



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„EINEN JUX WILL ER SICH MACHEN
Moderne Inszenierungen im Vergleich“

verfasst von

Paula Fabiankowitsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.- Prof. Dr. Johann Hüttner

INHALT

1. VORWORT	3
2. POLITISCHE SITUATION IN WIEN ZU NESTROYS ZEIT	5
2.1. Neues Gedankengut.....	6
2.2. Theatersituation in Wien.....	8
2.3. Publikum	11
3. NESTROY	12
3.1. Biografie.....	12
3.2. Nestroys Werk.....	16
3.2.1. Nestroy als Autor	17
3.2.2. Nestroy und seine Bearbeitung	19
3.2.3. Dramaturgie seiner Stücke	20
4. NESTROYS THEMEN UND SEINE WELTSICHT	21
5. EINEN JUX WILL ER SICH MACHEN	26
5.1. Zum Stück.....	26
5.1.1. Die Vorlage.....	27
5.1.2. Interpretation	30
5.2. Figurenanalyse und Charakteristik.....	31
5.3. Komik	41
5.3.1. Situationskomik.....	42
5.3.2. Sprachkomik.....	42
5.3.3. Figurenkomik	47
5.4. Sprache	48
5.5. Stadt- Land- Reise	51
5.6. Musik	52

5.6.1. Couplets.....	54
6. MODERNE INSZENIERUNGEN	60
6.1. „Einen Jux will er sich machen“ Festspiele Reichenau 2013.....	60
6.2. „Einen Jux will er sich machen“ Sommerarena Baden, 2013	62
7. INTERPRETATION UND VERGLEICH DER INSZENIERUNGEN.....	64
7.1. Raum, Bühne und Ausstattung.....	66
7.2. Kostüm und Maske.....	74
7.3. Figur und Körper	81
7.4. Liebe, Beziehungen und Erotik.....	85
7.5. Sprache und Ton.....	90
7.6. Musik	92
7.6.1. Rolle der Musiker	95
7.6.2. Couplets.....	96
7.7. Veränderungen im Text.....	104
8. SCHLUSSFOLGERUNG	105
9. ANHANG	109
9.1. Inhalt des Stückes „Einen Jux will er sich machen“	109
9.2. Aufführungsanalyse „Einen Jux will er sich machen“ Festspiele Reichenau.....	112
9.3. Aufführungsanalyse „Einen Jux will er sich machen“ Sommerarena Baden	139
10. BIBLIOGRAPHIE	170
11. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	179

1. VORWORT

Die folgende Diplomarbeit beschäftigt sich in erster Linie mit der Posse „Einen Jux will er sich machen“ von Johann Nepomuk Nestroy. Das Stück aus dem Jahre 1842 bildet Basis und Ausgangspunkt meiner Untersuchung. Der Schwerpunkt der folgenden Arbeit liegt allerdings in der Analyse zweier moderner „Jux“-Inszenierungen. Die Auswahl dieser Inszenierungen, mit denen ich arbeite, habe ich auf zwei Produktionen aus dem Jahr 2013 beschränkt. Die erste Regiearbeit ist von Bettina Hering für die Sommerarena Baden. Diese Inszenierung habe ich Anfang August des Jahres 2013 besucht. Die andere Inszenierung, von Nicolaus Hagg, ist eine Produktion der Festspiele Reichenau, bei welcher ich als Regieassistentin und Abendspielleitung tätig war.

Ich werde beide Inszenierungen miteinander in Bezug setzen, vergleichen und interpretieren. Mein Ziel ist es, unterschiedliche Wirkungsmittel der beiden Inszenierungen herauszuarbeiten und Gemeinsamkeiten beziehungsweise Unterschiede aufzuzeigen. Dabei möchte ich auch auf Differenzen in Bezug auf Inhalt und Text zum Originalwerk eingehen. Meine Arbeit soll sich aber nicht mit zwei akribisch genauen Aufführungsanalysen und Beschreibungen zufriedengeben. Ich will anhand ihrer Unterschiedlichkeit oder Ähnlichkeit daraus resultierende Spielmöglichkeiten für einen modernen „Jux“ aufdecken. Um einen interessanten Vergleich erstellen zu können, musste ich zu allererst zwei Aufführungsanalysen schreiben, auf die ich mich in meiner Interpretation beziehen werde. Beide Analysen befinden sich im Anhang meiner Arbeit. Jede Theateraufführung ist etwas Unwiederholbares und somit ein einzigartiger Moment, denn das Publikum hat großen Anteil an einer Theatervorstellung. Jede Art von Reaktion hat enormen Einfluss auf das dargebotene Schauspiel, man spricht hier von Interaktion zwischen Akteur und Publikum. Somit wird auch das Publikum ein interessanter Faktor bei meinen Aufführungsanalysen sein.

