

René KMET

Der schöne Schein: Eine Analyse von Felix Praders
***Das Konzert* am Wiener Burgtheater**

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Menschgeprägte Umwelt und unberührte Natur	4
2.1 Raumkonzeption und Dekoration.....	4
2.2 Darstellung von Natur	5
3 Gesellschaftlicher Zwang und triebhaftes Verhalten	6
3.1 Sprache, Gestik und Mimik.....	6
3.2 Kostüme	7
4 Fortgeschrittenes Alter und jugendliche Energie	7
5 Fazit	8
Quellenverzeichnis	9

1 Einleitung

Ein alternder Pianist, der sich der nahezu uneingeschränkten Zuneigung des weiblichen Geschlechts erfreut, möchte – wie schon viele Male zuvor – mit einer seiner Verehrerinnen eine Nacht in einer Berghütte verbringen und tarnt dieses Vorhaben seiner Frau und seinen Klavierschülerinnen gegenüber als auswärtiges Konzert. – Die Prämisse von Hermann Bahrs Komödie *Das Konzert* aus dem Jahr 1909¹ ist simpel, Felix Praders Inszenierung des Stücks am Wiener Burgtheater² liefert dennoch reichlich Analysebedarf, soweit zumindest der Eindruck, der im Zuge dreier Vorstellungsbesuche³ gewonnen werden konnte.

Die Inszenierung Praders stellt, wie diese Arbeit zeigen wird, die gutbürgerliche Scheinwelt des Konzertpianisten Gustav Heink und seiner Ehefrau Marie in den Vordergrund, um sie anschließend als Fassade zu entlarven. Dieser Demaskierungsprozess zieht sich durch die gesamte Inszenierung des Stücks und erfolgt entlang dreier Dichotomien, anhand derer die folgende Analyse strukturiert werden soll: Jene zwischen menschgeprägter Umwelt und unberührter Natur, jene zwischen gesellschaftlichem Zwang und triebhaftem Verhalten, sowie jene Dichotomie zwischen fortgeschrittenem Alter und jugendlicher Energie. In dieser Arbeit soll gezeigt werden, inwiefern diese Dichotomien die Inszenierung von *Das Konzert* prägen und mithilfe welcher inszenatorischen Mittel sie erzeugt werden.

Das Bewusstsein für das Vorhandensein des erwähnten Demaskierungsprozesses und der genannten Dichotomien in der Inszenierung hat sich, im Rahmen der Vorstellungsbesuche und entsprechender Vor- und Nachbereitung, vor allem durch einen hermeneutischen Interpretationsprozess, wie ihn Jacqueline Martin und Willmar Sauter beschreiben⁴, im Verfasser dieser Arbeit gefestigt; zur anschaulichen Darstellung und Kommunikation der im Zuge dieses Interpretationsverfahrens gewonnenen Erkenntnisse soll vor allem auf Methoden und Begriffe der Theatersemiotik⁵ zurückgegriffen werden. Relevante Eindrücke, die bei den drei Aufführungsbesuchen gewonnen wurden und sich einer Beschreibung durch eine solche semiotische Herangehensweise entziehen, sollen vereinzelt im Sinne einer phänomenologischen Aufführungsanalyse, wie sie Jens Roselt propagiert⁶, erläutert werden.

¹ Vgl. Bahr, Hermann, *Das Konzert. Lustspiel in drei Akten*, Berlin: Erich Reiss 1909.

² Premiere im Akademietheater am 07. Februar 2015, Übernahme ans Burgtheater am 16. September 2015

³ 12.11.2015, 04.12.2015 und 15.01.2016

⁴ Vgl. Martin, Jacqueline; Sauter, Willmar (Hg.), *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1995.

⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, "Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung", in: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Hg. Renate Möhrmann, Berlin: Reimer 1990, S. 233-259.

⁶ Vgl. Roselt, Jens, "Aufführungsparalyse", in: *Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Hg. Christopher Balme; Erika Fischer-Lichte, Tübingen: Francke 2003, S. 177-187.

