

'DIE SCHWÄRMER' ALTERNATIV

Jürgen Thöming, Osnabrück

Die schöne Inszenierung der 'Schwärmer' durch Gerd Heinz - früher Intendant in Zürich, heute frei an wenigen ausgewählten Häusern arbeitend - vom November 1989 in Hannover, hat nochmals gezeigt, daß Musils 70 Jahre altes Utopie-Stück auch auf mittleren europäischen Bühnen spielbar ist. Sollte sich die Aufführung - wie insgeheim erhofft - anderthalb Jahre, bis zum Sommer 1991, im Repertoire halten, so wird sie in gewissem Sinn die bisher erfolgreichste 'Schwärmer'-Darstellung sein.

1921 als Bestandsaufnahme über den alten europäischen Menschen, über die feine bourgeoise Geisteskultur mit ihren mörderischen zyklischen Amok-Räuschen gedacht, ging das antiexpressionistische Stück im Getöse des expressionistischen Theaterjahrzehnts unter und tauchte wie das andere große antiexpressionistische Stück, Jahnns 'Medea' (1926), in der dritten Generation wieder auf.

Zwar hätten sich Musils therapeutische Texte nach dem Selbstmord des alten Menschen 1933 bis 1945 zur epochalen Bestandsaufnahme geeignet, doch hatte die absterbende Generation die nachwachsende noch so intensiv seelisch schädigen können, daß sie in ihrer animalischen Schlichtheit kein Bewußtsein von sich selbst erlangen wollte und es den Enkeln der Hitlerwähler 1967 bis 1972 überließ, den alten europäischen Menschen zu analysieren und utopische Lebensentwürfe zu ersinnen. Sellners 'Schwärmer'-Inszenierung 1955 in Darmstadt - 2 Jahre vor dem Neudruck der Textausgabe - traf auf die tauben Ohren dieser verlorenen deutschsprachigen Zwischengeneration. Eine größere Wirkung, zumindest beim Typus des Nachtstudio-Hör-

spiel-Hörers der 50er und 60er Jahre, mag der Funkbearbeitung Ingeborg Bachmanns in Gert Westphals Regie 1956 zugekommen sein.

Die 'Schwärmer'-Renaissance der 80er Jahre, ausgehend von Wien und Berlin, läßt sich, hypothetisch, durch zwei sich überlagernde Ursachen vorläufig erklären. Eine jüngere Generation sieht Musil als Vorläufer einer 'neuen Subjektivität' an, paßt ihn in die von Handke und Strauß geprägte Theaterlandschaft ein, in der hochpoetische Sprachsensibilität sich mit antiaufklärerischen Grundzügen mischt. Diesen schwachen Schwachen stehen die 'schwachen Starken' (wie Musil synonym die Schwärmer nennen wollte) gegenüber, die Träger der Jugendrevolte Ende der 60er Jahre und ihre Nachfahren, die Musils Text als Analysegleichnis sehen können, als poetisches Modell der eigenen Jugend, die einherging mit Experimenten alternativen Lebens, mit insistierendem Diskurs über Liebe und Aggression, über Emanzipation unterdrückter Gruppen, über "lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann".

Gerd Heinz hat die Selbstverständlichkeit erkannt und genutzt, daß in einem bedeutenden Schauspiel mehrere Stücke stecken, so wie in einem Roman mehrere Filme enthalten sein können. Er hat dies besonders in zwei Ebenen genutzt: Er kürzt sehr dezidiert, und er läßt Regine zur utopischen Hauptfigur werden.

Zu energischen Kürzungen hat Musil bekanntlich selbst geraten, sobald verbale Redundanz durch andere Zeichen ersetzt werden könne. Axer hatte auf 4 1/2 Stunden gekürzt, Neuenfels auf 4, Heinz ohne wesentliche Einbußen auf gut 3. Am Ende des zweiten Aufzugs sind die Prinzipien der Hannöverschen Kürzungen leicht zu zeigen. Der arbeitslose Privatdozent Anselm Mornas erleidet einen Rückfall in eine infantile Phase und versucht einen "falschen Selbstmord", wie sein Freund und außerplanmäßiger Professor Thomas es höhnisch nennt. Der höhnende Wutanfall ist zwar mit dem intellektuellen Niveau

des Professors nicht vereinbar, ist aber ein weiterer Beweis für die Hauptthese des Ethikers Thomas, daß die Menschen trotz ihrer geistigen Modernität in den zwischenmenschlichen Beziehungsbereichen völlig atavistisch reagieren. Das Selbstmordspiel gehört zum Imponiergehabe des Freundes, der dem Freund die Frau ausspannen will. Der Ehemann stürzt sich auf den am Boden liegenden Nebenbuhler, nimmt ihn wie ein 10jähriger kniend zwischen die Schenkel und packt ihn, um die Unterwerfungsgeste zu erzwingen. Als der Anfall vorbei ist, läßt Musil den Professor, "angewidert von sich selbst", aufspringen und dann verbalisieren, daß es sich um pure Regression handelte:

"Qualm! Ist die Lampe zu hoch angeschraubt? Die Petroleumlampe, dachte ich, kann explodieren. Ah... ich weiß, wir haben schon Elektrizität ... einen Augenblick lang war mir, als lebte Mama noch und wir wären klein."

