

# Marstheater zwischen Oldtimern und Kanonen

Sieben Millionen Mark Kosten: Luca Ronconi inszenierte „Die letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus in Turin

Nur auf dem Mars, schrieb Karl Kraus, könne dieses Theater aufgeführt werden. Irdische Dimensionen, wahrlich, sind zu gering für dieses Monster, für dieses Labyrinth von 700 Seiten und 500 Rollen. Mehr als 40 Jahre hat es darum gedauert, ehe „Die letzten Tage der Menschheit“ auf Erden eine Bühne fanden, die das unspielbare Stück zu spielen wagte. Das war 1964 in Wien. Diesem Mut wurde einige, wenige Male nachgeeifert. In Erinnerung ist insbesondere Hans Hollmanns Basler Inszenierung von 1974. Immer allerdings waren es nur kleine Ausschnitte aus dieser Textmasse, die als Ganzes gut und gern zehn Theaterabende benötigt. Nun freilich sollte das anders werden. 70 Prozent des Textes stellte Luca Ronconi in Turin auf die Bühne. Ein europäisches Großereignis war angekündigt. Und die finanzielle Dimension des Unternehmens spricht ihre eigene, deutliche Sprache: sieben Millionen Mark.

Von ähnlich gigantischen Ausmaßen ist der Ort des Geschehens. In der alten Lingotto-Fabrik des Fiat-Werks, die schon seit Jahren für kulturelle Zwecke genutzt wird, hat Daniele Spisa auf 4000 Quadratmetern eine Bühne gebaut. Nein, keine Bühne – kreuz und quer hat er die Halle vollgestellt mit Industriedenkmälern des frühen 20. Jahrhunderts: Lokomotiven, Güterwaggons, Oldtimer, Kanonen und 25 alte Druckmaschinen, aus denen Zeitungsverkäufer die brandneuen Extrablätter reißen und jene Nachrichten in die Theaterwelt schreien, die Kraus schauernd, giftig und mit ohnmächtiger Wut kommentiert: die Katastrophen des Ersten Weltkriegs, die Schande der verlogenen Heldentaten. „Großer Sieg der österreichischen Armee, 4000 Russen gefallen.“

## Der Zuschauer wandert

Zwischen all den technischen Gerätschaften bewegen sich die Zuschauer – Sitzplätze gibt es nicht –, wandern hierhin und dorthin, wo immer sich in der Halle etwas tut. Und da tut sich manchmal sehr viel. Nicht nur die Zeitungsschreiber machen einen gewaltigen Lärm. Auf allen Seiten, links und rechts, vorne und hinten, brüllt es, dröhnt es, kreischt es. Ronconi nämlich hat zur Bewältigung dieses Textungeheuers zu einem schlichten Trick gegriffen: Er läßt simultan spielen. Bis zu sechs verschiedene Szenen gehen an den diversen Ecken des Raums gleichzeitig über die Bühne, und der Zuschauer wendet sich hierhin und dorthin und sieht sich an, was er ansehen mag.

Die „Ästhetik der Fernbedienung“ hat Ronconi das genannt. Vom Springen zwischen den Programmangeboten der Fernsehkanäle hätten wir schließlich ganz neue Sehgewohnheiten erlernt. Diese Ruhelosigkeit macht er sich zunutze, treibt den Betrachter

hin und her, von einem Grauen ins nächste. Ein Schwindel im Kopf entsteht, die Stimmen verwirren sich, überlagern sich, eine Orgie der Geräusche hebt an, ein Gewitter aus Satzketzen. Immer wieder jedoch schafft Ronconi Ruhepausen in diesem Tumult.

Mannshohe Podeste werden hereingerollt, auf denen jene zwei Personen stehen, die das gesamte Textbuch mit ihren Kommentaren und Reflexionen

trum. Und das ist Ronconis entscheidender Irrtum. Die Diskurse zwischen dem „Nörgler“ und dem „Optimisten“ nämlich sind die problematischen Passagen des Textes, weshalb Kraus ja auch erzwang, sie bei einer Theaterfassung wegzulassen. Sie sind theoretisches Resümee jener Erkenntnisse, die in den zahllosen Einzelszenen, Episoden, Dialogen, Liedern viel intensiver, bedrängender, erschreckender Gestalt geworden sind. Die gräßlichsten Wahrheiten hat Kraus im Umscheinbaren versteckt, in den Genreszenen auf der Wiener Ringstraße zum Beispiel, im trauten Heim der redlichen Bürgerleute, in den unschuldigen Ansichten eines allgemeinen Volksempfindens. Hier sind die Sprengsätze des Texts verborgen. Der Teufel steckt im Detail, die Gemeinheit und Brutalität auch.

Ronconi aber verurteilt gerade diese Passagen zur bloßen Garnitur. Er hat nicht sehen wollen, daß die scheinbare

eigene Atmosphäre. Immer bleibt das Schema gleich: Die Schauspieler agieren in Posen, deklamieren mit großen Gesten und noch größerer Lautstärke ihren Part. Die Akteure bleiben Vollzugsorgane des Textbuchs. Natürlich entstehen so auch keine Bilder, die sich festhallen ließen.

