

Stimmen, Lichter und Maschinen

Luca Ronconis Karl-Kraus-Inszenierung
der «Letzten Tage der Menschheit» in Turin

In den grossen Werkhallen von *Lingotto* werden schon lange keine Fiat-Fahrzeuge mehr produziert. Das grosse Denkmal der italienischen Hochindustrialisierung, 1922 entstanden und noch immer beeindruckend in seiner Strenge und Klarheit mit der auf dem Dach des Hauptgebäudes liegenden, es gleichsam krönenden Probe- strecke, steht vor seiner Umfunktionierung in ein Kultur- und Kommunikationszentrum, die in den kommenden Jahren stattfinden soll.

Gewaltige Räume, Erinnerungen an Menschenmassen, technische Entwicklung, Fahrzeuge für zivile und militärische Zwecke, dies alles ist heute eine grosse Leere, monumental und herausfordernd. Es ist nicht verwunderlich, dass Luca Ronconi diesen Ort für sich entdeckte, um hier, mit dem *Teatro Stabile di Torino* und unterstützt von potenten Sponsoren, ein altes Projekt in jenen enormen Dimensionen zu verwirklichen, die es beansprucht: Karl Kraus' «Letzte Tage der Menschheit».

Was vermögen die Zahlen und Mitteilungen auf das Gemüt des Zuschauers, der den gewaltigen Bau der Pressen betritt und in eine der grossen Werkhallen geschleust wird? Ihm ist mitgeteilt worden, dass er sechzig Schauspieler in ungefähr dreihundert Rollen sehen wird, dass siebzig Bühnentechniker Eisenbahnwagen, Lokomotiven, Autos, Kräne, Kanonen manövrieren, dass die eigens in den Werkhallen zur Rechten und zur Linken samt Schwellen verlegten echten Eisenbahngleise, auf denen sich «die Bühne» am Publikum vorbei bewegen wird, insgesamt einen Kilometer lang sind. Auch über die Kosten hat man ihn informiert: fünf Milliarden Lire. Und schliesslich: Kraus' Werk selbst, in dem sich Grandioses und Geschwätz, Prophetie und kleinlicher Literatenhass mischen, enorm und, wie viele gleich dem Autor behaupten, unaufführbar.

Der Zuschauer, in die mittlere Werkhalle gelangt, findet nur wenige Sitzgelegenheiten unterhalb der in Schulterhöhe rings um die Halle herum angeordneten Linotype-Maschinen. Gewaltige Blöcke, zu Wänden wachsende Stösse von Zeitungen umgeben die lange Halle von allen Seiten. Dunkelheit. Dann, plötzlich: Licht, Stimmen, Schreie der Zeitungsverkäufer; das Rollen der Setz- und Druckmaschinen erfüllt den ganzen Raum. Vielfach, widerhallend, der Ruf «Extrablatt!» und die Nachricht vom Attentat in Sarajewo. Dies ist ein magischer, ja der magische Augenblick dieses Theaterereignisses. Gleichzeitig explodieren Stimmen, Lichter, setzen sich Maschinen in Bewegung: die Maschinerie. Bedrohlich, mechanisch und schon tödlich enthüllt sich das Gelenkte, das Theatralische. Die mörderische Theatermaschine rollt an, der Krieg rollt an.

Aus dieser die Zuschauer umzingelnden Aktivitäten lösen sich vier Gestalten, gleiten in die Mitte. Doch sie treten, wie auch alle anderen Akteure, nicht «unter» das Publikum, sondern bleiben über ihm, auf rollenden Plattformen, in Schulterhöhe des Zuschauers. Auch zueinander bewahren sie, wie in den meisten, den besten Szenen, eine nichtnaturalistische Distanz, was ein nichtnaturalistisches Sprechen, ein ironisches Deklamieren erzeugt. Was dieses Quartett aus Idiotie und Überheblichkeit in wiederkehrenden Kommentaren zur Lage äussert, diese, wie Kraus sie nannte, «Phrasen auf zwei Beinen», wird in diesen und anderen Szenen – aus der Anonymität gehoben und doch emblematisch – geniales Theater.

Dann bevölkern sich die Seitenräume: Caféhausszenen, Kriegsstimmung, Abschiede wickeln sich simultan nebeneinander ab, der Zuschauer nimmt partiell teil, sieht und hört gleichzeitig – nicht ohne Anstrengung – die Vielheit der Ereignisse. Diese Simultaneität ist der grosse Kunst-

griff Ronconis, sie, aber auch beträchtliche Streichungen ermöglichen ihm, das gewaltige Werk von Kraus auf eine Spielzeit von dreieinhalb Stunden zu konzentrieren. Ein grosser, doch gefährlicher Kunstgriff. Denn daran, was Stoff für die Simultanszenen, was Stoff für die zentralen Auftritte wird, lässt sich die Haltung Ronconis zum Text, zu seiner Aussage erkennen. Ronconi entdeckt mit theatralischem Spürsinn Gleichzeitiges, Über- und Nebeneinanderliegendes und macht es hervorragenden Parallel- und Dialoganordnungen sichtbar. Drei Pfarrer predigen gleichzeitig an drei Stellen des Saales, ihre unterschiedlichen Sermonen, partiell wahrnehmbar, werden doch zu einer geistigen Einheit des Ungeistigen. Später wird das Friedensgebet des Papstes Benedikt übertönt und niedergedredet vom Lob des Tötens eines Moritz Benedikt, des Krausschen Inbegriffs des käuflichen Journalisten und Kriegspropagandisten.