Da der Schauspieler dies in sinnlicher Eindeutigkeit gespielt hat, streicht Gerd Heinz mit großer Berechtigung diese nachträglichen Erläuterungen. An eben dieser Stelle erweist Regines analytische Intuition ihre Überlegenheit gegenüber dem Ethiker, der bei sich selbst seine Theorie nicht anwendet:

"Was wütest du gegen ihn! Er haßt dich nicht mehr als er jeden hassen muß, aber er liebt dich viel mehr. [...] Dich liebt er wie einen Bruder, der stärker ist als er."

Thomas sieht dies überrascht ein und handelt danach, so daß die eintreffende Ehefrau ihrerseits überrascht fragen kann: "Ihr habt euch versöhnt?" Der Regisseur tilgt an dieser Stelle eine qualitativ markierbare Redundanz, die über die bloß erläuternde Paraphrase (Petroleumlampe, Mama) weit hinausgeht. Er erlaubt Musil nicht, einer Schwäche nachzugehen, nämlich eine spontane Erkenntnis aphoristisch zugespitzt zu verbalisieren. Stehen läßt Heinz das besorgte simple Alltagsprechen: "Anselm, du mußt zu Bett. Du mußt schlafen. Du mußt

morgen früh fort." Mit großem Recht aber streicht er die chiasmatische Sentenz: "Man findet einen Gefährten und es ist ein Betrüger! Man entlarvt einen Betrüger und es ist ein Gefährte!" Der existentielle Ernst der Situation verbietet die verbalisierte glatte Münze akademisch trainierten Sprechens, zumal die Attitüde männlich monologisierender Rhetorik naheliegt, weil drei Frauen anwesend sind.

Als weiteres Kürzungsprinzip unter mehreren sei abschließend nur noch das der Einschränkung von Überpoetisierung angeführt. Im letzten Aufzug redet Thomas gegen Regines Freitodgedanken und behauptet, es könne auch "schön" sein, alles zu verlieren und "mit seiner Weisheit zu Ende sein". Man stürze sozusagen ab "Und schaukelt langsam wie ein Blatt durch einen tiefen, weiten Raum". Wenn Gerd Heinz die Adjektive ausläßt, geschieht das offensichtlich nicht, um Zeit einzusparen; seine Variante "wie ein Blatt durch den Raum" ist abstrakter und nüchterner, weniger "schön", um das vorher vage behauptete "schön" nicht durch einen zu poetischen Vergleich überzustrapazieren.

Da es Versuche gegeben hat, die Kürzungen Axers und Neuenfels' bei den 'Schwärmern' zu vergleichen, merkt der Referent an dieser Stelle an, daß er den Eindruck erhalten hat, die Literatur-, Film- und Theaterwissenschaft habe noch keine Systematik zum Beschreiben und Vergleichen von Strichfassungen entwickelt. Es sind aber Verfahren vorstellbar, die auf Schillers 'Macbeth'-Bearbeitung, Hans Mayers 'Faust II'-Kürzung, die genannten 'Schwärmer'-Aufführungen, Ingeborg Bachmanns Funkbearbeitung oder Maurizio Ponzis Film 'I visionari' gleichermaßen anwendbar wären. Die neueren Ergebnisse der Übersetzungswissenschaft und der Theorien über Literaturverfilmungen scheinen die Richtung zu weisen.

Wie schaffen Ezio Toffolutti und Gerd Heinz den nichtwirklichen Raum, in dem Musils Figuren sich bewegen? Die minutiösen Szenenangaben des Dichters haben Bühnenbildner/inne/n viel

Kopfzerbrechen gemacht. Es hat historisierende Jugendstil- und Bauhauszimmer gegeben, den symbolisch ausgehängten Fensterflügel, Kinderspielzueg am Schnürboden, das vertischlerte Schrankgleichnis und die verschiedenen Treppen. Bühnenbildner und Regisseur haben sich zu Recht gesagt, wenn der Sprechtext kürzbar ist, wird es auch der Szenenbeschreibungstext sein, sobald andere Zeichen seine beabsichtigten Zeichen ersetzen. Schließlich hat die Wagner-Bühnengeschichte mit viel größeren Skrupeln zu kämpfen gehabt.