2 Menschgeprägte Umwelt und unberührte Natur

Bei dieser ersten Dichotomie zwischen von Menschenhand geschaffener Umwelt und unberührter Natur handelt es sich um die für die Inszenierung grundlegendste, da sie hauptsächlich auf der Ebene raumbezogener Zeichen implementiert wird und somit den Handlungsraum für alle Figuren des Stücks bestimmt.

2.1 Raumkonzeption und Dekoration

In *Das Konzert* kommen zwei Dekorationen zum Einsatz: Die luxuriöse Stadtvilla von Gustav und Marie Heink und die etwas spärlicher eingerichtete Berghütte, das Ausflugsziel von Heink und seiner Geliebten. Der Wechsel zwischen der ersten auf die zweite Dekoration erfolgt in der Pause nach dem ersten Akt, eine für das Publikum sichtbare Verwandlung findet nicht statt. Beide Dekorationen haben gemein, dass sie in Farbe und Haptik einem braun-beigen Umzugskarton nachempfunden sind beziehungsweise einzelne Oberflächen an Wellpappe, manche Einrichtungsgegenstände an Steckmöbel erinnern. Sämtliche Wände, Möbel und Ziergegenstände (wie zum Beispiel in der Berghütte angebrachte Hirschgeweihe) entsprechen dieser Optik, die mehr an das liebevoll hergestellte Modell eines Bühnenbilds, denn an ein Bühnenbild selbst erinnert. Bereits in Hinblick auf raumbezogene Zeichen ist also das zuvor angesprochene Konzept von Fassaden und Scheinwelten sehr dominant; die von Menschenhand errichteten Lebenswelten werden als kulissenhaft und in gewisser Weise unwirklich und künstlich dargestellt. Dieser Eindruck bestätigt sich umso mehr, als es im Verlauf des Stücks im Umgang der Darsteller mit den Kulissen und Möbeln vereinzelt zu Fehlfunktionen und Gebrechen kommt: So wird eine Lehne beim reinen Verrücken eines Fauteuils aus ihrer Steck-Verankerung gerissen und ein Hirschgeweih fällt beim kräftigen Zuschlagen einer Türe von der Wand.⁷ Der Lebensraum der handelnden Figuren wird folglich als fragil und von kurzer Dauer inszeniert. In diesem Zusammenhang interessant ist die Wirkung dieser Fehlfunktionen auf das Publikum, die hauptsächlich aus überraschtem Gelächter besteht. Die Figuren des Stücks, die die Fassade ihrer konstruierten Lebenswelt gewissermaßen eigenhändig niederreißen, lösen Belustigung aus, ähnlich dem Konzept des Narren, der einzig unter dem Deckmantel des Humors die oft unbequeme Wahrheit zeigen oder aussprechen darf.⁸

⁷ Der letztere Effekt wurde nicht bei allen besuchten Vorstellungen erzielt und ist daher möglicherweise nicht intentional, reiht sich aber dennoch in die Reihe mehrerer – offensichtlich intendierter – Fehlfunktionen ein.

⁸ Vgl. Ammen, Maïke, *Gegenwelt. Soziale Funktionen des Nürrischen*, Diplomarbeit, Universität Wien, Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2014, S. 15.

Natur, die man – im Gegensatz zur gezeigten Welt aus Kartons und Baukastenmöbeln – als repräsentativ für Authentizität und Unkonstruiertheit interpretieren könnte, glänzt in der Dekoration hauptsächlich durch physische Abwesenheit. Lediglich in der Stadtvilla der Heinks finden sich einige an der Wand befestigte Lorbeerkränze, die als Zeichen für den Ruhm Gustav Heinks als Pianist zu verstehen sind, gerade deshalb aber ihre Natürlichkeit verlieren und eine stilisierte Qualität annehmen. Ähnlich verhält es sich mit den erwähnten Hirschgeweihen in der Berghütte. Durch ihre physische Abwesenheit in der Dekoration sind Natur und damit Authentizität allerdings im Stück besonders präsent und essentiell, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

