

„Das Leben geht weiter.“ Als es erlaubt ist

Luca Ronconi und seine Inszenierung der „Letzten Tage der Menschheit“ in Turin

Von Luigi Forte

Der Erste Weltkrieg kam bequem per Bahn: Waggons voller Uniformen, Kanonen, Pickelhauben, Krankenhausbetten, Sandsäcke für die Schützengräben. Vor einigen Monaten wurde die große Druckpressehalle des Lingotto - dieses zu Beginn der zwanziger Jahre von Fiat errichteten Fabriksbaus am Rande Turins, der deutliche Ableitungen von Loos aufweist - mit diesem Material überschwemmt: für Luca Ronconis Inszenierung der „Letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus. Der Regisseur, einen Tag nach der Uraufführung am 29. November: „Die Ankunft des Eisenbahntransports war großartig. Stellen Sie sich einmal vor: das ganze Schauspiel auf einen Zug gepackt. Die Sache war problemlos, da die Eisenbahnlinie genau hier neben dem Fabriksgebäude verläuft und es Verbindungen zum Inneren der Fabrik gibt.“

Auch andere haben daran mitgewirkt: So stellte etwa die Armee viele Museumsstücke zur Verfügung, die auf den beiden Längsseiten des riesigen Vierecks aufgestellt wurden. Innerhalb des Vierecks: das Publikum, das sich nach Belieben bewegen und so die simultan ablaufenden Szenen beobachten kann. Das Presse-museum lieferte die Linotype-Setzmaschinen, die an den Seiten der großen Arena thronen, wo ehemals die Montagebänder zu finden waren und wo man nun alte Kopien der „Neuen Freien Presse“ umherflattern sieht.

„Extraausgabe-!“ ist der Ruf, den der unschlüssige und eingeschüchterte Zuschauer, der dieses „Marstheater“ betreten hat, wahrnimmt. „Extraausgabe-!“, verkündend das Attentat von Sarajevo, die Siege an der Front, die Schlacht an der Piave. Das Geschrei klingt ab und verbreitet sich auf den kleinen Tischen des Café Pucher, die eigens auf einer Art von rollendem Teppich angebracht sind, der

Frankreich. Ich dachte an den alten Gare d'Orsay, der damals noch voller Eisenbahnwaggons war.“

Es ist Ihnen jedenfalls gelungen, die Eisenbahnwaggons auch hier in Turin einzusetzen...

„Ja. Wir haben auf den Seiten des viereckigen Areals Eisenbahnschienen angebracht, die es uns erlauben, von Zeit zu Zeit die Waggons zu verschieben und somit eine Ankunft oder eine Abfahrt zu simulieren.“

Warum haben Sie Turin gewählt?

„Weil ich hier seit einem Jahr die künstlerische Leitung des Teatro Stabile innehabende. Und zweitens hatte ich den Eindruck, als ich das Lingotto sah, daß dies der ideale Ort sei, um dieses Abenteuer in Angriff zu nehmen. Das Lingotto ist ein wahrer Theaterraum.“

Sie haben einmal gesagt, daß dem Theater von heute der Ereignischarakter fehlt. Was verstehen Sie darunter?

„Wenn man ins Theater geht, sieht man nur das, was auf der Bühne passiert. Das ist nicht genug. Die Bühne ist ein Ort der Konzentration. Ich habe den Text von Kraus gerade deshalb so anziehend gefunden, weil er auf einer Bühne nicht dargestellt werden kann. Er braucht eine andere Haltung des Sehens und Hörens. Das ist etwas, was dem zeitgenössischen Theater fehlt: dramaturgische Visionen.“

Was heißt für Sie Dramaturgie?

„Mit Dramaturgie meine ich den Zusammenhang, der die Produktion, das Zeremoniell des Zuhörens und die Publikumsnachfrage miteinander verbindet. Auch wenn man von Erneuerung spricht, habe ich den Eindruck, daß man am Ende alle Elemente heil an ihren Plätzen läßt.“

Welche Bedeutung hat das alles für Ihre Aufführung gehabt?

