

Die pathetische Genealogie

EIN GESPRÄCH MIT PHILIPP WEISS

„Allerwelt“ bezieht sich auf einen realen Ort in Wien, die in Simmering gelegene Flüchtlingssiedlung Macondo. Inwiefern war es für die Entwicklung deines Stückes notwendig, diesen real existierenden Schauplatz trotzdem mit einem fiktiven Namen zu überschreiben?

In meinen letzten Arbeiten waren immer zwei Momente wesentlich: zunächst das Verlassen des Schreibtisches, das Aufsuchen realer Orte, die Begegnung mit Menschen, das Reisen mit Taschen voller Fragen im Gepäck. So bin ich auch nach Macondo gegangen, habe dort einen Monat in einem der Gärten gelebt, Gespräche geführt, Beobachtungen gemacht. Daraus entstand dann eine üppige Materialsammlung: Aufnahmen, Notizen, Bilder. So viel es auch sein mag, es bleibt Fragmentarisches.

Doch es braucht einen weiteren Schritt. Ein Stück ist Verdichtung, ist Idee, ist konzentrierte, komponierte Welt. Es braucht darum die Distanz, das Künstlich-Werden. Man muss sich zu dem Material und der Wirklichkeit in ein Verhältnis setzen. Erst dann entsteht Literatur. Der Name „Allerwelt“ markiert diesen Prozess.

Doch auch aus einem weiteren Grund war die Fiktionalisierung unumgänglich: Es geht um meine Rolle als Autor und die Frage, was ich denn da tue, wenn ich an einen solchen Ort gehe und mir anmaße, ihn zu überblicken, zu erzählen und zu veröffentlichen. Sofort trage ich eine Verantwortung gegenüber dem Ort und den dort lebenden Menschen. Das hat ästhetische Konsequenzen. Überspitzt formuliert: Hätte ich der Komplexität des realen Ortes gerecht werden wollen, ich hätte ein Stück schreiben müssen, dessen Aufführung sechs Jahrzehnte dauert und gespielt wird von abertausenden Figuren. Es war darum notwendig, klarzustellen, dass es nicht um Wirklichkeit geht, sondern um einen Dialog zwischen einem Text und einem Ort.

Das – zumindest durch die äußere Zuschreibung – wichtigste identitätsstiftende Moment beinahe jeder Figur in „Allerwelt“ liegt in ihrer Flucht – würdest du dem zustimmen?

Ja, allerdings – wie ihr sagt – durch eine Zuschreibung, einen Blick von außen! Der Ort Allerwelt hat ja ein seltsames Aufenthaltsrecht. Er organisiert sich über ein Grenzregime, das besagt: Nur wer den Namen Flüchtling auf der Stirn trägt, darf hier wohnen. Und mehr: Wer Flüchtling in dieser Stadt ist, soll auch dort wohnen. Am äußersten Stadtrand, ungesehen, umschlossen von alten Kasernenbauten und einer Wellblechmauer.

Allerwelt ist ein Ort, der kontrolliert wird durch den Blick einer Gesellschaft, die nicht anders mit dem Anderen umzugehen weiß, als es zu verbannen. Vergleichbar mit einer Nervenheilstätte oder einem Gefängnis ist der Ort durch einen Ausschluss markiert, der besagt: Ihr „Fremde“ gehört zusammen und aus unserem Blick. Der Begriff „Flüchtling“ ist dann nichts anderes als ein diffamierendes, alles gleichmachendes Stigma.

Die Menschen, die in Allerwelt leben, könnten aber unterschiedlicher kaum sein! Sie unterscheiden sich durch ihre Geschichte, Sprache, Herkunft, Kultur, ideologische Ausrichtung und ihr Alter. Sie teilen nichts außer der Erfahrung eines Anderswo-Seins: in Allerwelt.

Nun ist die Identität immer angewiesen auf die anderen. Identität könnte man vereinfachend auch fassen als ein Identisch-Sein von innerer Wahrnehmung und von Außen kommendem Blick. Um sagen zu können „ich“ muss dieses Ich anerkannt sein. Den Bewohnern Allerwelts bleibt also kaum eine andere Möglichkeit, als sich mit ihrer Flucht zu identifizieren.