Das Ganze ist in Turin das Bild: dieses wilde Treiben, diese Apokalypse der Menschheit. Jenseits dessen aber erscheint nichts, was eigene Aufmerksamkeit wecken könnte. So gerät das Spektakel trotz der vergleichsweise geringen Dauer von gut dreieinhalb Stunden in eine zähe Gleichförmigkeit. Die dem Saal angeschlossene Cafeteria verzeichnete deshalb regen Besuch.

Bleibt eine letzte Frage, die sich bei diesem Text als eine der ersten aufdrängt: Wie hat er den Transport ins Italienische vertragen? Denn Kraus, der hier die verschiedensten Sprachebenen durcheinanderquirlt, erreicht ja stets dann die gemeinsten Höhen seines Sarkasmus, wenn er sich des Dialekts bedient.

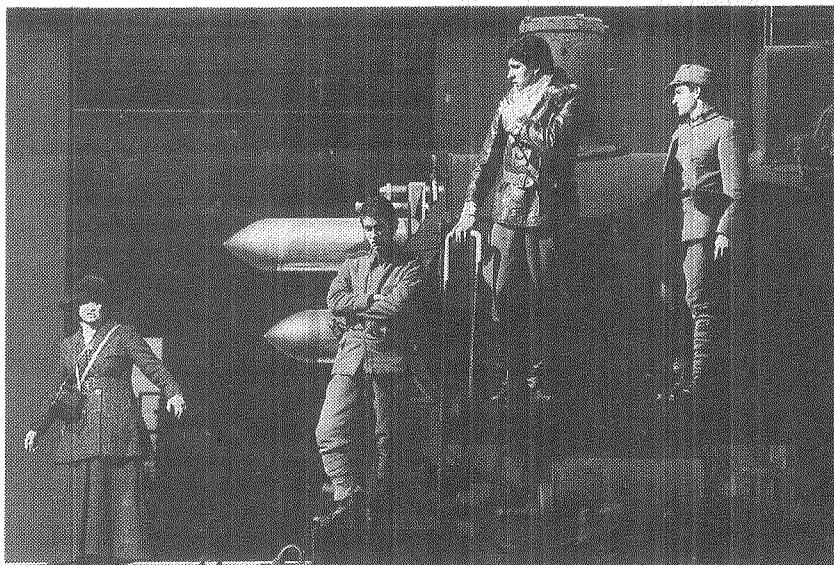
## Der Dialekt ist weg

Die Gewalttätigkeit der Sprache entblößt sich um so erschreckender, je mehr sie sich im Schleimbad von Wiener Schmach und Gemütlichkeit suht. „Mir san ja ned so“, sagt die breite Selbstzufriedenheit. Aber in Wirklichkeit ist das eine Drohung: Wir können auch ganz anders sein. Und so sind sie dann auch.

Der Regisseur und seine Übersetzer haben sich dafür nicht interessiert. Die italienische Ausgabe sucht keinen eigenen Ton für den Dialekt, bleibt stets in der Hochsprache, ebnet die Kraussche Fallhöhe ein und verzichtet auf seine Wortspiele, auf die Finessen, auf alles Kolorit. Gewiß, Kriegstreiberei, Rassismus und Nationaldünkel haben nicht Österreicher und Deutsche allein gepachtet.

Ronconis Widerstand gegen eine solche Verengung des Blicks ist aller Ehren wert. Gleichzeitig aber begibt er sich damit der Chance, die Dummheit der Kriegsbegeisterung konkret, am genauen Fall zu entlarven. Er bleibt auch hier im allgemeinen, wie er es geliebt war, als er den Nörgler-Optimisten-Diskurs zum Zentrum seines Unternehmens machte. So wird aus dem Text des Karl Kraus etwas, was er nicht ist: pazifistische Rhetorik.

WOLFGANG PROSINGER



BIS ZU SECHS SZENEN gleichzeitig: Die Turiner Karl-Kraus-Aufführung.

Bild: Tommaso Lepera

begleiten: der „Optimist“ und der „Nörgler“, in dem Kraus sich selbst spiegelte und der bei der Turiner Inszenierung auch äußerlich dem österreichischen Autor nachgebildet ist. Bei ihren Auftritten wird es still im Saal. Lautsprecherverstärkt hallen die Brandreden wider den Krieg ins hohe Rund.

Hier hat die Aufführung ihr Zen-

trum dieses Stücks sein eigentliches Zentrum ist. Diese Sicht verändert nicht nur das Werk des Karl Kraus, indem es ihm die Zwischentöne raubt – sie hat noch schwerere Konsequenzen: Was sich an allen Ecken dieser Fabrikhalle tut, bleibt zum Eckendasein verdammt. Ronconi hat für keine dieser Einzelszenen eine selbständige Sprache gesucht, einen speziellen Ton, eine