„Im Mittelpunkt meiner Dramaturgie steht die Wahrnehmung. Der Text von

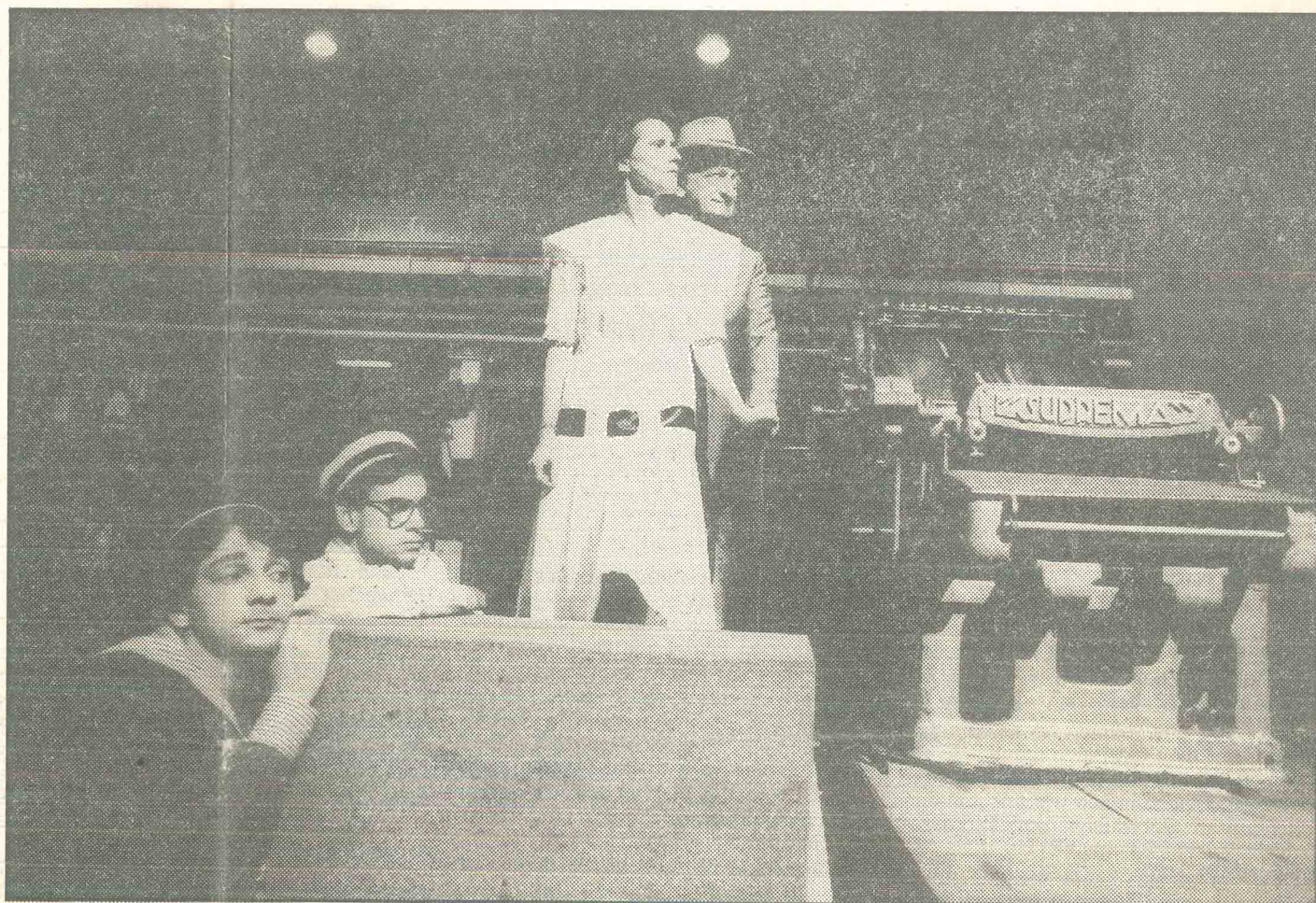


Photo: Tommaso Lepera

„EXTRAAUSGABEE-! EXTRASGAWEE-! STRASKAWEE-!“ FABRIKSHALLE LINGOTTO, TURIN

verschärft, die sodann mit Gewalt weitergegeben wird an die Zuschauer.

Ende der sechziger Jahre eröffnet Ronconis Inszenierung des „Orlando furioso“ (in der reduzierten Fassung von Edoardo Sanguineti) einen neuen Abschnitt für das italienische Theater und antizipiert viele Elemente, die wir jetzt in seiner Interpretation des Dramas von Karl Kraus wiederfinden. Der Regisseur entdeckt einen neuen Raum: zwei bewegliche Bühnen, die sich an den beiden entgegengesetzten Enden des szenischen Ortes für zwei gleichzeitig ablaufende Darstellungen öffnen. Die Schauspieler sprechen, reiten und duellieren sich, indem sie den Szenenraum auf beweglichen Wagen durchqueren (oft im Freien, beispielsweise auf dem Mailänder Domplatz). Die traditionelle Beziehung zwischen Publikum und Szene ist umgestoßen: Das Publikum bewegt sich, ist in verschiedene Situationen eingespant, muß sich seinen eigenen Weg suchen.

