

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **50 (1970-1971)**

Heft 8

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kulturelle Umschau

DAS OFFENE MUSEUM – DIE STADT

Randbemerkungen zur Ausstellung in der Kunsthalle Basel

Die Apparate und Institutionen, die sich die bürgerliche Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts zur Begegnung und Auseinandersetzung mit der Welt der Wissenschaften und Künste geschaffen hat, durchlaufen heute eine tiefgreifende Krise. Sie verschont auch das Museum nicht, ob schon es in den letzten Jahrzehnten eine fast unglaubliche Wandlung erlebt hat. Jene «Erbgräbnisse der Kunstwerke» (Paul Valéry), die Marinetti in seinem «Futuristischen Manifest» von 1909 zur Forderung provoziert haben, sämtliche Museen zu vernichten, existieren nicht mehr. Unmittelbare, lebendige Gegenwart ist heute ins Konzept des Museums einbezogen in einer Konsequenz, die von Kritikern «verworfen» (Adorno) genannt wird. Und dennoch wird die Einrichtung als solche von allen Seiten her in Frage gestellt: Jener Teil der Öffentlichkeit, der traditionellerweise das «Publikum» des Museums bildete, fühlt sich um die Möglichkeit elitären Genusses betrogen; der andere, grössere Teil der Öffentlichkeit spricht entweder von vornherein dem Museum jegliche gesellschaftlich notwendige Funktion ab oder verweist auf seinen Reservat-Charakter, der es vom tätigen, alltäglichen Leben abschirme und abkapsle. In Frage gestellt wird es auch von den Künstlern, und zwar aus den verschiedensten Motiven: Der Vorwurf der Künstlichkeit und Lebensfremdheit dieses Raumes der Begegnung zwischen Kunst und Gesellschaft wird auch von dieser Seite erhoben. Andere Stimmen ziehen in Zweifel, ob die auf die traditionellen Gattungen

der bildenden Kunst ausgerichtete Struktur des herkömmlichen Museums rein technisch in der Lage sei, zeitgenössisches Schaffen mit seiner Tendenz zur Grenzüberschreitung zwischen den Künsten und Medien angemessen zur Darstellung zu bringen. Jene Gruppe schliesslich, die nach dem «nicht ausstellbaren» Werk sucht, hat sich vollends von der Tatsache und von der Idee des Museums abgewandt.

Es liegt auf der Hand, dass die ganze Problematik in erster Linie eine Herausforderung an die Museumsleiter darstellt. In der Tat ist die Diskussion unter den Fachleuten seit langem im Gange. Es sind Konzepte und Modelle entworfen worden, und einzelne prinzipielle Forderungen, die sich daraus ableiten liessen, wurden bei Neubauten, aber auch bei Umgestaltungen bestehender Institute in den letzten Jahren verwirklicht. Nur haben sich fast alle diese Bemühungen etwas abseits der Öffentlichkeit abgespielt; jedenfalls haben sie nie jenes Mass an Publizität erreicht, das heute einfach notwendig ist, um der Gesellschaft mehr als nur oberflächlich bewusst zu werden.

Auf Anhieb ist deshalb die Idee des Basler Kunsthalle-Leiters P. F. Althaus, sein Konzept eines künftigen Museums zum Thema einer Ausstellung zu machen, ein willkommener Anstoss. Er erreicht nicht nur die Besucher der Schau, sondern vermag über die Berichterstattung in den Zeitungen und Massenmedien einen viel weiteren Kreis zu erfassen als die Aufsätze, in denen Althaus bisher schon seine Forderungen dargelegt hat. «Das offene