Doch bevor ich mit meinem Vergleich der beiden Inszenierungen starte, möchte einen knappen historischen Überblick über die Zeit Nestroys schaffen. Außerdem will ich auch kurz auf Nestroys Leben und Werk eingehen, um einen übersichtlichen kulturellen Rahmen und sozial- historischen Kontext für meine Arbeit zu schaffen. Des Weiteren will ich eine Werkinterpretation des Stückes „Einen Jux will er sich machen“ erarbeiten. Die Untersuchungspunkte der Stückanalyse können

für meine spätere Inszenierungsanalyse wichtige Interpretationsgrundsteine liefern. Eines der Kapitel dieser Arbeit wird sich mit der Figurenthematik beschäftigen. Um aber die Stückfiguren genau analysieren zu können, ist ein sozio-historischer Blick auf die Wiener Gesellschaft, als auch auf Nestroys Leben unumgänglich. Auch die mit der Gesellschaftsordnung verbundene Rollenverteilung und das Frauenbild Nestroys nehmen, meiner Meinung nach, stark Einfluss auf die Zeichnung der Theaterfiguren des Werkes. Dass ich als Ausgangspunkt meiner Arbeit einen Blick auf das Originalwerk Nestroys „Einen Jux will er sich machen“ geworfen habe, ist für die weitere Arbeit eine logische Voraussetzung. „Original“ betone ich deshalb, da das Stück auf einer Vorlage beruht, die sich der Autor aneignete. Auch später wurde Nestroys „Jux“ weiter bearbeitet, unter anderem für das Musical „Hello Dolly“. Der Stück ist also ein ständig bearbeiteter, aktualisierter und neu-interpretierter Stoff- aber Näheres zu den Stoffbearbeitungen werde ich einem späteren Kapitel noch erörtern.

Alle Textzitate aus den Werken Nestroys beziehe ich in dieser Arbeit aus der historisch- kritischen Ausgabe:

Nestroy, Johann, *Sämtliche Werke*. Historisch- kritische Ausgabe von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates, 52 Bände, Wien, München: Jugend und Volk (später Deuticke) 1977-2010.

Textpassagen im fortlaufenden Text beziehe ich aus den jeweiligen Einzelbänden dieser Ausgabe. In meinem speziellen Fall wird der hauptsächlich folgende Einzelband sein:

Nestroy, Johann, Historisch- kritische Ausgabe. *Stücke 18/1. Einen Jux will er sich machen*, Hg. W.E. Yates, Wien: Jugend und Volk 1991. Welches ich in Folge mit: „Nestroy, Johann, HKA, Stücke 18/1, 1991. S.“ abkürzen werde.

Alle Textpassagen im fortlaufenden Text werden im Folgenden auf diese Weise ausgezeichnet: (Akt/Szene).

Alle Zitate entsprechen in Rechtschreibung und Interpunktion dem jeweiligen Original.

Außerdem habe ich zur Veranschaulichung meines Vergleichs einige Pressefotos in meine Arbeit eingefügt. Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser

Arbeit eingeholt. Die Auszeichnungen der jeweiligen Bilder befinden sich im Abbildungsverzeichnis am Ende meiner Arbeit. Aus Gründen der einfachen Lesbarkeit, wird in dieser Diplomarbeit auf die geschlechterspezifische Differenzierung zum Beispiel Schauspieler/Innen oder Zuseher/Innen verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung grundsätzlich für beide Geschlechter.