2.2 Darstellung von Natur

Die Reinheit und Unschuld der Natur, das Fehlen kulissenhafter Doppelbödigkeit, werden in der Inszenierung stets als außerhalb der Reichweite der agierenden Figuren dargestellt. Die Natur repräsentiert somit einen Zufluchtsort, zu dem die Figuren des Stücks eine große Sehnsucht haben. Dies äußert sich beispielsweise auf akustischer Ebene durch den häufigen Einsatz von Waldgeräuschen und Vogelrufen, denen die Figuren im zweiten und dritten Akt des Stücks aus der Berghütte heraus andächtig lauschen, deren Urheber aber unsichtbar bleiben. Auch sehnsüchtige Blicke der Figuren aus dem Fenster, auf die (für das Publikum ebenso unsichtbare) Landschaft werden mit fortschreitender Dauer des Stücks immer häufiger. Die Figuren sehnen sich also danach, dem Theater, das sie sich gegenseitig vorspielen, um ihre eigenen Unzulänglichkeiten und Schwächen zu verstecken, zu entkommen und die Schachtelwelt der Dekoration hinter sich zu lassen. Und tatsächlich überzeugt Heinks Geliebte, Delfine, ihren mit ihr wiedervereinten Mann Dr. Jura gen Ende des Stücks von der Notwendigkeit, aus der Berghütte zu fliehen, weswegen beide die Dekoration überstürzt durch das Fenster kriechend, in Richtung Natur, verlassen. (Was, wie schon die zuvor beschriebene Dekonstruktion der Scheinwelt durch dysfunktionale Möbelstücke, wieder in Gelächter von Seiten des Publikums resultiert.)

Stark äußert sich die Dichotomie zwischen menschgeprägter Umwelt und unberührter Natur beziehungsweise zwischen Schein und Wirklichkeit auch im vermehrten Einsatz von Schnittblumen als Requisiten. Besonders im ersten Akt überreichen sich die Figuren häufig gegenseitig Blumen in allerlei bunten Farben, stecken sie in Vasen und platzieren sie in der braun-beigen Dekoration, wo sie fremd und deplatziert wirken. Auch im eigentlichen Komödientext unterstreicht die Figur des Dr. Jura die Diskrepanz zwischen menschlicher

Lebenswelt und Natur mithilfe einer Blumenallegorie: "[...] lassen Sie doch die Blumen im Garten. Blumen gehören in den Garten."⁹

3 Gesellschaftlicher Zwang und triebhaftes Verhalten

Eine weitere Ebene der Inszenierung, die auf der unter Punkt 2 beschriebenen aufbaut, bildet die vor allem im Bereich schauspielbezogener Zeichen evidente Dichotomie zwischen gesellschaftlichen Zwängen und Konventionen und triebhaftem Verlangen und Verhalten.

3.1 Sprache, Gestik und Mimik

Vor allem im ersten Akt, in dem sich die Handlung des Stücks noch in städtischer Umgebung abspielt und die gesellschaftliche Fassade der Figuren noch weitgehend intakt ist, wirkt die Darstellung einiger Figuren in Bezug auf deren Sprache, Gestik und Mimik sehr affektiert und gekünstelt. Die Darstellerin Marie Heinks bedient sich beispielsweise einer nasalen, gezierten Hochsprache, ein Soziolekt, der im frühen 20. Jahrhundert in Wien wohl noch weit verbreitet war, mittlerweile aber selbst unter Menschen fortgeschrittenen Alters und gehobener Klasse nur mehr selten zu finden ist. Erwähnenswert ist allerdings die Tatsache, dass das Publikum im Burgtheater bei allen drei besuchten Vorstellungen hauptsächlich aus jener Bevölkerungsgruppe bestand, von der man eine solche Sprechweise noch am ehesten erwarten könnte; die auf der Bühne dargestellte soziale Klasse ist also mit jener des Publikums weitgehend ident und ihr wird in gewisser Weise der Spiegel vorgehalten, was nicht zuletzt ein Grund für den Erfolg des Stücks und der Inszenierung sein mag.¹⁰