Die an Klassikern bewährten Ergänzungen zwischen Toffolutti und Heinz - Iphigenie, Kaufmann von Venedig, Goldonis Trilogie der Ferienzeit - ergeben auch eine sehr tragfähige Grundlage für die Hannover-Aufführung. Ein nichtrealistischer heller Halbrundraum mit einigen Durchlässen auf einen parallel rundlaufenden Gang und einem Durchblick auf eine Art Niemandsland mit Grünsignal, sodann ein Schreibtischzimmer mit Glastüren zum dunklen Außenraum, mit Sitzmöbeln in zeitlos italienischem Dessin, schließlich ein Wendeltreppenraum mit seitlicher weißer Papierjalousie, die einen dämmernd sich erhellenden Außenraum ahnen läßt. Ein dünner schwarzblanker Fallvorhang deckt die Szenen jeweils blitzschnell ab wie aus nächtlichen Welten transitorisch aufgetauchte Fragmentbilder. Der Vorhang zeigt den Musil-Satz "Ist nicht jedes Gehirn etwas Einsames und Alleiniges?"

Die Musik beschränkt sich auf 20sekündige einhändige Flügel-Improvisationen in moll aus Bereichen zwischen Debussy und Wiener Schule; sie erklingt jeweils kurz vor dem Vorhangheben und suggeriert einen unentschiedenen Schwebezustand.

Die Lichtregie unterstützt durchgehend Musils nichtrealistische Zeitentfaltung. Sie transportiert plausibel seine bevorzugte und poetisch dankbare Tageszeit, den Morgen, der auch mit Vorliebe für das jugendliche und optimistische "Morgengefühl des Lebens" eingesetzt wird. Diese relativ kurze Übergangstageszeit läßt Musil länger andauern, als es realisti-

scherweise erwartbar ist, bedient sich hier, wie auch beim abendlichen Pendant, der Zeitdehnung. Das Stück arbeitet sich von einer quasirealistischen Morgenlichtzeit, die von den Zuschauer/inne/n leicht nachvollziehbar ist, in eine absurd befremdliche Nachtzeit mit zahlreichen Lampen- und Dunkeleffekten vor, um im gefährlichen grotesken Zwielflicht eines folgenden Tags zu enden, das sowohl die Gefahr eines aus Verzweiflung und Überdruß erwartbaren Lebensendes signalisiert als auch die Utopiehoffnung neuen Lebens mit neuen Menschen.

Der Beginn des Stücks greift ohne Umschweife das Vorhang-Motto auf; er zeigt zwei Frauen, eine alterslos junge und eine alterslos gealterte, die trotz ihres engen Zusammenwohnens sich nicht gegenseitig verständlich machen können. Die Frauen sind weder befreundet noch verwandt, nichts verbindet sie. Ihre Gehirne leben isoliert nebeneinander. Die Kusine des Hausherrn und Schwester der Hausfrau, Regine, umgibt sich offenbar mit Antipoden, da sie keine Partner/innen findet. Ihr Geliebter und Ehemann hat sich getötet. Sie lebt neben einem Ministerialbeamten, der sie für eine frigide Heilige hält, indes sie mit zahlreichen gleichgültigen Männern schläft, um dadurch ihrem toten Geliebten nahezukommen. Zu Beginn des Stücks liegt sie in ihren Karottenhosen auf dem Boden, Waden und Füße auf einem Stuhl, also in einer verspielten, aber für Selbstbehauptung und Verteidigung denkbar schwachen Position, indes ihr Gegenüber, stehend oder gehend wie im ganzen Stück, mit leichter Breitbeinigkeit unter mausgrauem Jersey-Rock in stetiger Habachtstellung und äußerlicher Demut nicht nur den common sense vertritt, sondern als "cand. phil." auch die hilflose philosophische Bildung. Eine kluge, mit seelischer Dummheit geschlagene Frau, die von Angela Müthel geduldig und herzlich, ohne jegliches Chargenwichtig-tun gespielt wird.

Am Schluß wird Frau Mertens mit Hut erscheinen und verabschiedet sich in die bornierte Hütewelt, deren anderer Vertreter, der Detektiv Stader, von der Regie ein eigenes Hut-

spiel zugesprochen erhält, indes Thomas' Zwillingsfreund Anselm seinen sommerlichen Bahia-Hut zwar selbstironisch und schauspielernd trägt, aber doch innerhalb der Hüteregie als höchst anfällig für die ungeistige und unaufrichtige Allergeweltsempfindlichkeit gebrandmarkt wird. Maria, die im Begriff steht, Anselm in diese opportunistische Wirklichkeit zu folgen, wird durch ihr Spiel mit Anselms Hut signalisieren, daß sie dem Schwärmer-Experiment, dem essayistischen Leben verlorengeliebt.