Museum – die Stadt» heisst die Manifestation, die noch bis zum 22. November zugänglich bleibt. Der etwas rätselhafte Titel weist aber bereits hin auf eine Grundprämisse des Vorschlags von Althaus, die in das Basler Experiment so etwas wie einen Widerspruch in sich selbst hineinbringt: Sein Modell-Museum ist Teil eines städtebaulichen Konzepts; es ist Zentrum einer erst noch zu bauenden Stadt von morgen, also Utopie. Folgerichtig ist denn auch ein Kernstück der Ausstellung jener Saal mit den Struktur-Analysen und Modellen des Projekts «Offenes Museum», das Althaus mit einem Team von Architekten, Ingenieuren und Psychologen erarbeitet und vor einem Jahr anlässlich der IV. Biennale von Paris mit Erfolg zur Diskussion gestellt hat. Doch findet sich dieser planerische Aspekt des Themas nicht weiter ausgebaut, sondern es wird der Versuch gemacht, andeutungsweise eine Vorstellung von den Aktivitäten zu vermitteln, die das «Offene Museum» ermöglichen würde. Dass diese Aktivitäten sich in den Räumlichkeiten der alten Kunsthalle entfalten müssen, die kaum eine der von Althaus gestellten Bedingungen erfüllen, macht die Sache etwas zwiespältig; denn das Aktionsprogramm einerseits und das Raumprogramm andererseits, wie sie in der theoretischen Untersuchung entwickelt werden, erscheinen dort ganz logisch und schlüssig als zwei Grössen, die sich gegenseitig bedingen. Hier aber wird gleichsam suggeriert (was gewiss nicht der Absicht des Veranstalters entspricht), auch ein bestehendes Museum, das bestimmt nicht «möglichst dicht in den materiell bestimmten Alltag» eingebaut ist und eine starre, statische Einteilung der Räume aufweist, könne durch programmtechnische Massnahmen umfunktioniert werden zur geforderten «Identifikationsmöglichkeit einer städtischen Gemeinschaft». Und mehr noch: als Rezept für die nötigen Massnahmen scheint sich die Formel anzubieten, statt der einen, spektakulären Schau simultan mehrere kleinere Ausstellungen im gleichen Haus zu vereinigen.

Hoffentlich bin ich zu skeptisch in

bezug auf die möglichen Missverständnisse; das theoretische Konzept des «Offenen Museums» halte ich für eine durchdachte Planungsgrundlage, die zudem den Vorzug hat, durchaus realisierbar zu sein; denn – so scheint mir – der eigentliche Museum-Komplex des Projekts lässt sich ohne Schaden aus dem Kontext der Stadtutopie lösen und an geeigneter Stelle einer historisch gewachsenen Situation einfügen. Genau das hat übrigens eine Basler Arbeitsgruppe getan, deren Plan einer Umgestaltung der Altstadt zum «Begegnungsbereich» unter dem Schlagwort «Das Zentrum des Zentrums» ein offenes Museum am Barfüsserplatz fordert.

Doch selbst dann, wenn die Mehrzahl der Besucher den Gedankenschritt nachvollzieht, dass in der Basler Ausstellung Situationen in einem supponierten «Offenen Museum» simuliert werden, bleiben noch Ansatzpunkte für Kritik. Mir scheint, Althaus hat grundlegende eigene Postulate ausser acht gelassen: «Kommentation und Information fördern die Möglichkeit zur persönlichen Stellungnahme» (Kunstnachrichten, Oktober 1969). Nun – das klassische Medium eines Kommentars zur Ausstellung ist der Katalog. Er soll im Lauf der Veranstaltung in den Museumsräumen selbst gedruckt werden und nach Schluss, also als Dokumentation des durchgeführten Experiments, vorliegen. Denkbar wäre ein auf Tonband gesprochener Kommentar an einigen Schwerpunkten der Schau. Von dieser Möglichkeit wird nicht Gebrauch gemacht. Nur an einer einzigen Stelle wird – abgesehen vom Fernsehgerät – Ton verwendet: eine Collage von Geräuschen des Strassenverkehrs, die vermutlich die Unwohnlichkeit der heutigen Städte beschwören soll, aber kaum Informationscharakter besitzt. Bleibt also noch die Beschriftung der Säle. Ist sie in dieser improvisierten Form den Museumsbesuchern des «visuellen Zeitalters» zuzumuten?

«Nicht nur die zeitgenössischen Werke, auch die <klassisch> gewordenen müssen in Bewegung bleiben» (Kunstnachrichten, Mai 1968). Diese hochinteressante For-

derung nach einer ständigen Umwertung des historischen Kunsterbes im Raum des modernen Museums wird nicht illustriert. Gewiss, die Kunsthalle besitzt keine Sammlung. Doch wenn schon das ganze «Offene Museum» simuliert wird, könnte auch dieser Aspekt mit Leihgaben an einem Beispiel dargestellt werden.