Bringt eine Flucht notwendigerweise den Verlust der alten Identität mit sich, oder nimmt erst dieser imaginäre „Allerwelt“-Raum seinen Bewohnern durch die

gemeinsame Erinnerung der Flucht jede Individualität?

Ich glaube, es sind zwei Erfahrungen, die viele Menschen, die unfreiwillig ihre Heimat verlassen und an einem Ort wie Allerwelt landen, erschüttern: Zunächst die Erfahrung, dass die zurückgelassene Welt, in der es um alles ging, um das eigene Leben und das Leben anderer, an dem neuen Ort keine Bedeutung mehr hat. Man ist seinem Umfeld, seinen Sicherheiten, Träumen, Gewohnheiten, Plänen oder seinen Verantwortungen und Kämpfen entrissen. Die zweite Erfahrung, die viele machen, ist die einer Desillusionierung. Man befindet sich in einem neuen Leben, das kaum dem entspricht, was man sich davon erhofft oder erträumt hat. Die Figur Fatima, die mit ihren Kindern aus Somalia geflohen ist und nun in Allerwelt wieder auf der Straße steht, sagt im Stück: „Wenn heute genauso Probleme sind, wenn alles erinnert, wenn wir einen Fluchtvirus haben. Wie soll einer weiterleben?“

Der chilenische Revolutionär Guillermo reagiert auf diese Erfahrung, indem er umso mehr festhält an seiner alten Wirklichkeit. Doch diese, glorifiziert, existiert längst nicht mehr. Er sitzt also in der Falle, kann weder vor noch zurück. Und geht in ein zweites, ein inneres Exil.

Viele der Bewohner von Allerwelt sind schon Jahrzehnte an diesem Ort – trotzdem bleibt ihre Flucht zentral. Ist es überhaupt möglich, an einem Ort wie Allerwelt zu leben und nicht für immer Flüchtling zu bleiben?

Das Faszinierende an Allerwelt ist ja weniger die Flucht, sondern die Sesshaftigkeit. Jene Ungarn, die in den 50er-Jahren kamen, fanden einen Ort vor, der außerhalb der Stadt, neben der Donau, in einer malerischen Auenlandschaft lag. Sie schütteten Erde auf den alten Truppenübungsplatz, errichteten Gärten, gruben Brunnen, pflanzten Gemüse und Bäume. Kurz: Sie ließen sich nieder. Und gingen nie wieder weg. Sie sind alles andere als Flüchtlinge.

Doch der Blick von außen hat Gewalt. Am realen Ort Macondo gibt es hierfür ein haarsträubendes Beispiel. Unter der Innenministerin Fekter wurde das frühere, zu

diesem Zeitpunkt aber bereits leerstehende „Integrationshaus“ im Inneren der Siedlung umfunktioniert. Aus dem „Integrationshaus“ wurde ein „Abschiebezentrum“. Eine zynische Wendung. „Flüchtlinge“, so die brachiale Logik, sollten zu „Flüchtlingen“ kommen, dann habe alles seine Ordnung. An diesem isolierten Ort muss niemand die unbeliebten Abschiebungen mit ansehen. Besser gesagt: Allein diejenigen, die selbst oftmals durch ihre Flucht traumatisiert sind und nun tagtäglich vor Augen haben, wie es ihnen ergehen könnte. Die Nähe zum Flughafen spricht klar für den Standort.

Die äußeren, politischen Ursachen und Umstände für das Leben in Allerwelt werden in dem Stück nur am Rande erwähnt – etwa die in einer Szene erwähnte drohende Abschiebung. Sind diese Dinge für die Struktur des Orts Allerwelt aber nicht genauso wesentlich wie etwa die kollektive Erinnerung der Flucht?