Es dürfte relativ weniger schwierig sein, Musils Männer-Rollen zu besetzen, weil sie alle ihre Sprache, ihre Klischees oder ihre Theorie haben, alle wissenschaftlich ausgebildet sind. Die Schwestern Maria und Regine sind gemäß den Begrenzungen ihrer Zeit autodidaktisch und durch das Zusammenleben mit Gleichgesinnten geistig entwickelt, aber sie verfügen nicht über ein rhetorisches Analyse-Repertoire und sei es auch nur ein falsches wie bei den meisten Männern. Gleichwohl hält Musil sie für "bedeutend" wie die männlichen Hauptfiguren. Während die Schauspieler sich in den ausführlichen Texten einwohnen können, wird den Darstellerinnen Marias und Regines abverlangt, ohne eigene Sprach- und Theorie-Welt überzeugende Figuren in sinnlicher Konkretion darzustellen.

Barbara Freier spielt die warm sympathische, stets nachsichtig anpassungsbereite Ehefrau eines souveränen Denkenden, der nicht allzuviel Phantasie für die Liebe aufzubringen vermag und mit der Obsession geschlagen ist, sich bei seinen Zärtlichkeiten zusehen zu müssen. Solange die Ehefrau die Gefühlsgrundlage der Beziehung fraglos und vorsätzlich bejaht, reichen ihr die Gründe für das Zusammenleben aus, sobald sie andere Bedürfnisse für sich selbst kultiviert, angeregt von dem Besucher und früheren Freund Anselm Mornas, drängen sich ihr nur die Negative des Ehelebens auf; plötzlich hält sie die animalisch kindlichen Liebesspiele für kindisch, das Experiment des vorläufigen, essayistischen Lebens für energieverzehrend und schädlich.

Frau Freier verkörpert mit ihren ruhig harmonischen Bewegungen, mit ihrem warmen Blick, der samtbelegt wie leicht heiser wirkenden Stimme einen Typus Frau, der sich aus Musils Text ergibt. So wenig sie ihre Schwester Regine versteht, ihre antibürgerlichen Unappetitlichkeiten ablehnt, so zärtlich kniet sie sich neben die Zusammengebrochene, küßt sie auf den Mund, birgt ihren Kopf bei sich, schützt sie gegen die gewalttätige Männerwelt, deckt sie sanft zu. Die etwas müde gemachte Ehefrau Maria zeigt die Verliebtheit, in die sie während des Stückverlaufs hineingezogen wird und die ihr mehr Kummer als Freude macht, mit viel natürlicher Anmut vor.

Ihre Exzellenz Regine hat die sprichwörtlich gegensätzliche Schwester darzustellen. Wahlverwandt ist sie mit Thomas, dem Zwilling, dessen stummes, durch "Fernliebe" verbundenes seelisches Pendant sie ist. Da beide sexuell nicht anziehend aufeinander wirken, sind die Chancen für eine menschliche Beziehung zwischen beiden größer; schließlich werden sie am Ende - "einer ist ein Narr, zwei eine neue Menschheit" - als Vor-Schein des neuen Menschen gelten. Mit der Besetzung der Regine steht und fällt heute jede Schwärmer-Aufführung. Musil zeichnete vor 70 Jahren eine völlig exotische antibürgerliche Frau. Die Emanzipationsbewegungen haben seither diesen seelisch anarchistischen Typus zu einer nicht mehr zu vernachlässigenden gesellschaftlichen Minderheit werden lassen, die sich in der Darstellung der Regine-Figur partiell wiedererkennen müßte.

In Elisabeth Rath hat Gerd Heinz eine Darstellerin gefunden, nach der die Rolle so schwierig nachspielbar zu sein scheint wie Mephisto nach Gründgens und Fräulein Else nach Edith Clever. Den großen Radius an Verwandlungsfähigkeit, wie Musils Text um den Zaubervogel, das Traumgaukelding ihn nahelegt, spielt die Darstellerin in jeder Phase der vertrackten Konstellationen differenziert aus, nein, man vergißt meist, daß sie spielt, sie lebt und erleidet die Situationen. Der Regisseur scheint dieser schwierigsten Rolle am meisten Spielraum

zu geben. Ihr körperliches Verhalten ist in verschiedenen Aufführungen verschieden, ohne unpräzise und oberflächlich improvisiert zu wirken, anscheinend ein Zeichen dafür, daß sie sich nicht selbst imitiert bei den Wiederholungen, sondern auf ihr Inneres und auf die jeweilige Kommunikationssituation subtil reagiert.