«Zusammenführen von verschiedenen fachlichen und persönlichen Leistungen innerhalb eines Teams» (Kunstnachrichten, Oktober 1969) wird als eine der Aufgaben eines heutigen Museums erwähnt. Hätte es da nicht auf der Hand gelegen, zur Gestaltung des Themas «Information» einen Vertreter der betreffenden Wissenschaft beizuziehen? Ich könnte mir vorstellen, dass er die Gelegenheit ergriffen hätte, in einem Museum, also einem Ort der optischen Kommunikation, vor allem den Weg der Bildinformation anschaulich zu machen. Der Fluss der Wortnachrichten am Beispiel des Fernschreibers ist zwar interessant, aber vielleicht doch etwas unmotiviert. Warum wurde kein Funkbildanschluss gewählt? Warum fehlt ein Hinweis auf die bereits seriereifen Bildspeichergeräte? – Ein ähnlicher Einwand betrifft das Thema «Raumsemantik». Hier hätte die experimentelle Psychologie zum Zuge kommen müssen; sie hat bereits greifbare Resultate zur Verfügung, wo die beiden

Architekten noch die Problemstellung formulieren.

Immerhin: der Umstand, dass ich so selbstverständlich auf den Gedanken gekommen bin, ein Informationswissenschaftler und ein Psychologe könnten im Gestaltungsstab eines Kunstmuseums mitwirken, zeigt doch, dass der Anstoss der Basler Ausstellung seine Wirkung nicht verfehlt hat. Dass ich die kritischen Anmerkungen derart in den Vordergrund geschoben habe, rührt davon her, dass ich mich mit der Grundkonzeption identifizieren möchte. P. F. Althaus wird entschuldigen, dass ich nicht die Wandzeitung in der Kunsthalle für meine Einwände benützt habe; zum einen dürfte wohl der Platz nicht ausgereicht haben, zum anderen sind die schon vorhandenen Beiträge etwas zu dürftig und primitiv. Ob diese Eintragungen symptomatisch sind für das «Mitspielen» des Basler Publikums, wird sich bis zum Schluss der Ausstellung erwiesen haben. Es ist zu hoffen, dass dies nicht der Fall ist; denn das «Offene Museum» braucht auch – und vor allem – vor seiner Entstehung die weiteste Öffentlichkeit als Gesprächspartner, soll es nicht wie das alte «Geschlossene Museum» in den Ruf einer elitären, der Gesellschaft aufoktroierten Institution kommen.

Klaus Speich

ZWEIMAL GOETHE UND DIE POLITIK

Zu zwei Premieren am Schauspielhaus Zürich

Nach der Panne, die Harry Buckwitz zwang, die Premiere «Die Aufgeregten von Goethe» von Adolf Muschg zu verschieben, den Regisseur kurzfristig zu entlassen und die Inszenierung selber zu übernehmen, hätte kaum noch jemand für möglich gehalten, dass ausgerechnet diese Produktion zum ersten Erfolg der Saison werden könnte. Das Unternehmen schien Kennern von Grund auf problematisch, und was anläss-

lich der Pressekonferenz zutage trat, an der Autor und Direktor die Gründe für ihren Entschluss bekanntgaben, bewirkte zusätzliche Skepsis. Auch wenn man nicht – wie jener Teil der Kritik, der dem Nachfolger Peter Löfflers Rache geschworen hat – den Vorfall zu einer Demonstration gegen die «unmöglichen Strukturen des Schauspielhauses» umbiegen wollte, musste man doch annehmen, die Voraussetzungen seien den

«Aufgeregten» denkbar ungünstig. Ein Fall wie dieser ist geeignet, unsere Theatererfahrungen zu erweitern; unmöglich ist offenbar gar nichts, soweit es sich um Theater handelt, folgerichtig oder logisch oder dergleichen auch nicht. Schwierigkeiten, ja ein Zustand nahe bei der Hoffnungslosigkeit, werden möglicherweise zur Antriebsfeder einer rundum erfreulichen Aufführung. Man sollte sich das merken.