Es ist natürlich der gesellschaftliche und politische Rahmen, der den Ort Allerwelt bestimmt. Wer darf den Raum wie lange und unter welchen Bedingungen nutzen? Wie und in wessen Interesse wird er verändert? Wie sichtbar darf er sein? Welchen Namen trägt er? Wer sorgt für die basale Aufrechterhaltung einer Ordnung?

Das Fehlen einer aktiven Gemeinschaft in Allerwelt macht eine selbstbestimmte Gestaltung des Raumes schwierig. Im Stück sind es vor allem die Repräsentanten der Mehrheitsgesellschaft, die über den Ort entscheiden: der Staatsbedienstete; die durch Allerwelt irrende Polizei; der Gerichtspsychiater; die Touristenführerin und nicht zuletzt auch Mila Katz.

Wie sehr und grob diese Instanzen in Allerwelt eingreifen, erzählt sich etwa anhand der Geschichte Fatimas, die mit ihren Kindern aus ihrer Wohnung geworfen wurde, da ihr Mann, der allein Geld verdiente, erkrankt ist; oder in jener Szene, da klar wird, dass den Bewohnern, die oft über Jahrzehnte ihre – für den Ort so wichtigen – Gärten in Allerwelt pflegten und belebten, durch einen simplen behördlichen Akt ihre Grundlage entzogen wurde: durch die Umwidmung des Grunds in eine „Kleingartensiedlung“ und durch die

damit einhergehenden, meist unbezahlbaren Kosten. Eine zweite Entwurzelung!

Am Text fällt vor allem auf, wie sehr jede Figur in ihrer eigenen Sprache spricht – von Naseers Jugendslang bis zu Gaspars ungarischem Akzent. Warum diese bewusste Entscheidung gegen eine einheitliche Bühnensprache? Ist diese Ausdifferenzierung ein Versuch, den Figuren ihre Individualität zurückzugeben, oder geht es eher um die Überhöhung gängiger sprachlicher Klischees?

Jede Figur lebt in ihrem eigenen Kosmos. Jeder Bewohner hat eine eigengesetzliche Gedankenwelt, deren Rahmen oftmals aus der Weltgegend und Kindheit stammt, die er hinter sich gelassen hat. Jede Figur hat zudem ihren eigenen Rhythmus und auch einen je spezifischen Weg, mit der Diskontinuität der Erfahrung umzugehen und das Gegensätzlichste in sich nebeneinander zu stellen. All das manifestiert sich in der Sprache. Auch sie ist eine Collage. Sie ist die Klang- und Bedeutungswelt jedes Einzelnen. Man wird in eine Sprache hineingeboren, die immer älter und größer ist, als man selbst. Doch man transformiert sie. Man verwandelt sich mit ihr. Die Sprachen sind nicht nur Mittel der Kommunikation. Sie sind Weltentwürfe. Zusammen ergeben sie ein Theater der Stimmen, ein Nebeneinander und Durcheinander der Erzählweisen, der Tonfälle und Wörter, manchmal auch des Verstummens. Man versteht oft die Sprache des Türnachbarn nicht. All das kulminiert schließlich in der völligen Sprachverwirrung.

Auf der einen Seite wird Europa von Nachrichten über Flüchtlingsschicksale überschwemmt, auf der anderen Seite scheint kein wirkliches Bewusstsein für die Not dieser Menschen zu entstehen. Siehst du das ähnlich? Wie könnte man ein solches Bewusstsein schaffen bzw. ist dies auch eine der Intentionen deines Stücks?

Wir werden überschwemmt mit Nachrichten. Oft handelt es sich um Manifestationen von Angstphantasien: Unserer gerade noch sicheren, gerade noch wohlhabenden Welt steht die schiere Masse der Flüchtlinge entgegen. Differenziert wird kaum:

Asylwerber, Wirtschaftsflüchtlinge, Migranten, „Gastarbeiter“, „Illegale“. Wir sind konfrontiert mit Bildern und Zahlen: soundso viele Tote, soundso viele Asylanträge, soundso viele Boote. Eine Bedrohung ohne Gesicht. Meist fehlt dazu jeder Bezug, jede Kenntnis oder konkrete Erfahrung.