2. POLITISCHE SITUATION IN WIEN zu Nestroys Zeit

Um das Weltbild des Theatermakers Nestroys, sein Schaffen und meine daraus resultierende Interpretation einer seiner Werke, besser verstehen und erklären zu können, will ich mit einem überblicksartigen kulturellen, als auch politischen Rahmen um die Zeit Nestroys beginnen.

Nach dem Sieg über Napoleon führte der Wiener Kongress (1814-1815), geleitet vom Kaiser Franz II/I, unter der Regie des österreichischen Außenministers Fürst Metternich, zu einer neuen Grenzsetzung und Staatenaufteilung in Europa. Das Ziel des Kongresses war, neben der Neuverteilung der Staaten auch die Restauration des vergangenen Europas, also die Wiederherstellung des politischen Zustands vor der französischen Revolution von 1789.¹ Metternich wandte sich gegen alle modernen Bestrebungen, revolutionäre Veränderungen und liberale Gesinnungen seiner Zeit.² Der Fürst bestimmte, fast vier Jahrzehnte die politischen Geschicke Österreichs. Der Frieden, der durch den Wiener Kongress eingeleitet wurde, wehrte nicht lange. Österreich musste mit den Problemen eines Vielvölkerstaates kämpfen, denn die Völker innerhalb der Monarchie entwickelten zunehmend ein immer stärkeres Nationalbewusstsein.³ Zu dieser Zeit machte sich auch eine neue Theatertradition breit. Mit Bäuerle, auf den ich in Kapitel 2.2 noch ausführlicher eingehen werde, entwickelte sich ein sozialkritisches Theater. Die barocke-josefinische Theatertradition wurde überdacht, und die Wirklichkeit der Nachkongress- Zeit wurde behandelt und mit patriotischer Tendenz, das heißt mit

¹ Vöclka, Karl, *Geschichte der Neuzeit 1500-1918*, Wien-Köln- Weimar: Böhlau Verlag UTB 2010, S. 532.

² Vöclka, Karl, *Österreichische Geschichte 1699-1815, Glanz und Untergang der höfischen Welt, Repräsentanten, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat*, Hg. von Herwig Wolfram, Wien: Verlag Carl Ueberreuter, 2004. S. 57f

³Vgl. ebd. S.58

einer „Verwienerung“ der alten Stoffe, gelangte diese neue Form der Sittenkritik in Einklang mit der Gesellschaft.⁴ Die Bürger drängten nach Selbstbestimmung oder Mitbestimmung in Regierungsangelegenheiten und verlangten Aufklärung in politischen Fragen und sie strebten nach einer Verfassung. Um 1830 machte sich in ganz Europa der Drang nach Revolution breit. Es kam zu einem internationalen Wandel der gesellschaftlichen Entwicklung, und so natürlich auch in Österreich. Die Menschen interessierten sich immer mehr für die politischen Veränderungen im Land. In der Hoffnung, die revolutionären Gesinnung in der Bevölkerung zu unterbinden, baute die österreichische Regierung auf Zensur, polizeiliche Überwachung und viele Verbote, was aber nur zu einer scheinbaren Idylle führte.⁵ Die revolutionären Gedanken wurden in den Untergrund gedrängt, und oberflächlich lebte man in täuschender Ruhe, in zurückgezogener Häuslichkeit, die Lebensform der Biedermeierzeit.⁶ Metternichs veraltetes System flog nach und nach auf, wirtschaftliche Missstände wurden bekannt und zum Allgemeinthema, welches die Gesellschaft in der Öffentlichkeit diskutierte. Urbanisierung und Industrialisierung machten sich langsam aber stetig bemerkbar.

2.1. Neues Gedankengut

Die Gesellschaft machte durch die politischen Umbrüche einen Wandel durch. Die gottgewollte sakrale Ordnung und monarchistischen Prinzipien wurden immer mehr in Frage gestellt. Durch die Aufklärung verlor diese Ordnung beim Bürgertum ihre Gültigkeit. Die starren Vorrechte des Adels lockerten sich langsam auf, und das Selbstbewusstsein des Bürgertums nahm stetig zu. Die „bourgeoise“ Gruppierung, und der sich daraus etablierende „Mittelstand“ wuchs immer mehr heran. Zu dieser Gruppierung zählten unter anderem Großhändler, Privatiers, Spediteure und Spezialhändler.⁷ Auch das Verwaltungs- und Wirtschaftsleben lag nun vermehrt in den Händen des Bürgertums. Neben diesem „wirtschaftlichen“ Bürgertum, gibt es auch noch eine weitere Komponente, die das Bürgertum ausmacht: Bildung. Es