Elisabeth Rath ist die Spielerin, die sich am meisten verausgaben muß, während die Männer philosophieren und manchmal ins Toben geraten. Da sie keine Philosophie und keine Sprache hat und nicht singen kann, wie sie es sich als Kind immer gewünscht hat, muß Regine schreien in ihrem Zimmer, daß es durchs Haus hallt. Wenn sie nach Worten sucht, um Thomas zu fragen und zu antworten, zerreißt sie Papier, läuft an den Wänden entlang, imaginäre Zeichen kritzeln. Sie läuft kindlich Muster auf dem Boden, wie Musil es vorsieht, rennt die Wendeltreppe hoch, legt sich rücklings unter ein Sitzmöbel, um von dort zu sprechen; sie lacht glucksend spontan und schneidend böß, auf Sessellehnen balancierend, fegt wie der Blitz durchs Zimmer, um Anselm, der sie gerade verschmäht hat, zu beschützen, sich an ihn werfend, ihm den Mund zuhaltend, um ihn von Selbstverrat abzuhalten. Sie wirft sich von oben flach auf den Bauch, die Arme auf dem Boden ausgestreckt, um ein Stop zu markieren. Ihren eifernden und philosophierenden Ehemann im selben Raum übersieht und ignoriert sie verblüffend souverän, zugleich wie unbewußt.

Elisabeth Rath als Regine erscheint rotblond mit luftgetrockneter Krause, mit kühl sein wollenden Augen, die Gesichtsknochen manchmal scharf hervorgekehrt. In Hosen mit Kurzschafstiefeln erscheint sie unternehmend alltagstüchtig, eine junge Frau, die arbeiten möchte und nicht darf; im häuslich phantastischen Gewand, mit bloßen Füßen erscheint sie mit jugendlich knäbischer Sinnlichkeit, die ohne Bedenken zärtliche Innigkeit bereithält und nach dem Sauberbaden wieder in neuerlicher Unschuld strahlt. Regine hat sich eine alterslose Kindlichkeit bewahrt, deren Unbefangenheit ihr den Mut gibt,

spontan ihren Gefühlen zu leben, ohne daraus wie Anselm eine Ideologie zu machen, sondern auf die in Thomas verkörperte Reflexionsfähigkeit über Gefühlsvorgänge zu hoffen, um zu einer Synthese von Verstand und Seele zu gelangen. Diese Ergänzung mag sie schon vergebens in der philosophisch gebildeten Gesellschafterin Mertens gesucht haben.

Durch eine überzeugende Verbindung von zärtlicher Naivität und leidenschaftlicher Desillusionsreflexion schafft Elisabeth Rath die Verlebendigung des utopischen Potentials der Kindheit, das Musil mit eminent didaktischer Phantasie und poetischer Genialität vor dem Publikum ausbreitet. Mag Professor Thomas der Vordenker und Initiator einer utopisch veränderten Welt sein - Regine als Königin des Stücks erobert die Herzen.

Regine kennt sämtliche Männer des Stücks nackt, bevor die Handlung beginnt. Dies gehört zu Musils von Regine und Thomas vertretener Grundidee, daß die als Liebe drapierte Sexualität zwischenmenschliche Beziehungen meist nur verfälschen und verdrehen könne. Gemeinsam mit Anselm sind sie dafür, die "Liebe" aus dem Geschlechtsverhältnis prinzipiell herauszunehmen. Die Stringenz eines solchen Theorems bringt kurzfristig nicht sehr überzeugende Lösungen. Die von Thomas bejahte Ehe mit Maria wird von ihr allmählich bezweifelt und scheint durch ihre Abreise zu enden; zum anderen wird der verstorbene Johannes partiell als Opfer der sexuellen Besonderheit der jugendlichen Regine gesehen. Die Rezipienten mögen sich trösten mit dem Gedanken, daß Musil hier abstrahierend ein Modell skizziert, dessen Vorbild entscheidend anders aussah: Martha Musils erster Mann starb nach kürzester Zeit auf der Hochzeitsreise an einer Infektion.