Eben dies passiert auch in dem großen Raum des Lingotto mit der Krausschen Apokalypse: Episoden überlagern sich wie ein unablässiges Rauschen - Stimmen, Gesprächsfetzen, „offizielle“ Rhetorik. Jeder kann selbst entscheiden, ob er der Schalek und ihrem Gefasel folgt oder der Frau Wahnschaffe mit ihren beiden Krieg spielenden Kindern Mariechen und Willichen oder den Dialogen zwischen dem Nörgler und dem Optimisten. „Den Besuchern“, sagt der Regisseur, „werden natürlich Orientierungshilfen gegeben. Aber sie können frei wählen.“

Luca Ronconi, meinen Sie auch, daß der „Orlando“ Elemente vorweggenommen hat, die in dieser Inszenierung der „Letzten Tage“ wiederzufinden sind?

„Natürlich. Zum Beispiel die Mobilität der Zuschauer. Der offene Raum. Ich sehe aber vor allem die Unterschiede, die Tatsache beispielsweise, daß sie aus unterschiedlichen Epochen stammen. „Orlando“ war ein schönes Märchen, ein Stück, das auf Phantasie-Materialien aufbaute. In den „Letzten Tagen“ aber will die Wahl der Materialien nicht Staunen hervorrufen. Hier geht es nicht um Elemente, die von uns gebaut wurden, sondern um solche, die in der Wirklichkeit vorkommen.“

Kann man sagen, daß das Problem der Simultanität in Ihrer Inszenierung eine Art dramaturgisches Prinzip ist?

„Ich habe sie nicht in ihrem naheliegenden Sinn verstanden, daß man also in Wien Zeitung liest, während man an der Front stirbt... Die Simultanität ist einerseits an die Tatsache geknüpft, daß es sich zuweilen um Episoden handelt, die sich am gleichen Ort abspielen, zum Beispiel die Szenen auf dem Wiener Ring mit einer typischen Straßensituation, in der alle Stimmen gleichzeitig präsent sind. An anderer Stelle ist die Simultanität nach Themen geordnet: etwa wenn die Kriegserfahrung einzig und allein durch die Korrespondenz vermittelt wird (deshalb habe ich die Szenen mit der Schalek, die Szenen der Kriegskorrespondenten und die der Generäle zusammengelegt) oder durch den Zerfall bestimmter Institutionen im Gefolge des Krieges (Psychiatrie, Ärzte, Krankenhaus).“

Sehen Sie in den „Letzten Tagen der Menschheit“ einen aktuellen Text?

„Aber natürlich! Die Aktualität bei Kraus liegt in der Fähigkeit, versteckte Phänomene in den Vordergrund zu rücken. Im Gegensatz zu einer Aktualität, die nur auf den Erfolg abzielt, ist sie unbehaglich und unbequem. „Die letzten Tage der Menschheit“ sind in dem Maße aktuell, in dem einige der prophetischen Visionen von Kraus - vor allem seine Vorstellung vom permanenten Krieg, der auch den Frieden durchdrungen hat - uns heute mehr denn je angehen.“

Das Premierienpublikum ist desorientiert und gleichzeitig betäubt. Es drängt sich um die Schauspielerinnen Anna Maria Guarnieri in der Rolle der Schalek, die jedoch zu zart und fein ist, sich derart heiser zu schreiben. Aber schon ist eine alte Mitarbeiterin der Ronconischen In-

senzierungen im Anrollen: die kraftvolle und energische Marisa Fabbri als Frau Wahnschaffe. Majestätisch auf ihrem von ein paar Soldaten sachte geschobenen und die ganze Halle durchquerenden Wagen schreit sie: „Es ist heute Mode, den breiten Schichten der Bevölkerung entgegenzukommen. Diese einseitige Bevorzugung muß ein Ende haben. Die bürgerlichen Kreise wollen auch leben.“ Hier und da einige unmerkliche Zeichen der Zustimmung. Die Zeiten sind vergebens verstrichen. Das hatte schon Kraus in seinen Aphorismen „Nachts“ (1918) beobachtet: „Das Leben geht weiter.“ Als es erlaubt ist.“

Auch das des Theaters, das ungestört seinen von staatlichen Subventionen begleiteten Marsch fortsetzt. Im vergangenen Jahr wurden in Italien mehr als 400 Theatergruppen unterstützt - und das Resultat? Kaum jemand hat den Mut, etwas zu riskieren, und so sieht man auf der Bühne bis in alle Ewigkeit Goldoni, Shakespeare und Pirandello.