⁴ Vgl. Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³,1997. S.30

⁵ Vgl. Bruckmüller, Ernst, *Sozialgeschichte Österreichs*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik ², 2001. S.267

⁶ Vgl. ebd. S. 256

⁷ Vgl. ebd. S. 232f

entwickelte sich ein Bildungsbürgertum welches sich für öffentliche Probleme interessierte und diese auch zu diskutieren wünschte.⁸

Das Jahr 1848 bildete einen markanten Einschnitt in der Gesellschaft und war geprägt von europaweiten bürgerlich- revolutionären Aufständen. In vielen europäischen Städten griffen die Arbeiter zu ihren Waffen. Das Proletariat hatte nun eine nicht einzuschätzende Sprengkraft gegenüber dem Adel. Angezettelt von der französischen Februarrevolution richtete sich auch in Österreich die Bevölkerung gegen die mächtige Führung der Restauration und deren politischen Strukturen. Die Wirtschaftliche Situation führte zu Hungersnöten und Arbeitslosigkeit, was natürlich die ärmste gesellschaftliche Schicht am härtesten traf. Die Folge daraus war eine immer weiter wachsende Verelendung der unteren sozialen Schichten (Handwerker und Arbeiter)⁹. Das Ziel der Revolution war eine sozialdemokratische und liberale Änderung der Politik und das Ende der Restauration. Studenten, Arbeiter und Handwerker mobilisierten sich und sagten der Metternich- Regierung den Kampf an. Es kam zu großen Unruhen und Aufständen in Wien.¹⁰ Nach revolutionären Anstürmen und Angriffen musste sich der von der Bevölkerung so verhasste Fürst Metternich verabschieden und er floh ins Exil. Ein weiterer Erfolg der Unruhen war das Versprechen einer Verfassung („Constitution“ war das Schlagwort dieser Zeit¹¹) und das Ende der Zensur.¹² Die Pressefreiheit löste eine Flut von Flugblätter, Broschüren und Karikaturen aus. Doch diese furchtbaren Geschehnisse des Revolutionsjahres stimmten die Bevölkerung um. Anfangs begrüßten die Bürger die Revolution und den Umbruch, doch nach dem Scheitern und der mangelnden Organisation der Demokraten machte sich der Wunsch nach Ordnung und Ruhe wieder breit.¹³

⁸ Vgl. Bruckmüller, Ernst, *Sozialgeschichte Österreichs*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik ², 2001 S. 252

⁹ Vgl. Nestroy, Johann, *Historisch- kritische Ausgabe. Freiheit im Krähwinkel*, Hg. John R. P. McKenzie, Stücke 26/1, Wien: Jugend und Volk Wien 1995. S.98f

¹⁰ Vgl. Bruckmüller, Ernst, *Sozialgeschichte Österreichs*, 2001. S. 267

¹¹ Vgl. Vocelka, Karl, *Geschichte der Neuzeit 1500-1918*, 2010, S.549.