Dem Zählen stellt das Stück das Erzählen entgegen. Das Erzählen ist eine Brücke. Kann man sich mit einer Figur identifizieren, d.h. sich mit ihr ident erleben, ist diese Lücke zwischen dem Eigenen und dem vermeintlich Fremden aufgehoben. Die Erzählung schafft einen neuen Zusammenhang. Eine Kultur ist nichts anderes als ein Raum gemeinsamer Geschichten, Mythen und Sätze. Bei jeder Art von Gemeinschaft stellt sich dann die Frage: Welche Geschichten werden erzählt (und zu welchem Zweck) und welche werden verdrängt, an den Rand gedrängt, überhört, ausgelöscht?

Läuft man durch die poetische Überhöhung einer konkreten Flüchtlingssiedlung – eben Macondo – auch Gefahr, einen solchen Ort zu romantisieren und dabei die konkrete Lebenssituation der Bewohner zu übersehen?

Diese Gefahr ist natürlich gegeben. Aber was wären die Alternativen? Statt die Künstlichkeit des Erzählten zu betonen, könnte man Authentizität und Wirklichkeit behaupten. Das wäre eine unentschuldbare Anmaßung. Oder man könnte den Standpunkt vertreten, als elitärer mitteleuropäischer Autor hätte ich kein Recht, über das Andere eines Flüchtlingsschicksals zu schreiben. Konsequenter Weise müsste ich also stattdessen über mein privates Liebesleben fabulieren. Das fände ich mutlos und auch grundlegend falsch. Ich betrachte es als wesentliche Verantwortung einer Gemeinschaft, auch die verborgenen Wirklichkeiten ihrer Ränder und Nischen wahrzunehmen und zu repräsentieren. Das Zuhören und Weitererzählen, also das Verweben dieser Geschichten in die große, heterogene Erzählung einer Kultur, ist ein Mittel, das zu tun. Von einem Theaterstück erwarte ich, dass es das differenziert und selbstkritisch tut. Das schützt nicht vor allen Fragwürdigkeiten. Dennoch glaube ich, dass

man sich schreibend und theaterspielend riskieren muss.

Der Text bemüht sich um Authentizität, zugleich wirken die einzelnen Geschichten wie Platzhalter für tausende andere, ähnliche Schicksale. Wie nahe liegen deiner Meinung nach Realität und Klischeevorstellung von Flüchtlingschicksalen beieinander?

Ich glaube, seit wir vor etwa 10 000 Jahren durch den Ackerbau in die noch junge Phase der Sesshaftigkeit eingetreten sind, gehört als deren Kehrseite die Erfahrung des Vertriebens, des Fortziehens und der Entwurzelung zu den kollektiven Grunderfahrungen des Menschen. Sie wird nicht nur tausendfach, sondern millionenfach erlebt. In Österreich ist es nicht einmal 70 Jahre her. Im Kosovo gerade einmal 15.

Wenngleich es eine Konstante und Ähnlichkeit gibt, unterscheiden sich die Erfahrungen und Geschichten so grundlegend, dass es fatal wäre, sie über einen Kamm zu scheren.

Ich habe mich darum bemüht, Geschichten zu erzählen, denen beides eingeschrieben ist: das blitzartige Heraustreten der unverwechselbaren Erfahrung in einer spezifischen historischen, geographischen und privaten Konstellation; und zugleich die traurige Gewissheit über die Unzählbarkeit und Unüberblickbarkeit all jener vergleichbaren Geschichten, die zusammen einen Chor der Diaspora ergeben. Das Allgemeine und das Besondere berühren sich hier auf eine erschreckende Weise.

Inwiefern sollen wir in dem Stück auch unsere eigenen Erwartungen erfüllt oder gebrochen sehen?

