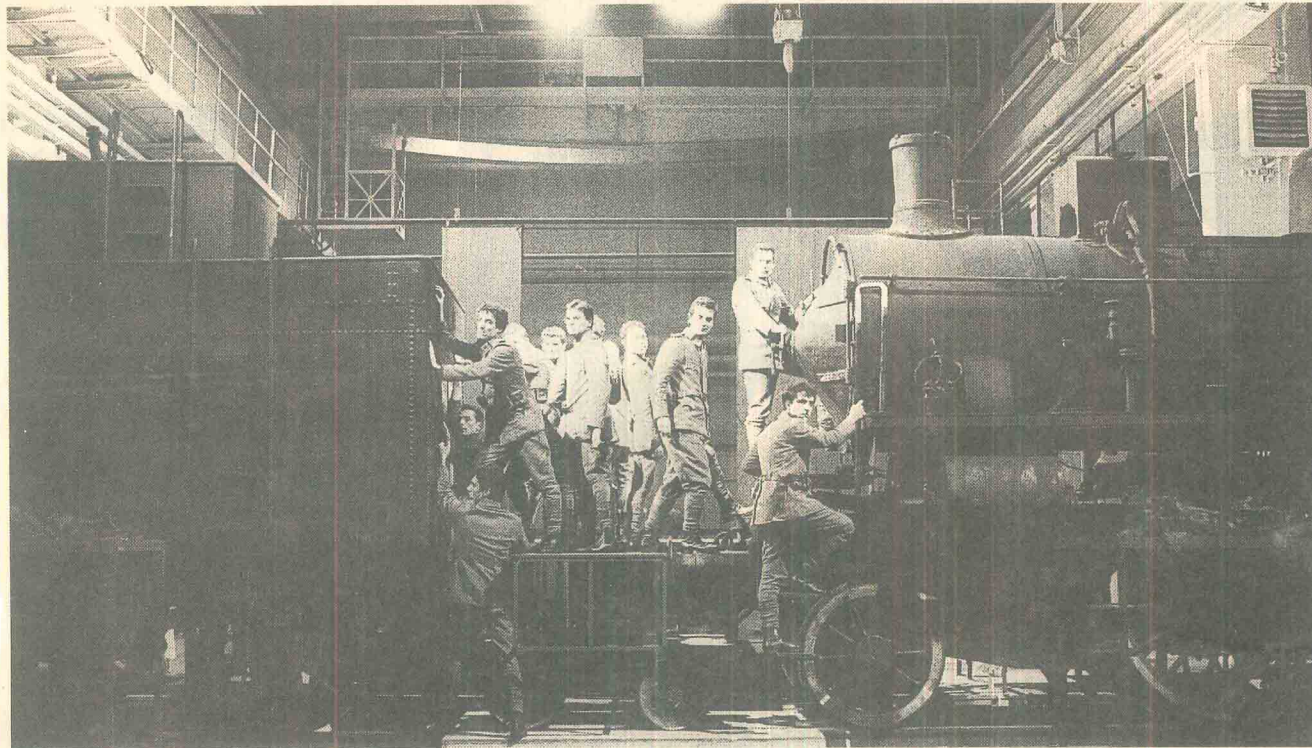


Marstheater für sechs Millionen

Luca Ronconi hat in Turin Karl Kraus' «Die letzten Tage der Menschheit» inszeniert.



Zwischen Waggon und Lokomotive in der alten Lingotto-Fabrik des Fiat-Werks.

Foto Tomaso Lepera

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.

Dieser Mut hat einige, wenige Male Nachfolge gefunden, 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 hätte. Nun freilich sollte das anders werden. 70 Prozent des Textes stellte Luca Ronconi in Turin mit seinem «Teatro Stabile» auf die Bühne. Ein europäisches Grossereignis war angekündigt. Und die finanzielle Dimension des Unternehmens spricht ihre eigene, deutliche Sprache: rund sechs Millionen Franken an Entstehungskosten.

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 Industriedenkmalern des frühen 20. Jahrhunderts: Lokomotiven, Güterwaggons, Oldtimern, Kanonen und 25 alten 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 verlogenen Heldentaten. «Grosser Sieg der österreichischen Armee, 4000 Russen gefallen.»

Zwischen all den technischen Gerätschaften bewegen sich die Zu-

schauer, 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 Zeitungsschreier 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, 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. Also wird der Betrachter hin und her getrieben, 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 Satzketten.

Immer wieder jedoch schafft Ronconi Ruhepausen in diesem Tumult. Dann werden manns hohe Podeste hereingerollt, auf denen jene zwei Personen stehen, die das gesamte Textbuch mit ihren Kommentaren und Reflexionen 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 Zentrum.

Und das ist Ronconis entscheidender Irrtum. Die Diskurse zwischen dem «Nörgler» und dem «Optimisten» nämlich sind gerade die problematischen Passagen des Textes (weshalb Kraus auch erwog, sie bei einer Theaterfassung wegzulassen). Sie sind theoretisches Resümee jener Er-

kenntnisse, die in den zahllosen Einzelszenen, Episoden, Dialogen, Liedern viel intensiver, bedrängender, erschreckender Gestalt geworden sind. Die grässlichsten Wahrheiten hat Kraus im Unscheinbaren 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, hat nicht sehen wollen, dass die scheinbare Peripherie dieses Stücks seine eigentliche Mitte ist. Was sich an allen Ecken dieser Fabrikhalle tut, bleibt auch zum Eckendasein verdammt. Ronconi hat für keine dieser Einzelszenen eine selbständige Sprache gesucht, einen speziellen Ton, eine eigene Atmosphäre. Die Schauspieler agieren in Posen, deklamieren mit grossen Gesten und noch grösserer Lautstärke ihren Part.

Entsprechend hat sich Ronconi auch nicht für die Finessen und Zwischentöne der Textvorlage interessiert. Die italienische Ausgabe sucht keinen eigenen Ton für den Dialekt, bleibt stets in der Hochsprache, verzichtet auf Wortspiele, auf 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 geblieben 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 Proisinger