¹² Vgl. Bruckmüller, Ernst, *Sozialgeschichte Österreichs*, 2001.S.267

¹³ Vgl. Nestroy, Johann, *HKA*. Stücke 26/1, 1995. S.99

2.2. Theatersituation in Wien

Dass aber das Interesse an der Pflege einer Volkskomödie da war, zeigte sich darin, dass sich wieder vermehrt fahrende Schaubühnen stark machten und die Hanswurst-Figur in die Vorstädte Wiens brachten.¹⁴ Es herrschte überaus großes Interesse beim Publikum an dieser Form des Spielens und so entstanden nun auch in den Vorstädten viele stehende Theatergebäude und bildeten den Gegenpol zum reformierten National-Theater, welches als Schule des guten Geschmacks galt.¹⁵ Auch einige private Häuser öffneten ihre Türen und boten Platz für Schauspiel. Doch diese unkontrollierbare, private Form der Liebhaberbühne wurde vom Staat nicht lange geduldet und konnte sich nur kurze Zeit halten. Während es an den beiden Hofbühnen eine strikte Aufteilung zwischen Musiktheater (Oper und Ballett) und Sprechtheater gab, war für die privilegierten Vorstadtbühnen ein durchwegs gemischter Spielplan n.¹⁶ Die größten und wichtigsten Vorstadtbühnen, die sich bis heute gehalten haben und heute sogar zu einem bedeutenden Teil Wiens Theaterszene ausmachen, sind das Theater in der Leopoldstadt (seit 1781), das Starhembergsche Freihaustheater auf der Wieden (seit 1787), welches später zum neuerbaute Theater an der Wien wird (1801), sowie das Theater in der Josefstadt (seit 1788).¹⁷ Diese Vorstadttheater wurden privat geleitet und mussten sich aus eigenen Einkünften finanzieren.

Die komischen Figuren, von Hanswurst bis Kasperl, eroberten sehr schnell das Publikum der Vorstadt und punkteten mit ihrer grotesken Komik. Zur selben Zeit etwa entwickelte sich im Freihaus Theater auf der Wieden, von Emanuel Schikaneder(1751-1812) geleitet, eine erfolgreiche Musiktheaterszene.¹⁸ Der Ausklang der Typenkomik am Vorstadttheater, durch die Kasperle Figur zum Beispiel, machte das Leopoldstädter Theater zur Brutstelle des Altwiener Volkstheaters und es galt als das „eigentliche“ Volkstheater. Der damalige Theaterpächter Karl Friedrich Hensler führte das Haus mit drei neuen

¹⁴ Vgl. Sonnleitner, Johann (Hg.) *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1996. S.372

¹⁵ Vgl. ebd. S.373

¹⁶ Linhard, Marion, *Visualisierungen. Die szenographische Praxis in den europäischen Theaterzentren des frühen 19. Jahrhundert*, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft , 29. Jhg. Heft 1/ 2, Wien: 2009.S.58

¹⁷Vgl. Pargner, Birgit/W.E. Yates, *Nestroy in München. Eine Ausstellung des Deutschen Theatermuseums* München: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Wien,2001. S. 20

¹⁸Vgl. Sonnleitner, Johann (Hg.) *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, 1996. S.380

Theaterautoren, neuem Spielplan und neuem Ensemble zu europaweitem Ruhm und machte das Theater in der Leopoldstadt zu einem „Lachtheater“.¹⁹

Die Rede ist von den sogenannten „großen Drei“: Bevor Johann Nestroy bedeutender Teil der Wiener Theaterautorenszene wurde, waren dort Josef Alois Gleich (1772-1841), Karl Meisl (1775-1853) und Adolf Bäuerle (1786- 1859), die „großen Drei“, erfolgreich vertreten und genossen enorme Beliebtheit. Bäuerle, der als großer Volksdichter galt, öffnete mit der Einführung seiner komisch- skurrilen Parapluimacher Figur, Chrysostomus Staberl²⁰, dem Wiener Volkstheater neue Tore. Staberl gilt als eine der ersten komischen Charakterfiguren am Altwiener Volkstheater und löste mit seiner schusseligen, neugierigen, stets auf seinen Vorteil bedachten und kleinbürgerlichen Haltung die Volksnarren der Hanswurst- Ära ab. Josef Alois Gleich, ebenso erfolgreich wie sein Kollege Bäuerle, fand sich in beinahe jedem Repertoire der damaligen Theaterszene. Seine Werke reichen von Possen, Parodien bis zu Zauber- und Ritterstücken. Er verlieh seinen Werken, ohne auf Humor und Unterhaltung zu verzichten einen weltanschaulichen Gehalt. Karl Meisel feierte viele Erfolge mit seinen mythologischen Karikaturen, bitteren Göttersatiren, in denen raunzende Wiener- Götter auf humorvolle und phantasievolle Art auf verschiedenste irdische Missstände treffen.²¹ Auch Meisel bescherte Raimund reizvolle Rollen. Raimund wurde zum Publikumsliebbling und gilt heute noch als erster Komiker des Leopoldstädter Theaters.