Auch das Gegenteil ist möglich. Nach der mässig ausgefallenen Eröffnungspremiere mit dem viel zu harmlosen «Vater Ubu» meinten wir, besser wäre gewesen, die Spielzeit mit «Egmont» zu beginnen: mit einer verhältnismässig sicheren, von der Praxis her unproblematischen Sache. Das war, wie die zweite Premiere zeigte, kein guter Rat. Unproblematisch ist «Egmont» ohnehin nicht, und das Theater als Praxis ist es noch viel weniger. Man kann schlechterdings nicht voraussagen, bis zu welchem Grad sich Planungen realisieren lassen, ob sie Konzept bleiben oder ob sie sich auf der Bühne verändern. Entscheidende Frage am Ende aller Theaterarbeit: Wird das Publikum mitspielen? Wird es die Bälle aufnehmen, die man ihm anmutig, trickreich oder auch scharf gezielt zuwirft? Davon hängt am Ende alles ab. Bei «Egmont» fielen ein paar Bälle zu Boden.

*

Harry Buckwitz hat «Egmont» inszeniert, als ein politisches Drama, konzentriert auf die rationalen Zusammenhänge. Der Held, den Goethe als den Liebling des Volkes, den Menschen, der ganz dem erfüllten Augenblick lebt, in farbigen Bildern darstellt, erscheint bei Buckwitz als der Mann, der eine politische Situation falsch beurteilt und seinen Irrtum mit dem Leben bezahlt. Die Reduktion, die Konzentration auf dieses Motiv ist gewiss lobenswert. Man darf ohne weiteres sagen, sie mache Goethes Drama härter, entschiedener, auch ziel-sicherer. Sie zeigt, was daran auch heute – und gerade heute – bedenkenswert ist. Idealismus und ein treues Herz stehen gegen

rechnende Macht. Heldentum dieser Art ist gefährlich, ausserdem höchst kurz-schlüssig. Man darf schliesslich erwarten, dass politische Führer ihre Chancen und Möglichkeiten kühl abzuwägen wissen. Oder dass das Risiko, das sie eingehen, wenigstens kalkuliert sei. Das alles macht die Aufführung des «Egmont» bewusst, stellt es klar heraus und unterstreicht es. Aber der Eindruck, den die Aufführung hinterlässt, ist zugleich auch der einer etwas blutarmen Sache. Ich kann nicht glauben, dass das so sein müsse: die politische Relevanz müsste nicht unbedingt Blässe zur Folge haben. Warum denn auch? Wenn wir einsehen, dass die folkloristischen und lyrischen Passagen fallen mussten, also das Armbrustschieszen zu Beginn und – leider – auch Klärchens Lieder, so fragen wir uns doch, warum uns Buckwitz die Farben vor-enthält, den Glanz der Lebensfreude, den der Held ausstrahlt. Ist der Genuss des gegenwärtigen Augenblicks, auf den sich Egmont Oranien gegenüber beruft, mit der Lehre nicht vereinbar, die diese Inszenierung erteilen will? Ich finde es schade. Ich verstehe nicht recht, warum – neben dem, was an dem Schauspiel «Egmont» schon früh als pathetisch, sentimental und opernhafte kritisiert wurde – auch die farbige Blüte des Lebens fallen musste, die sich freilich in der Umgebung starrender Staatsraison seltsam genug ausnimmt. Warum musste der Ton des Ganzen herabgestimmt werden? Bei Goethe sagt Albas Diener Silva, das Herz sage ihm, dass Oranien nicht komme; bei Buckwitz sagt er bloss, er fühle es. Überhaupt die Textänderungen! Die Grenze dessen, was einem einmal gewählten Konzept zuliebe verändert werden muss, ist sicher nicht unverrückbar. Ich würde meinen, es komme am Ende auf die Überzeugungskraft der Striche oder Zusätze an, auf das Ergebnis, das sie zeitigen. Aber – auch in dieser Hinsicht nämlich gab es Störendes – der Schluss der Unterredung zwischen Oranien und Egmont, dieser Stakato-Wortwechsel, in dem Egmont dem Freund zuletzt «Graf ohne Land» zuruft und dieser mit «Graf ohne Kopf» (zur Heiterkeit eines Teils des Publikums) pariert:

dieser Schluss ist nicht von Goethe und passt nicht zu seinem Stil. Man hört es deutlich und findet die imaginäre Grenze leider eindeutig übertreten.