Der Experimentcharakter von Regines früheren oder gegenwärtigen Relationen zu sämtlichen Männern des Stücks ist augenscheinlich, würde jedoch in die Tradition des psychologischen

Theaters, in das vor allem die Wiener Aufführung das Stück zu Unrecht stellte, wenig passen. Das psychologische Theater müßte Musil vor allem den Diener Ferdinand Stader verübeln, der der jungen Regine als hübscher "Neapolitaner" erschienen war und mit dem sie teils aus Freude teils aus Selbstdemütigung gern geschlafen hatte. Das Auftauchen dieses Mannes im Stück kann nur als pure Satire auf die vorfindliche Wirklichkeit gesehen werden. Der neue Beruf Staders macht ihn zugleich brauchbar als Zerrspiegel für die korrumpierbare, blindforschende Wissenschaft, zumal alle anderen Männer des Stücks auch durch ihr Verhalten gegenüber der Wissenschaft als Formkraft der Realität (im Positiven wie im Negativen) definierbar sind.

Werner Haindl spielt den Stader als Mischung aus Versicherungsagent und Ministerialrat, als Aufsteiger mit arroganten und subaltern opportunistischen Zügen, die nur um ein wenig outriert werden müssen, um Männerborniertheit entlarvendes Lachen hervorzurufen. Die Entlastungspausen innerhalb der seelisch angestregten Gedankendichte sind als Verfremdungswirkungen notwendig, um die Bildwelt utopischer Sehnsucht immer wieder an das umgebende Alltagsbewußtsein und die banale europäische Wirklichkeit zurückzubinden.

Die satirische Funktion der von Musil leicht überkonstruierten Stader-Figur dient auch durchaus der Selbstironie des Verfassers, wie sie auch in Thomas sich ausdrückt. Der eher negative Ausdruck 'Schwärmer' wird z.B. einzig von Stader gebraucht und weist auf eine pejorisierende Zuschreibung durch die Gegenkräfte. Eine Variante von Selbstironie zeigt sich ähnlich bei der Nebenfigur Frau Mertens, die am Ende des zweiten Aufzugs höhnisch die "vulkanischen Menschen" zitiert, in denen "ein Rest von der Schöpfung her" noch nicht fest geworden sei. Sie nimmt damit Thomas' Schlußwort am Ende des folgenden Aufzugs vorweg. Wahrheiten aus unberufenen Mündern gehören zu Musils Prinzip in diesem Stück. Die Regie arbeitet Musils Spiegelungs- und Variationsprinzip auf allen Ebenen

sehr sorgsam heraus.

Während die kuriose Erscheinung Stader von allen Zuschauer/-inne/n abgelehnt wird, verfällt die Exzellenz Professor Josef nicht einfach der höhnischen Satire, denn sie könnte auf weite Teile Sympathien von Zuschauern binden, die mit ihrer eigenen Ehefrau durchaus ähnlich wie Josef verfahren würden und auch das vorgeschlagene Sanatorium nicht sehr übertrieben fänden. Gerd Heinz nimmt daher die Figur in sich ernst, beläßt ihr einen Teil Sympathie, läßt sie einseitig verrannt, aber nicht böswillig grotesk spielen. Die Grundsätze und Argumente des Wissenschaftspolitikers mit dem karikierenden Keuschheitsnamen Josef sind in sich plausibel und wenig lächerlich. Hannes Riesenberger putzt sich rührend verklemmt die Brille, knöpft sich betulich die Manschetten zu, ist chevalresk besorgt um den Eindruck, den seine Schwägerin Maria von ihm haben wird, seine wohldosierte Entrüstung ist keine Pose, sondern kommt aus betrübtem Herzen. Von dort kommt auch seine väterliche Verehrung für Thomas, die sich immer wieder um den moralisch abirrenden jüngeren Wissenschaftskollegen bemüht. Der Regisseur läßt ihn beschwörend seine Hände an dessen Brust legen, läßt ihn betrübt und zärtlich den gesenkten Kopf des Schwagers umfassen. Das Spiel der Nebenrollen zeigt, wie so oft, die Gestaltungsphantasie und Sorgfalt des herausragenden Regisseurs.

Die Überraschung der Inszenierung ist Heinrich Gieskes' Anselm, Musils merkwürdige zwielichtige Figur, die sonst etwas konturlos und der Rezipientenwillkür anheimgegeben im Lese-text vergraben bleibt. Man hat diese Figur aus dem Hoffmann-Erbe als Verführerschurken, als verspielten Schwerenöter, als jugendlichen Herzensbrecher sehen wollen. Alles ist wenig überzeugend. Es bleibt gewiß merkbar, daß er wie Maria eine erdachte Figur ist, während Thomas und Regine die durcherlebten Figuren sind, jedoch muß dies kein Grund sein, solche sekundären Ausprägungen als weniger überzeugend zu erfahren, wie Barbara Freier und Heinrich Gieskes zeigen. Im verquastesten

Mystizismus der 20er und 30er Jahre hat Musil eine Höllenangst vor Beifall von der falschen Seite. Seine Anselm-Figur ist dieser Angst zu danken.