Ronconi wirft man vor, daß seine Inszenierungen zu teuer seien. Die Kraus-Inszenierung kostet rund 50 Millionen Schilling. Doch für ihn bedeutet das Theater wenigstens weiterhin ein unbegrenztes Experiment.

Er fürchtet Definitionen. Nicht zufällig hat sich der Regisseur des „Orlando furioso“ und der große Interpret griechischer Tragödien („Die Bacchantinnen“ des Euripides wurden 1973 im Burgtheater aufgeführt) in späteren Jahren auf ganz anderen Boden begeben: Er inszenierte den „Ignorabimus“ des Arno Holz, eine andere Textflut, die dem deutschen Theater fast unbekannt ist, oder auch die „Besucher“ von Botho Strauß. Und er wechselte zum Operntheater über, ging an die Scala.

Für Luca Ronconi ist die Theaterkrise gewissermaßen eine permanente Krise,

da er sich mit der Ungeduld, der Unmöglichkeit identifiziert, von überwundenen Erfahrungen zu leben. „Sich mit den Mächtigen innerhalb vollkommen traditioneller Strukturen anzulegen“, meint er, „muß nicht immer eine Provokation sein. Hingegen kann es durchaus eine sein, wenn man ein Loblied auf den Mächtigen anstimmt, aber dann in der Inszenierung die Beziehung zum Publikum neu in Frage gestellt wird.“

Ronconi, Sie wollen also das Bewußtsein der Zuschauer aufrütteln und provozieren? „Sicher. Das Problem ist, daß das Publikum, das heutzutage ins Theater geht, nicht am Theater und an seinen Inhalten, sondern an seiner Selbstdarstellung interessiert ist. Das Publikum geht ins Theater, um gesehen zu werden und sich vor den anderen und vor sich selbst als Kenner der Kultur und der Moderne darzustellen.“

Sind die Zuschauer wirklich dermaßen narzißtisch? Denkt man an die Aufführungen Ronconis, so haben wir den begründeten Verdacht, daß unter den vielen Anhängern (zu denen wir uns auch zählen wollen) eine starke Gruppe von Masochisten zu finden ist. Aber wer weiß, vielleicht ist gerade dies der Weg zur Katharsis: Erst der Schmerz stundenlangere Aufführungen vermag das durch die internationalen Fernsehserien umnebelte Bewußtsein aufzuklären.

Ronconi ist ein Mann des Zweifels, ein Feind von Gewißheiten und Garantien. Um das zu erkennen, genügt es, ihn sprechen zu hören. Er sucht lange nach Begriffen, zuweilen widerspricht er ihnen, manchmal hebt er sie durch andere auf, so als fürchtete er, von seinen eigenen Worten eingeschlossen zu werden. Man versteht, daß seine eigentliche Dimension die des Experiments ist, wo er lange Strecken durchläuft, um etwas

Fortsetzung Seite VI



Photo: Davide Peterle

DEN WAHSINN IN SZENE SETZEN - LUCA RONCONI

sich langsam an den Seiten dieses enormen szenischen Raums entlangschlingelt.

Ronconi hat endlich den Raum gefunden, den nicht einmal Kraus für sein Drama sich vorzustellen wagte. Es handelt sich um jenen großen Teil der Fabrik, der seit acht Jahren leersteht und nun darauf wartet, in einen riesigen Kulturbehälter - mit einem Konzertsaal, einer Ausstellungshalle, einem Komplex für die Fakultäten der Universität, einem Kino und Theatersälen - verwandelt zu werden. Kurz gesagt: Nach dem Krieg der Wiederaufbau, nach der Krausschen Apokalypse das futuristische Projekt des Architekten Renzo Piano. So wartet auch Turin auf sein Mega-Beaubourg, das aus den Ruinen entstehen wird.

Luca Ronconi, wie ist Ihr Interesse an Karl Kraus entstanden?

„Aus einem Mißverständnis. Als ich sehr jung war, las ich den Epilog seines Dramas in einer italienischen Anthologie expressionistischer Texte, und ich hielt ihn für einen Autor der Bewegung, einen Visionär.“

Hatten Sie schon früher an eine Aufführung der „Letzten Tage“ gedacht?