Ich habe in meiner Auseinandersetzung versucht, auch Geschichten zu erzählen, die bislang ungehört waren, Geschichten, die die gängigen Erwartungen darüber, was ein Flüchtlingschicksal ist und wie es zustande kommt, auch unterlaufen. Etwa die Geschichte der transsexuellen Türkin Yasar oder jene des ungarischen Grenzbeamten Gaspar, der, ein Säufer, die Gewohnheit hatte, sich in österreichischen Weinkellern zu betrinken, und, da der Aufstand in Budapest losging, tatsächlich zu flüchten versuchte,

allerdings nicht nach Österreich, sondern aus Österreich, was aber misslang.

Mit Mila Katz habe ich eine völlig fiktive Figur in das Stück geschrieben. Sie ist die erste Identifikationsfigur und nimmt uns mit in diese Welt. Mila Katz, selbst Waise und wurzellos, sucht den Ort auf in ihrer Sehnsucht nach Zusammenhang, in der Hoffnung, an diesem Ort der Diskontinuitäten ihre Wurzeln zu finden. Ihr Blick auf diese Welt ist dabei über weite Strecken verklärend. Sie sucht das Schillernde in den Geschichten. Sie will sich mit dem Heldenhaften und Tragischen in Verbindung wissen. Erst als sie nicht das findet, was sie sucht, erlebt sie die Welt mit einem Mal als fremdartig und bedrohlich. Sie reagiert darauf mit Aggression. Ihr Blick verliert die Unschuld und offenbart seine Macht.

Würde das Publikum diese selbstkritische Reise mit Mila mitgehen, wäre viel geglückt.

In deinem Text wird immer wieder auf ein Museum angespielt: Mila Katz beispielsweise sammelt Gegenstände, die zwar ihre eigentliche Bedeutung verloren haben, durch ihre Musealisierung gleichzeitig auratisch erhöht werden. Ist reale, vermeintlich authentische Lebensgeschichten auf eine Bühne zu bringen für dich auch eine Form der Musealisierung? Was bedeutet das dann im Hinblick auf das Stück?

Die Frage nach dem Musealen war bei der Entwicklung des Stückes tatsächlich wesentlich. In der Spielfassung sind davon nur Rudimente übrig. Zwei Aspekte haben mich diesbezüglich stark beschäftigt. Einerseits eine Dynamik, die ich am realen Ort Macondo beobachten konnte. Sobald eine erste öffentliche Wahrnehmung des Ortes gegeben war, fanden sich immer mehr und mehr Menschen ein, die sich für den Ort interessierten. Journalisten, Wissenschaftler, Künstler, Schulklassen. Jeder wollte einen Happen Flüchtlingschicksal mit nach Hause nehmen. Ich fühlte mich unweigerlich an die kolonialistische Tradition der Völkerschau erinnert, die außereuropäische Menschen in einem zooartigen Ambiente für Schaulustige präsentierte, um Voyeurismus zu befriedigen und die eigene Überlegenheit zu bestätigen. Diese Beobachtung stellte selbstverständlich

mein eigenes Unterfangen, ein Stück zu schreiben, grundsätzlich infrage. Die Schlussfolgerung war aber nicht, das Stück nicht zu schreiben, sondern vielmehr, die Problematik in den Text einzuschreiben und unseren Blick darin zu befragen.

Der zweite Aspekt, der mich sehr beschäftigt, betrifft das Gedächtnis des Ortes und der Dinge. Mila Katz sammelt in Allerwelt aus ihrem Kontext gefallene Gegenstände, deren Bedeutungen mit dem Gedächtnis ihrer einstigen Besitzer zu verschwinden drohen. Darum sammelt sie auch die Geschichten der Dinge. Sie ist eine Archivarin, die versucht zu konservieren, zu überblicken und Vereinzelt in einen neuen Zusammenhang zu setzen. Dieses Bestreben der Mila Katz kann man als Metapher für die Poetik des Stückes lesen. Tatsächlich bewirkt auch dieses eine gewisse Musealisierung, eine Einbalsamierung der akkumulierten Geschichten und Leben. Doch sind Museen, auch wenn sie oft wie leblose Orte wirken, als Räume kultureller Repräsentation immer von Bedeutung für das Selbstverständnis der Lebenden. Museen sind Räume, die Identität erzeugen und damit auch Zukunft.