Anselm Mornas ist eine dezidierte Variante der Thomas-Regine-Zwillingschaft, nur um wenige Akzentverschiebungen entfernt. Deshalb beneidet ihn Thomas am Ende des zweiten Aufzugs, verteidigt ihn gegen Josef, nennt ihn nur intern, in Regines Gegenwart, "lächerlich". Anselm ist unterderhand zur aktuellsten Figur des Stücks geworden. Er verkörpert den gegenwärtigen antiaufklärerischen Mystagogen der verschiedensten Strömungen, deren Philosophie sich von weitem ähnlich wie die der Thomas und Regine anhört, aber in Wahrheit nebulös anderes meint. Dadurch erhält so eine Figur zu sehr allegorische Züge; dem ist nur dadurch gegenzusteuern, daß man sie konsequent individualisiert, um - klassisch gewohnt - das Allgemeine im Besonderen plausibel zu machen.

Heinz und Gieskes und der Kostümdesigner Toffolutti erfinden eine Figur, die es weder gab noch gibt, aber trotzdem quasi-realistisch überzeugt: Abgesetzt von den Anzug-Herren ein Hemdsärmel-Hosenträger-Mann mit alternativem Flair, mit Kurzbart, Tonsuransatz und Freizeithut, asketisch frugalernährt, mit Witz und Charme und erspielbarer Leidenschaftlichkeit. Er darf nicht zu jung gedacht werden, um sein Mönchs- und Wanderleben einzubeziehen und gar eine politisch anarchistische Vergangenheit ahnen zu lassen. Sein Sprechhabitus weicht vom wissenschaftlich trainierten Parlando der großstädtischen Herren ab, er stilisiert andeutungsweise sein regionalbezogenes Timbre etwa in der Gegend Bernhard Minetti. Er erreicht durchgehend eine reflektierte Naivität und ein unaufdringlich gestyltes Pathos des Fühlens und Sprechens und Bewegens.

Heinz läßt Gieskes sich christusähnlich an die Wand stellen, als er sich von Regine lossagt, und in dieser Positur darf sie ihn noch weniger als sonst berühren, er hat sich auf seine Maria Magdalena eingestellt. Regines Mann möchte diesen

Nebenbuhler zerschmettern, aber er erfährt rechtzeitig, daß er inzwischen nicht mehr sein, sondern Thomas' Nebenbuhler ist, und "Anselm steht schlank und unschuldig vor ihm", wie Musil unnachahmlich lakonisch suggeriert. Es gelingt Gieskes, "schlank und unschuldig" - vor allem auf der Basis seiner eigensinnigen verblüffenden Mimik - als dominanten Gesamteindruck zu hinterlassen, alle vermutete Durchtriebenheit vergessen zu machen, eine im Innersten "unschuldige" Figur, nicht von dieser Welt, zu verkörpern, einen Träumer, der es in der dünnen Atemluft der vulkanischen Menschen nicht mehr aushält und banal alternativ werden möchte.

Hatte Ingeborg Bachmann in ihrer Hörspielfassung der 'Schwärmer' 1956 die Thomas-Figur ins Zentrum gestellt, versucht Gerd Heinz vier Hauptfiguren herauszuarbeiten, ja sogar noch die drei Nebenfiguren ernst und wichtig zu nehmen. Dadurch nimmt er dem Stück in wünschenswerter Weise das Odium, als behandle es seelische Sonderprobleme wohlhabender extravaganter Intellektueller und nicht vielmehr die zentralen Alltagsfragen von Liebe, Freundschaft, Sexualität, Eifersucht, Lebensplanung, Aggression, Täuschung, Entscheidung, Haß, Betrug, Selbstsuggestion, Desillusionierung.

Der Regisseur besetzt die Thomas-Figur bewußt nicht, wie üblich, mit einem Schauspielertypus Senkrechtstarter, 25jähriger Informatikprofessor mit Charme und Redekunst, sondern mit einem Typus erfahrener Gelehrter mit Hang zu kontemplativer Vereinzelung, illusionslos, mit Weisheit und unter Asche glühender Leidenschaftlichkeit, zärtlich mit Freunden und Partnerinnen.