„Mehrere Male. Zuerst in Prato, als ich die Theaterwerkstatt leitete, später in

Kraus überflutet das Publikum mit einer Unmenge an Reizen, der Zuschauer sieht Bruchstücke und Fragmente: als hätte er viele Fernseher vor sich. Die Wahrnehmung des Zuschauers muß aus diesem Chaos einfache, grundlegende Zeichen herausfiltern.“

Ronconi besitzt eine dynamische Konzeption vom Theater, in dem es keinen Platz für ein schläfriges Gewohnheitspublikum gibt. Dem Kritiker Franco Quadri gestand er: „Das Theater ist eine traumatisierende Erfahrung, die weder Befriedigung gibt noch beruhigt.“

Seine Zuschauer, gegen die er - wie es heißt - in geradezu sadistischer Weise vorgeht, was die Länge wie die Komplexität seiner Inszenierungen betrifft, wissen es seit langem: Er ist ein Regisseur, der jedes vorgefertigte Aufnahmeschema zerstört.

Er demoliert jegliche naturalistische Gewohnheit durch eine sehr körperkonzentrierte, „grausame“ Aufführungsweise. Seine Schauspieler gebrauchen Masken und verzerren mit jeder Art Kunstgriff absichtlich ihre Figuren. Er vermeidet es, die Texte neu zu interpretieren, vielmehr unterteilt er sie in Blöcke, wodurch er die innere Spannung noch

KLEINE HOMMAGE AN LUIGI FORTE

Einer

Von Helmut Schödel

Er gehörte nie zu den Konjunkturrittern seines Fachs und wird jetzt von dessen Krise nicht eingeholt: Luigi Forte, Jahrgang '42, seit 1979 Ordinarius für deutsche Literaturwissenschaft in Turin. Als Claudio Magris nach Triest ging, wurde er dessen Nachfolger. Er schreibt seit ein paar Jahren nebenbei für „La Stampa“ und ist seit Zeiten als Übersetzer tätig (Drach, Kunert, Biermann).

Jetzt trifft man ihn tagsüber in einer Art Studierstube, auf halbem Weg zwischen seiner Wohnung an der Po-Promenade und der Universität, wo er an einem Buch über den Dichter Lenau arbeitet. Es handelt (halb Essay, halb Erzählung) von der Sehnsucht nach authentischem Leben, typischerweise von einem Verlangen, nicht von einer Enttäuschung.

In dem Viertel, wo er jetzt seine Studierstube hat, ist er als Sohn nicht eben reicher Eltern aufgewachsen, der Vater ein kleiner Fiat-Angestellter, die Mutter Buchbinderin. Hier, auf den Hintertreppen, verbrachte er als Junge die Nachmittage mit seiner Mundharmonika und

träumte von Gershwin, kein schlechter Start für einen Literaturwissenschaftler. Später studierte er in Turin, Frankfurt, Köln, promovierte über Hermann Broch, arbeitete als Lektor in Tübingen, als Lehrbeauftragter in Florenz und Bari. Bis er den Turiner Lehrstuhl bekam.

Einverständnis ist ihm fremd, und so handelt auch sein vorerst letztes großes Buch vom Gegenteil: „Le forme del dissenso“ („Die Formen der Abweichung“) - Reaktionen auf den herkömmlichen Begriff von Literatur.

Er teilt die Fähigkeit seiner Kollegen, Bücher mit der Lupe zu lesen. Aber dann dreht er sein Fernglas ganz schnell um, und alles ist wieder ganz weit weg. Diese Fähigkeit zur Distanz ist es, was ihn ausmacht. Was ihn auch so ungewöhnlich heiter sein läßt.

Einmal - er kam nach München, um in der Staatsbibliothek eine Vorlesung vorzubereiten - bestieg er eine U-Bahn, die man eigentlich nicht besteigen durfte. Er wurde auf ein Abstellgleis gefahren und als Italiener beschimpft. Er kehrte zurück wie aus dem frischen Leben, fast begeistert. Die Metaphorik der Situation hatte ihn gerade als Germanisten überwältigt.

Luigi Forte oder Die Germanistik ist manchmal ertragbar. Schließlich ist er sich der unfreiwilligen Komik seines bürgerlichen Lebens voll bewußt. Zum Beispiel, wenn er abends am Ufer des Po, bekleidet mit einem Trachtensakko und an kalten Tagen mit einer Prinz-Heinrich-Mütze, den Hund seiner Tochter ausführt: ein Vieh wie ein Kalb namens Vidoc. Ein Albino und ein Boxer mit blutroten Augen, als sei er gerade aus dem Ring gestiegen.

Luigi Forte ist ein überzeugter Piemonteser, in seiner Heimat verwurzelt und ein bißchen auch in Deutschland: extrem korrekt und zielbewußt. Dieser Mann ist wirklich Einer (nicht irgend-einer, sondern ein ganz Besonderer). A good fellow. And a great character. Over and over.