Würdest du Allerwelt als einen trostlosen Ort bezeichnen?

Man muss unterscheiden. Allerwelt ist zunächst keineswegs trostlos. Es ist etwa ein Ort der Gärten, was sich in der Geschichte der Tereza zeigt, die in der kleinen Idylle ihres Gartens einen Lebensanker findet. Es gibt Bewohner, die seit Jahrzehnten in Allerwelt leben, weil sie dort einen Ort gefunden haben, der ihnen lebenswert erscheint.

Gleichzeitig ist Allerwelt isoliert, am Stadtrand, unsichtbar, und, wie der junge Iraker Naseer meint, mit einem Fluch belegt. Die Bewohner teilen ein Stigma, das sie festschreibt. Der Chilene Guillermo sagt, Allerwelt sei ein Monument ohne Sinn, ein Monument der Trennung. Auch das trifft sicherlich zu.

Der Titel des Stückes und Name des Ortes, „Allerwelt“, lässt mehrere Interpretationen zu. Er bezeichnet zunächst die Welt aller, eine Welt, in der sich alle Weltgegenden vereinen und überlagern. Das scheint seine utopische Dimension. Eine andere Bedeutung erscheint

mir aber ebenso wichtig. Man sagt etwa: eine „Allerweltsgasse“. Und man meint damit, die Gasse könnte da oder dort oder anderswo liegen. Kurz: „Allerwelt“ bezeichnet die Unmöglichkeit der Zuordnung. Darin liegt, wie ich finde, viel Trauriges.

Die Figur der Mila Katz scheitert mit ihrer Spurensuche in Allerwelt letztlich; ihre Erwartungen, Projektionen und Zuschreibungen zerschellen an der Wirklichkeit. Inwiefern soll sie damit unseren Blick auf diesen Mikrokosmos spiegeln und entlarven? Und spiegelt die Figur auch deine eigenen Erfahrungen bei der Recherche für das Stück wider?

Zunächst scheint Mila mit den Bewohnern Allerwelts etwas zu teilen: eine Haltlosigkeit, einen Identitätsverlust, ein Abgeschnittensein von Vergangenen. Zustände, die viele von uns wohl kennen. Sie sind auch Symptome einer kapitalistischen, postmodernen Welterfahrung, in der durch Käuflichkeit alles nivelliert und gleich bedeutungslos scheint. Doch diese vermeintliche Nähe ist romantisiert. Denn Mila kann jederzeit wieder gehen. Die Flüchtlingsgeschichte droht zum schicken Accessoire zu werden und Allerwelt zum Geschichtensupermarkt.

Ja, auch eine Nähe zu mir selbst ist natürlich vorhanden. Als Autor läuft man immer Gefahr, jede Erfahrung, die eigene wie die fremde, zu verwerten. Das alleinige, unmoralische Kriterium des ästhetischen Blickes lautet: Ist es erzählenswert oder nicht?

Mila gerät in die Flüchtlingswelt ein wenig wie Alice ins Wunderland, und auch auf Scheherazade, eine der zentralen Figuren in „Tausendundeiner Nacht“, wird verwiesen: Woher stammt die Ebene des Märchens in deiner Arbeit?

Mila Katz ist mit diesen Figuren verwandt. Alice gerät in eine fantastische, widerständige Welt, in der alles anders ist, als sie es gewohnt war. Auch sie stolpert umher, auch sie findet nur Orientierung in den wundersamen Geschichten der Figuren, denen sie begegnet. Und Scheherazade ist eine Figur, die um die magische Wirkung der Geschichten weiß. Das Erzählen steht gegen den Tod. Solange sie ihr

Geflecht der Geschichten weiter webt, bleibt sie von ihrem Todesurteil verschont.

