Erfolg ihrer *Brandung* buchstäblich überrollt. Preise und Auszeichnungen häuften sich, und Maria Milisavljević wird seither auch international als Autorin wahrgenommen. Die sprachliche Qualität ihrer Stücke hat keinen kleinen Anteil an deren theatralischer Wirksamkeit. Milisavljevićs Sprache ist präzise und extrem beweglich. Zarte, poetische Passagen wechseln unvermittelt zu ruppigem Internet-Jargon, beißendem Sarkasmus oder einem in

der zeitgenössischen Dramatik eher seltenen, ganz ironiefreien Pathos. Entscheidend für die Relevanz ihres Schreibens ist aber, dass sich Maria Milisavljević mit den drängenden Fragen unserer Zeit auseinandersetzt und diese Aufforderung auch an uns richtet.

In *Beben*, mit dem sie 2016 den Heidelberger Stückemarkt gewann, zwingt uns Maria Milisavljević durch ihre suggestive Dramaturgie ein gesellschaftspolitisches »Wir« geradezu auf. In einem Gewebe von Sätzen zeichnet sich eine Dialogstruktur zwar ab, aber sie ist fließend und entsteht allein durch den Wechsel der Perspektiven in einer sich erst allmählich abzeichnenden Handlung. Wer genau spricht in diesem vielstimmigen Text? »Wir. Wer immer und wie viele wir auch sind« heißt es in der Regieanweisung. Die Autorin will uns involvieren in eine Geschichte, und wir sollen uns identifizieren mit einer Gesellschaft, die sich angesichts immer näher rückender realer Bedrohungen in die Unverbindlichkeit virtueller Welten verabschiedet hat. Ein Kind wird erschossen. Der Täter und die Mutter des Opfers müssen mit dem Schrecken der Tat leben. Und im Moment der größten Verzweiflung traut die Autorin sich und ihren Figuren eine unwahrscheinliche und dabei bezwingend einfache Möglichkeit der Erlösung zu. Mit Vehemenz und Pathos plädiert sie dafür, das Prinzip Liebe als Mittel gesellschaftspolitischen Handelns wiederzuentdecken und zeigt damit den Mut zur Utopie als Widerspruch zum Fatalismus der Vernünftigen. Einen Mut, den man naiv nennen könnte, und das ist der Autorin bewusst. Sie scheint ziemlich unangefochten von der allgegenwärtigen Angst davor, sich angreifbar zu machen, und es liegt etwas altmodisch Aufmüpfiges in ihrer Haltung, wenn sie darauf besteht, den Kreislauf der Gewalt in ihren Stücken nicht einfach repetieren zu wollen. »Über diese Geschichte habe ich die Macht«, sagt sie und freut sich daran, sie – durchaus gegen zeitgenössische Sehgewohnheiten – zum Guten zu wenden.

Ein Move, den sie auch in ihrem neueren Text *geteilt* zum Einsatz bringt. Es ist die Geschichte einer Vergewaltigung, und auch

hier erzählt die Autorin aus unterschiedlichen Perspektiven. Zu Wort kommen unter anderem die Frau, der Mann, das deutsche Recht, die Autorin, diverse Internet-User und ein verstorbener Vater. Und wieder entsteht eine Polyphonie der Stimmen, die sich zu einem disparaten, mehrdeutigen Text zusammenfügen. Es ist nicht ganz leicht, sich zurechtzufinden – ganz leicht macht Milisavljević es ihren Zuschauer*innen nie. Ihre Stücke spiegeln eine unübersichtliche Wirklichkeit wider, nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell. Ohne Arbeit am Text, ohne Deutungen und Spekulationen geht es bei ihr nicht. Was ist genau geschehen und wer trägt Schuld? Wer ist berechtigt zu urteilen und welche Folgen hat die Tat? Es sind weitreichende Fragen, die Milisavljević mit großer dramaturgischer Versiertheit umkreist. Nicht nur, weil die selbstreferenziell im Stück auftretende Autorin es sich von ihren zynisch auftrumpfenden Gegenspielern verordnen lässt, sondern aus originärem Interesse für alle Facetten des Menschlichen, lässt sie in ihrer psychologischen Sondierung der Geschehnisse den Vergewaltiger ebenso zu Wort kommen wie sein Opfer. Und weil es ihr gelingt, ihn zu verstehen, wird er auch für uns verständlich – und seine Tat in ihrer empörenden Normalität umso unerträglicher. Umso überraschender erscheint dann auch das gewagte Happy End in deus-ex-machina-Manier, das gerade durch seine Abwegigkeit denjenigen gute Laune machen kann, die sich auf das Credo der Autorin einlassen wollen: So unwahrscheinlich das gute Ende (im Stück und in der Wirklichkeit) sein mag, es ist eine Utopie, die in der Kunst nicht nur legitim, sondern manchmal sogar notwendig ist.

Ein Happy End ist bei Maria Milisavljević deshalb auch keine Beschwichtigung, sondern genau das Gegenteil – die explizite Aufforderung zu einem Handeln, das die Kunst in Wirklichkeit über-
setzt.