Es liegt im Konzept des Regisseurs und ist zu bedauern, dass die Szene grau und farblos, ein Niemandsraum ist. *Emile Angeloz* hat plastische Wände gestaltet, durchbrochene Blöcke, alles Grau in Grau. Man kann sie in mehreren Kombinationen zusammenstellen, und das gibt dann den Wechsel der Schauplätze an. *Anne Abegglen* entwarf Kostüme, die zwischen historisierenden Formen und neutral-modernen Futteralen unentschieden bleiben, vor allem aber: ohne Farbe auch sie. Margarethe von Parma erscheint bei Goethe, in ihrem ersten Auftritt, in Jagdkleidern und umgeben von Hofleuten, Pagen und Bedienten. Bei Buckwitz beugt sie sich kurzzeitig über ein Aktenstück. Sie befindet sich allein im Raum, und sie trägt ein schmuckloses schwarzes Hauskleid. Übrigens: die Szenen nach dem Lichtwechsel mit stummem Spiel zu beginnen (mit dem stillen Trunk der Runde am Wirtstisch, mit den gedankenschweren Gängen der Regentin etc.), nimmt der Auf- führung Tempo und Schwung weg, macht sie noch zähflüssiger. War das gewollt und war es nötig?

Buckwitz hat eine gewiss nicht uninter- essante Interpretation mit einer gewissen Konsequenz durchgeführt. Sein «Egmont» ist nicht geradezu das, was man heute «um- funktioniert» zu nennen pflegt, sondern aus dem Goetheschen Schauspiel logisch entwickelt. Was zu bedauern ist: es fehlt der volle Akkord des Lebens. Es fehlt et- was, ohne das man dieses Stück, glaube ich, nicht spielen dürfte, weil es sonst blutarm wirkt. Dafür ist Goethe nicht, dafür ist al- lein Harry Buckwitz verantwortlich. Und – um nun auch auf die Darsteller zu kommen – Ullrich Haupt macht in der Titelrolle die- sen Mangel nur noch schmerzlicher be- wusst. Er spielt auf nüchtern, er ist ein for- scher, vielleicht ein flotter Kerl, leichtsin- nig, gutgläubig, aber näher beim Western als bei Goethe. Warum hat nicht Peter Ehr- lich, der als Oranien eine sehr schöne, eine packende Szene hat, den Egmont gespielt?

Bei Haupt ist die Figur nicht so aufgehoben, wie man das wünschen müsste. Er ist ein sympathischer, moderner, überzeu- gungsstarker Schauspieler. Das Feuer, das Egmont auszeichnet, hat er nicht. Tilly Breidenbach spielt die Regentin als gram- gebeugte Dame, die Unheil kommen sieht, Hans-Helmut Dickow einen Alba von klaren und bestimmten Konturen. Renate Schroeter ist durch das Regiekonzept leider zurückgebunden: die Welt Klärchens darf nicht aufblühen, sondern wird zitiert, zur Illustration benutzt. Die junge Schauspie- lerin erzwingt jedoch unsere Aufmerksam- keit, ebenso wie Ingold Wildenauer als Brackenburg.

Ich muss den Eindruck zwiespältig nennen. Hat man mit Goethe ernsthafte Schwierigkeiten? Dass die Klassiker offen- bar ein Problem sind, zeigt jeder verglei- chende Blick auf die deutschsprachigen Bühnen. Die «Egmont»-Inszenierung hat es nicht gelöst, nur einmal mehr bewusst gemacht.

*

Was *Adolf Muschg* mit Goethes Dramen- fragment «*Die Aufgeregten*» gemacht hat, ist vom Gesichtspunkt der Literaturwissen- schaft, der werkimmanenten Interpretation, der Bemühung um Verstehen und Erkennen eines historischen und literarischen Doku- ments höchst fragwürdig. Aber es ist reiz- voll. Und das Theater, dem die strengen Schulmeister ja immer schon vorwarfen, es hasche nach Effekten, sei unseriös und in all seiner Frechheit nicht einmal zu behaf- ten, das Theater wäre ganz einfach zu be- dauern, wenn es die Idee Muschgs nicht aufgegriffen und zu seiner Sache gemacht hätte. Ich werde mich hüten, hier eine Text- analyse zu versuchen. Ein Spiel für sich müsste sein, Goethes Original, Muschgs Ergänzungen und Umdeutungen und erst noch die Wirkungen, die ihre Kombination auf dem Theater erzeugten, gegeneinander zu stellen. Es würde sich höchst wahr- scheinlich zeigen (ich bin vollkommen überzeugt davon!), dass die sozialkritische Komponente des neuen Textes zwar als