Mit fortschreitender Handlung und der stetig bröckelnden Fassade eines intakten Familienlebens der Heinks und Juras ist allerdings eine deutliche Veränderung in der Sprechweise aller Figuren zu bemerken, ganz besonders in jener Marie Heinks. Je mehr sie die sexuellen Begehren ihres Mannes (und ihrer selbst) zu akzeptieren beginnt und je mehr sie auf das Einhalten gesellschaftlicher Normen und Konventionen verzichtet, desto (für unsere heutigen Begriffe) natürlicher und alltäglicher wird ihre Sprechweise. Eva Gerndl, eine der Klavierschülerinnen Heinks, auf der anderen Seite, macht aus ihrem Begehren für ihren Klavierlehrer von Anfang an keinen Hehl und gibt sich nicht die geringste Mühe, eine gesellschaftliche Fassade von Anstand oder Zurückhaltung aufrechtzuerhalten, dementsprechend gleicht ihre Sprechweise einem groben Wienerisch.

⁹ Bahr, *Das Konzert*, S. 47.

¹⁰ Vgl. O.N., *Hermann Bahr. "Das Konzert"*,

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=963887856#detail_press, Zugriff: 29.01.2016.

Ganz ähnlich verhält es sich mit den übrigen Klavierschülerinnen, dem Hausmädchen und Delfine Jura, deren Begehren für Gustav Heink sich sehr deutlich auch auf Mimik und Gestik niederschlägt. Sie reiben sich schon beim reinen Gedanken an den Pianisten die Beine, krümmen sich, verziehen das Gesicht, etc. Gustav Heink selbst scheint diesbezüglich eine Entwicklung durchzumachen: Während er anfangs mit seinen Verehrerinnen bereitwillig kokettiert und auch vor körperlichem Kontakt nicht zurückschreckt, bleibt es gen Ende des Stücks bei einem freundschaftlichen, fast großväterlichen Täschneln der Wange seiner Geliebten. Seiner Frau gegenüber wird Heink hingegen gen Ende des Stücks weit offener und empfänglicher, was sich auch auf seine Gestik und Mimik niederschlägt, die ihr gegenüber zu Beginn des Stücks eher reserviert ist.

3.2 Kostüme

Auf Ebene der Kostüme setzt sich die Dichotomie zwischen gesellschaftlichem Zwang und triebhaftem Verhalten fort, wird allerdings um eine Facette erweitert: Die Figur des Dr. Jura, die in der Handlung unter anderem eine entlarvende, an Konventionen unangepasste Funktion übernimmt, wie sie jener des Narren nicht unähnlich ist, trägt ein Kostüm, das diese Funktion reflektiert, nämlich einen Anzug in großflächigem, rot-braunem Karo-Muster. Andere Figuren, wie zum Beispiel die Klavierschülerinnen, deren dominanteste Eigenschaft ihr Begehren für ihren Lehrer ist, tragen einfarbige Kleider in starken, grellen Farben, die an das bunte Gefieder paarungsbereiter Vögel erinnern. Marie Heink wirkt, im starken Kontrast dazu, in einer hochgeschlossenen Bluse mit dunkler Nadelstreif-Hose sehr reserviert, trägt aber ab dem zweiten Akt ein freundliches, weißes Kleid mit blauen Punkten. – Ein Kostümwechsel, der auch die zuvor beschriebene Veränderung in ihrer Sprechweise begleitet.

4 Fortgeschrittenes Alter und jugendliche Energie

Zentral in Bezug auf die dritte und letzte der hier zu diskutierenden, die Inszenierung des Stücks prägenden Dichotomien ist vor allem die Figur Gustav Heinks, dessen Ehefrau ihm in Hinblick auf sein Verlangen nach – für sein fortgeschrittenes Alter unangemessenen – sexuellen Abenteuern vorhält: "[...] ist das nicht ein bisschen so, wie wenn einer die Sommerkleider nicht ablegen wollte, damit der Winter nicht kommen soll?"¹¹

Tatsächlich spielen Kleidung beziehungsweise Kostüme auch im Kontext dieser dritten Dichotomie eine wichtige Rolle. Delfine Jura, die Geliebte Gustav Heinks, trägt über die Dauer des Stücks zwar unterschiedliche Kostüme, bleibt aber ausschließlich in einen

¹¹ Bahr, *Das Konzert*, S. 129.