Gerd Heinz stellt sich gegen einen herrschenden Bühnentrend des Jugendkults, der einer Art Sinnlichkeitsnaturalismus nachhängt und Leidenschaften und Gefühlsexperimente dem Jungsündenalter vorbehält, der Carlos und Posa wie 18jährige Gymnasiasten spielen läßt. Heinz stellt sich mit guten Gründen in die Tradition, die Käthe Gold in späten Jahren die

Gretchen-Rolle für eine Schallplatte sprechen, die avancierte Professorin Erna Berger die Zerlina singen ließ. Er selbst inszenierte 1986 in Zürich 'Maria Stuart' mit Maria Becker und Agnes Fink. Dies ist weit entfernt von Hannover und möge nicht mißverstanden werden; die künstlerische Grundtendenz war anzudeuten. Als These bleibt festzuhalten: Es ist ein Gewinn für das Stück, die Rollen Anselm, Maria, Thomas nicht von sprechverliebten Heißspornen spielen zu lassen.

Dieter Hufschmidt spielt den Thomas wie einen Menschen, der in analytischer Reflexion und dialogischem Diskurs geübt ist, der aber nicht permanent Gebrauch davon machen muß. Er zeigt, daß man die Figur nicht redelüstern darstellen darf und daß deshalb starke Kürzungen notwendig sind. Sein Spiel stellt eher den reflektierenden Schweiger dar, der nur spricht, wenn der existentielle Ernst der Situation es erfordert. Vor allem widerlegt er durch die Aura seiner Persönlichkeit das Vorurteil seiner Antipoden und seiner zeitweiligen Partner/innen, er sei der pure Verstandesmensch und fühllos. Innerhalb einer tendenziell resignativen Lebensphase, die ihn dennoch nicht apathisch macht ("es ist Marsch in mir"), nimmt dieser Thomas in Gestus und Bewegung zeitweilig frühere Haltungen wieder auf, die bis in die Kinderzeit zurückreichen. Die Kürzungen einerseits, der Bewegungshabitus des Schauspielers andererseits wirken der Abnutzungsgefahr eines Bühnen-Parlando entgegen, das auch wichtige Aussagen in inflatorischer Umgebung sozusagen in die Nähe von Lippenbekenntnissen rückt. Zugleich wird das utopische Bildreservoir der Kindheit, das das ganze Stück leitmotivisch speist, sinnlich überzeugend vorgeführt, und das Szenenmoment bleibt in wirkungsvoller Schweben zwischen spontaner Natürlichkeit und zitiertem Verhalten. Die zentrale poetische Komplexion dieser Art ist die Glückssuggestion des Schrank-Gleichnisses im letzten Aufzug.

Ähnlich überzeugend löst Hufschmidt das schwierige Gestaltungsproblem seiner 3 oder 4 analytischen Quasi-Monologe. Er setzt sie in Gegensatz zu seinem sonstigen bedächtig freund-

lichen Sprechen, doziert nicht mit didaktischem Habitus, sondern die Erkenntnisfeststellungen entringen sich ihm eruptiv, wohl auch zitatmäßig aus einer vorigen Lebens Epoche heraufbrechend. Er fixiert dabei nicht die Dialogpartner, sondern richtet den Blick auf ein nichtiges Objekt, konzentriert sich, nach innen gekehrt, manchmal sich krümmend über dem sich befreienden Wortstrom. Dies ergibt dann wünschenswert das Gegenteil des Monologisierens von Vielrednern, demonstriert den Ernst des Artikulationsinhalts; dieser Mensch würde zugrunde gehen, könnte er seine Reflexionsarbeit nicht weiterführen und sie den ihm Nahestehenden nicht vermitteln.

Für die menschliche Erkenntnis wichtig sind weniger die vorhersehbaren Ausbrüche der temperamentvollen Geister, sondern die Eruptionen der kontemplativen Schweigenden. Enttäuschte Freundschaft, Wut über die geistige Verführbarkeit seiner Frau Maria und seiner Freundin Regine bringen den selbstbeherrscht disziplinierten Philosophen in Zornes- und Eifersuchtsektasen; auch sie bringen den gegen die Räusche skeptischen zur Einsicht gegenüber der - wohl dreimal variierten - Hauptthese des Stücks, die bis dahin nur von den gefühlsbeherrschten Figuren vertreten wurde: An der prominenten Stelle des zweiten Aufzugsschlusses artikuliert Thomas:

*"Ihr habt ja recht. Man ist nie so sehr bei sich,
als wenn man sich verliert."*

Der gehirntrainierte distanzierte Gelehrte, den Dieter Hufschmidt weniger als Nietzscheschen Ausnahmemenschen denn als vorfindlichen klugen und sensiblen Großstadtmenschen spielt, erklärt sich am Schluß als utopischen Träumer, der in einem reflektierend dialogischen Leben neben oder mit Regine Synthesen zwischen Verstandes- und Gefühlserkenntnissen für erreichbar hält.

Eine utopische Neugier darauf weit ausgestreut oder auch bestärkt zu haben, ist ein schönes Verdienst von Gerd Heinz und dem Ensemble in Hannover.