Ferment wichtig, aber bei weitem nicht die Hauptsache ist. Oder anders gesagt: sie wäre etwas öde, etwas stur, wenn sie nicht in einem Gebilde aufginge, das in zahlreichen Farben schillert. Goethe würde sich, wie man so schön sagt, im Grabe umdrehen, wenn er sähe, was die Zürcher Theaterleute da mit Hilfe der verhassten romantischen Ironie aus seinem Beitrag zur Revolutionsdiskussion gemacht haben. Sie haben einen vergnügten, pfliffigen Theaterabend daraus gemacht. Und zwar besteht das Vergnügen gar nicht nur aus der Schadenfreude darüber, dass dem Dichterstürzen auf den politischen Zahn gefühlt wird. Es erweist sich vielmehr, dass Goethe, befangen gewiss in den Anschauungen seiner Zeit, auch in den politischen Glaubenssätzen, die an Karl Augusts Hof allerhöchste Billigung hatten, ein hellwacher Zeitgenosse, ein kluger Beobachter und gewandter Schriftsteller war. Vielleicht ist er allzu sehr als Dichter stilisiert worden, vielleicht sieht man ihn tatsächlich zu sehr nur als den Klassiker «weithin über irdischem Gezwerke». Aber das war er nicht, das ist eine Fiktion der Goetheverehrer, und dies bewusst gemacht zu haben, ist eines der Verdienste dieser Aufführung. Wir sehen den Hofrat im Kreuzfeuer der politischen Zeitströmungen, sehen ihn Abstand nehmen von den Aufgeregten, die Revolution machen wollen und meinen, damit das Los der Menschheit zu verbessern. Er nimmt, in der Sprache unserer Zeit, die Partei des Establishments, zu dem er gehört. Aber ist er damit schon widerlegt? Vielleicht war es einmal eine Absicht dieses Inszenierungsprojekts, dass man sich auf Goethes Kosten ein wenig mokieren wollte. Ich würde es dann als ein zweites Verdienst der Aufführung bezeichnen, dass sie fair blieb: der Hofrat kommt ausführlich zum Wort, auch in den Zwischentexten zwischen den einzelnen Szenen. Und was das Thema der Auseinandersetzung betrifft, so möchte ich anmerken, dass er da so schlecht nicht liegt. Erst kürzlich hat ein «linker» englischer Psychiater, Ronald D. Laing, die funktionalistische Einengung und Ausrichtung der modernen Welt und des Lebens dafür ver-

antwortlich gemacht, dass der Mensch je länger je weiter davon entfernt sei, Person zu werden. Und die revolutionäre Zuversicht, dass der Umsturz der äusseren Verhältnisse zur Befreiung und Selbstverwirklichung des Menschen führen werde, habe bisher noch immer versagt. Es war um 1790 vertretbar, beispielsweise den aufgeklärten Absolutismus als ernsthafte Alternative zu den Bemühungen zu betrachten, die da meinen, mit der Befreiung der Bevormundeten sei alles getan.

Aber das nur nebenbei. Unter dem Eindruck der Französischen Revolution hat Goethe unter anderem das politische Drama «Die Aufgeregten» zu schreiben begonnen. Das Stück war auf fünf Akte geplant. Nur drei davon, der erste, zweite und vierte, sind fast vollständig ausgeführt. Als Goethe das Fragment 1817 im Druck erscheinen liess, enthielt es später eingefügte Prosaergänzungen, die den Fortgang der Handlung skizzieren. Adolf Muschg hat sich im wesentlichen an diese Hinweise gehalten. Aber er brachte das kritische Bewusstsein in seine Ergänzungen ein, er überlegte sich, wie Goethes Figuren aus unserer Perspektive erscheinen müssen. Goethe und der aufgeklärte Adel vertraten, mit Erfolg, die Überzeugung, dass in Deutschland nicht tunlich sei, was in Frankreich geschah. Muschg stellt fest, dass Deutschland das Land der verpassten Revolution ist. Zu Breme, dem selbsternannten Führer der rebellischen Sache in Goethes Stück, merkt er an: «Politische Tragödien pflegen in Deutschland lächerlich auszugehen. Goethe hat recht: ein Narr. Wer lacht mit?»