Aber nicht zufällig sinkt die Spannung eben in dem Augenblick, als Ronconi das Kriegsgeschehen in viele simultane «Randerscheinungen» aufsplittert, die Szenen dadurch ihrer dialektischen Bezogenheit aufeinander entkleidet und den Text seiner Proportion beraubt: denn hier ist ja das Ende, das Letzte, die Vertierung erreicht; das Gegenteil von aller Propaganda, das Unsagbare geschieht, ja steigert sich bei Kraus ins Apokalyptische. Ronconi konzentriert sein Interesse statt dessen auf die Schalek, die er als kriegsgeile moderne Furie (intensiv dargestellt von Annamaria Guarnieri) übermässig und bis zur Monotonie in den Mittelpunkt stellt, womit die Presse und immer wieder die Presse zum Angriffspunkt gemacht und Kraus in seinem gewiss nicht massvollen, doch stets präzise entlarvenden Hass noch übertroffen und vergrößert wird. Immer deutlicher wird im Fortschreiten des Stücks, dass Ronconi beinahe alle Szenen, die das Wesen dieses Krieges blitzartig erhellen, in der sekundären Zone des Simultanen unterbringt, während sekundäre Erscheinungen gleich Operarien in die Mitte treten. Zum Beispiel wird ganz unerklärlich die Szene der Industriellengattin Wahnschaffe (auch hier agiert wieder eine Lieblingsschauspielerin Ronconis, Marisa Fabbri), zur karikaturnahen Solonummer. Doch im Grotesken ist Steigerung kaum noch möglich, die Spannung geht verloren, auch die Bewegung von Eisenbahnwagen, Kanonen, Schiffen, Lokomotiven verliert bald an Faszination.

Ronconi vertraut die Last der Aussage des Krausschen Textes nunmehr einzig und allein den Dialogen zwischen dem Nörgler und dem Optimisten an, die dank zwei hervorragenden Darstellern (Massimo de Francovich und Luciano Virgilio) bis zuletzt diese Last auch tragen. Doch die Anstrengung wird spürbar, mit immer neuer Choreographie bewegt Ronconi die beiden statuengleichen Kontrahenten durch den Raum, wobei die Zuschauer immer häufiger zurückweichen müssen und von einem Heer von diskreten Ordnern immer wieder vor den heranrollenden Plattformen beiseite geschoben werden.

Aber ausser in den Worten des Nörglers – wo sind bei Ronconi diese «Letzten Tage der Menschheit»? Zum Schluss konstruiert der Meister der Theatermechanik noch einmal mit riesigen heranrollenden Tischen eine grosse, raumgreifende Szene: das Gelage beim Korpskommando, irrwitzig, im blinden Siegeswahn bis zuletzt. Doch auch hier überwiegt das Komisch-Groteske, während die «Entgeisterung», die Kraus meint und aus der die Wahnbilder des Endes aufsteigen sollten, nicht sichtbar wird. Kein Erschrecken, keine Erschütterung, kein unruhiger Gedanke ans Heute. Ronconis Schluss weicht aus in eine eher unproblematische Groteske. Theatralisch wird nicht realisiert, was der Nörgler deklamieren muss: dass dieser Frieden noch immer ein Krieg ist. Ein paar «Erscheinungen» treten skizzenhaft auf, das wirkt plötzlich wie schlechtes Theater, eine weibliche Gasmaske entblösst ihre Brust; als ein kurzer Pflichtauftritt erscheinen sterbende Soldaten ...

Doch das Grauen, die Apokalypse, das prophetische Schlussbild, mit dem Kraus seine Ahnungen künftiger Kriege darstellte – auf all das verzichtet Ronconi, er belässt von dem Schlussbild der Vernichtung, des brennenden Horizonts, der schweifenden Hyänen und dem «Schlusswort Gottes» nur die Stimme, die vom Mars kommt und die er eher konventionell als weibliche Gestalt auf ein Podium stellt. Und auch sie ist wiederum nur Deklamation, Deklaration. Dorthin, wohin Kraus die Masse seiner Szenen führt, gelangt Ronconi nicht, will er nicht gelangen. Das Ziel der Krausschen verzweifelten, entlarvenden, böartigen, polemischen Anstrengungen: die Prophetie, die Erschütterung – sie fehlen. Durch den Saal rollt Ronconi eine operettenhafte Schlussrevue, nacheinander lässt er seine Darsteller noch einmal hereinfahren, bis zur Rampe am Ende der Halle, wo sie sich versammeln, um den Beifall, der (erleichtert?, herzlich?, jedenfalls einhellig) gesendet wird, entgegenzunehmen. Die Tragödie ist auf der Strecke geblieben. Gesiegt hat – das Ereignis.