Seit jeher begegnen die Menschen dem Schrecken des Unbekannten und Namenlosen mit dem Erzählen. Die Geschichte schafft eine Ordnung, hat einen Anfang und ein Ende, klar umrissene Widersacher, Konflikte und zuletzt meist eine kathartische Lösung. In einer unverstandenen, chaotisch und bedrohlich erfahrenen Welt ist sie eine rettende Instanz. Das Märchen nun ist die fantastischste Ausformung des Erzählens. Alles kann mit allem in Dialog treten: Dinge mit Tieren mit Menschen mit Orten mit Geistern der Vergangenheit. Mila Katz Identitätssuche, ihre Erfahrung der Wurzel- und Zusammenhanglosigkeit, lässt sie auf dieses Mittel zurückgreifen. Schließlich ist jede Identität eine fantastische oder anders gesagt: eine Geschichte.

Das fantastische Element in *Allerwelt* entspricht Milas Blick auf diese Welt. Ihr Blick gleicht dem Blick durch ein Kaleidoskop, in dem alle Elemente ein schillerndes, geordnetes Bild ergeben. Dieser Blick zerbricht an der Wirklichkeit des Ortes.

Der Akt des Erzählens prägt dein Stück, stiftet Sinn und Identität für jede deiner Figuren. Dabei scheint es, wie in der Psychoanalyse, keine Rolle zu spielen, ob die Geschichten, die deine Protagonisten erzählen, erfunden oder erlebt sind. Siehst du das auch so?

Ich sehe das auch so, denn ich bin der Überzeugung, dass es nur erfundene Geschichten gibt. Die Struktur der Wirklichkeit und die Struktur der Erzählung unterscheiden sich so grundlegend, dass man sie am besten gar nicht allzu sehr miteinander in Verbindung bringen sollte. Gleichzeitigkeit, Diskontinuität, unüberblickbare Komplexität und Offenheit jeder Wirklichkeit stehen Linearität, Ordnung, Perspektivierung und Geschlossenheit der Erzählung gegenüber. Erfindungen!

Doch es sind Erfindungen von ungeheurem Wert. Das Erzählen ist ein performativer Akt, durch den sich Erzähler und Zuhörer erschaffen und orientieren können.

„Allerwelt“ entstand im Rahmen des Autorenprojekts stück/für/stück in der Spielzeit 2010/11 am Schauspielhaus Wien.

Das Stück wurde mit dem Hans-Gratzer-Stipendium ausgezeichnet. Wie beurteilst du rückblickend die Erfahrung des „betreuten“ Schreibens? Und wie stehst du zu den notwendigerweise langen Vorlaufprozessen, die sich vom Schreiben bis zur Uraufführung über Jahre ziehen können?

Ich habe das als sehr positiv erlebt. Wenngleich man es auch ertragen muss, das im Entstehen Begriffene, das Unfertige und darum sehr Angreifbare zur Diskussion zu stellen. Die vielen, oft divergierenden Blicke darauf können zunächst auch mehr verwirren als helfen. Doch wird das eigene Denken und Schreiben durch diesen Prozess letztlich klarer.

Zu Beginn der Proben an *Allerwelt* – das Stück war mittlerweile zwei Jahre gelegen – war es noch einmal vielen Blicken und Fragen ausgesetzt: jenen der Schauspieler, der Regie, der Dramaturgie. Das Stück hat sich dann in kurzer Zeit noch einmal grundlegend verändert, da mit einem Mal alle Schwächen des Textes bloßlagen. Das war herausfordernd, aber sehr gut!

Du arbeitest in der laufenden Saison als Hausautor am Schauspielhaus. Wie erlebst du als Künstler die enge Anbindung an ein Theater?

Als Autor bin ich ein Einzelgänger und das auch mit Freude. Aber mitzuerleben, wie sich der eigene Text in der Begegnung mit Menschen noch einmal transformiert, wie er am Theater erst Material, dann Verkörperung, Bild, Stimme wird, dann letztlich Eindruck wird, das erlebe ich als beglückend.

*Mit Philipp Weiss sprachen Raphael Dillhof
und Constanze Kargl*