Schwer zu sagen, wem das Hauptverdienst für die erfreuliche Inszenierung des beziehungsreichen, vielfältig facettierten Spielwerks zukommt. Adolf Muschg darf sicher mit dem Resultat zufrieden sein. Ich denke, das meiste von dem, was im günstigen Fall zu hoffen war, ist verwirklicht worden. Die Stimmung im Publikum verdichtete sich zusehends, es herrschte die knisternde Atmosphäre heiterer Aufmerksamkeit. Der Autor also, besser: die Autoren Goethe und Muschg haben ihre Sache gut gemacht. Aber der stärkste Beifall für einen

hoch erfreulichen Abend gebührt diesmal eindeutig dem Ensemble. Es wuchs über sich selbst hinaus. Es mochte spüren, dass für einmal wieder Theater funktionierte. Der Abend war nicht nur gerettet, er gedieh zu einem Erfolg. Wenn ich das Ensemble zuerst nenne, so doch im gleichen Atemzug die beherrschende schauspielerische «Entdeckung» dieser Produktion: *Anneliese Betschart*. Sie spielt die Gräfin, eine grosse Dame von Welt, die eben in Paris gewesen ist und die Ideen der Revolution in den Salons mit führenden Geistern diskutiert hat. Wieder zuhause in ihrem kleinen Reich, behält sie die Fäden souverän in der Hand. Sie spielt Revolution mit ihren Untertanen, so wie man Blinde Kuh spielt, und es zeigt sich, dass mit ihnen auf diesem Gebiet wirklich nicht viel anzufangen ist. Die Rolle bietet reiche Möglichkeiten der Verstellung, der Anspielung, des Spiels auf zwei Ebenen, der stilisierten, phrasenhaften Gesten. Es ist eine Aufgabe, die sicherstes Gefühl für Nuance voraussetzt. Anneliese Betschart ist ihr in jeder Sekunde gewachsen. Ein Gewinn allein, diese Künstlerin in dieser Rolle zu sehen! Aber da sind die andern: Werner Dahms als verbitterter Chirurgus und Revolutionär Breme, Ulrich Radke als adliger Lebemann (zu harmlos, zu sehr Schwank), Hermann Kiessner als Hofrat (mit Porträtähnlichkeit zu Goethe, dem weimarischen Minister, etwas blass). Da ist Erwin Parker, der den bösen Amtmann darstellt, den Sünden-

bock, über dessen Leiche hin die faule Ver-söhnung zustande kommt: eine Prachts-figur. Jodoc Seidel ist der radikale Magister, Dieter Wernecke ein junger Bauer, der für Ruhe und Ordnung ist und darum gut geeignet, Goethesche Aufzeichnungen über Gesellschaft, Politik und Macht zwischen den Akten vor dem Vorhang vorzutragen. Köstlich auch das Bauerntrio Heinz Winter, Rolf Kadgin und Edzard Wüstendörfer.

Der Abend lebt vom präzisen, die Abgründe und Schichten des Textes sicher meisternden Spiel der Schauspieler. Bühnenbild und Kostüme (*Georg Schmid* und *Epi Schlüsselberger*) treffen ebenso sicher die Mischung aus Zeitkolorit und ironischer Verfremdung. Für die Regie zeichnen gemeinsam Hermann Kutscher (der vorzeitig entlassen wurde) und Harry Buckwitz. Ich weiss nicht, wie die Aufführung vor dem Eingreifen des Hausherrn aussah, wieviel geändert, wieviel belassen wurde. Gleichviel: das Schauspielhaus hat ein Stück, das ebenso unterhaltsam wie geistreich und – mit Massen – brisant ist.

Die Frage, ob Goethe Unrecht zugefügt werde, wird möglicherweise aufgeworfen. Ihre Diskussion führt unweigerlich zur Diskussion politischer Fragen. Die Aufführung ist geeignet, dem Zuschauer Sachverhalte bewusst zu machen. Sie tut es auf eine höchst vergnügliche Weise. Sie lässt Theater Wirklichkeit werden.

Lorenzo