Farbton gehüllt: Jugendliches, energetisches Orange. Heink selbst ist bis zum Anfang des zweiten Akts darum bemüht, mit der Jugendlichkeit seiner Geliebten mitzuhalten und trägt dementsprechend ein flottes Sakko mit Stehkragen. Schließlich, von seiner Frau ertappt und von kräftezehrenden Anstrengungen im Umgang mit der plötzlich zur Last gewordenen Geliebten ermüdet, muss er sich resigniert geschlagen geben und trägt im dritten Akt einen grauen, leicht bäuerlichen Anzug, der seinem Alter weit angemessener scheint. Der Kampf Heinks, den Schein von Jugendlichkeit aufrechtzuerhalten, und sein Unwille, das eigene, tatsächliche Alter zu akzeptieren, schlagen sich in der Inszenierung also deutlich auf Ebene der Kostüme nieder.

Evident wird dies aber auch im physischen Verhältnis zwischen Gustav Heink und Dr. Jura, dem (beinahe) gehörnten Ehemann. Während ersterer, auch wenn er es nicht wahrhaben möchte, die Lasten des Alters zu tragen hat und seinen Rücken- und Gelenksschmerzen nachgibt, wann immer er sich von seiner Geliebten unbeobachtet wähnt, steht ihm in Dr. Jura ein junger, kräftiger Mann gegenüber, der ihn im Verlauf des Stücks immer wieder mit spielerischen Drohgebärden der Fäuste konfrontiert. Als sich die beiden in einer der letzten Szenen jedoch mit freundschaftlichem Handschlag voneinander verabschieden, markiert das jenen Moment, in dem Heink sein fortgeschrittenes Alter endgültig akzeptiert und die Anstrengung, eine Fassade von Jugend aufrechterhalten zu müssen, erleichtert fallenlassen darf.

5 Fazit

Wie im Rahmen dieser Analyse gezeigt werden konnte, sind zahlreiche Elemente der Inszenierung von *Das Konzert* rund um Konzepte von (gesellschaftlichen) Scheinwelten arrangiert, wobei sich die drei grundlegenden Dichotomien zwischen menschengepprägter Umwelt und unberührter Natur, gesellschaftlichem Zwang und triebhaftem Verhalten, sowie zwischen fortgeschrittenem Alter und jugendlicher Energie als feste Bestandteile der Inszenierung und Demaskierung dieser Scheinwelten herausarbeiten lassen. Diese Demaskierung wird, wie erläutert, mit einer Vielzahl sowohl raumbezogener als auch schauspielbezogener theatralischer Zeichen vollzogen. Felix Prader gelingt es folglich, eine, was die Handlung betrifft, relativ simple Komödie mit einem verhältnismäßig hohen Grad an Komplexität zu inszenieren, ohne dem Stück dabei seinen Unterhaltungswert zu nehmen.

Quellenverzeichnis

Ammen, Maike, *Gegenwelt. Soziale Funktionen des Nürrischen*, Diplomarbeit, Universität Wien, Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2014, S. 15.

Bahr, Hermann, *Das Konzert. Lustspiel in drei Akten*, Berlin: Erich Reiss 1909.

O.N., Hermann Bahr. "Das Konzert",

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=963887856#detail_press , Zugriff: 29.01.2016.

Fischer-Lichte, Erika, "Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung", in: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einföhrung*, Hg. Renate Möhrmann, Berlin: Reimer 1990, S. 233-259.

Martin, Jacqueline; Sauter, Willmar (Hg.), *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1995.

Roselt, Jens, "Aufföhrungsparalyse", in: *Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Hg. Christopher Balme; Erika Fischer-Lichte, Tübingen: Francke 2003, S. 177-187.