Das Volk hatte zur Zeit des Krieges, der Aufstände und Hungersnöte keine Lust auf Ernsthaftigkeit im Theater, es wollte unterhalten werden.²² Aber Zensurvorschriften, welche dem Theater einen gewaltigen Strich durch die Rechnung machen konnten, und Verordnungen sprießten nur so aus der Erde. Wer denkt, dass die Theaterbühne Raum für öffentliche Meinungsäußerung und Kritik an der Regierung bot, der irrt. Versteckte Anspielungen und doppeldeutige Bemerkungen waren Gang und Gäbe. Auf dieser streng bewachten künstlerischen Plattform, die nicht viel Platz für freie Meinungsäußerung bot, konnte sich trotzdem das Altwiener

¹⁹ Vgl. Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S. 28

²⁰ Die Figur Staberl tauchte das erste Mal in der Posse „Bürger von Wien“ 1813 im Theater an der Leopoldstadt auf. Vgl. Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S.46f

²¹ Vgl. Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S. 57

²² Vgl. Diehl, Siegfried, *Durch Spaß das Denken vergessen*, Hg. v. Jürgen Hein in Theater und Gesellschaft. Das Volkstück im 19. Und 20. Jahrhundert, Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1973. S.45

Volkstheater breit machen und große Erfolge feiern.²³ Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy werden oft fälschlicherweise in einem Atemzug erwähnt. Dabei sind beiden Autoren nicht nur Vertreter zweier verschiedener Generationen, sie vertreten auch unterschiedliche Weltanschauungen. Bei Nestroy präsentiert sich der Mensch von seiner schlechtesten Seite und seine Skepsis gegenüber der Menschheit überwiegt. Doch in Raimunds Werken kann man einen Drang zur Verbesserung der Welt und einen Sieg von Gut über Böse vermerken. Nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Autor machte sich Ferdinand Raimund einen Namen. Die Stücke der „großen Drei“ wurden Raimund bald zu einfach und so griff er, aus der Not heraus, selbst zur Feder. Er gilt als der Fortsetzer von Gleich, Meisl und Bäuerle, und führte deren schon erfolgreiches „Parodistisches Zauberspiel“ zur neuer Blüte.²⁴ Dass Parodien, verwienerte Zaubermärchen und die mythologische Welt an sich Themen waren, welche die Theaterszene begeisterten, ist zur Zeit der politischen Unruhen und Unsicherheiten nicht unlogisch. Diese fantastischen Theaterwelten konnten den Zuschauern die Probleme des täglichen Lebens vergessen machen. Raimunds große Werke wie zum Beispiel die Zaubermärchen „Der Verschwender“ (1834) und „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ (1828) feiern bis heute große Erfolge an verschiedensten Theatern.

Das Kultur- und Freizeitangebot in Wien und in den Vorstädten war enorm. Um sich vom tristen Alltag abzulenken, flohen die Leute in die Unterhaltungskultur, Fixpunkt des täglichen Lebens war dabei das Theater.²⁵ Neben den Vorstadttheatern, dem höfischen Nationaltheater und der Oper schossen auch einige Liebhaberbühnen aus dem Boden. Das waren sozusagen Privattheater, welche der Adel und reichere Bürger in ihren Palais organisierten und finanzierten, aber genauso kontrolliert wurden wie die bekannten Theaterhäuser.²⁶ Man kann also eine theaterbesessene Gesellschaft verorten. Theater soll das Publikum aber natürlich nicht nur in erster Linie unterhalten, es hat auch ganz anderes Potential: Theater sollte das Publikum auch erziehen, von politischen Problemen des Staates und der traurigen Realität ablenken.²⁷

²³ Vgl. Diehl, Siegfried, *Durch Spaß das Denken vergessen*, 1973. S.45

²⁴ Vgl. Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S. 123ff

²⁵ Vgl. ebd. S. 28

²⁶ Vgl. Basil, Otto, *Johann Nestroy. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Otto Basil*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag⁸2001. S.25f

²⁷ Vgl. Diehl, Siegfried, *Durch Spaß das Denken vergessen*, 1973. S.50

Allerdings war die Zielsetzung, dass das Theater das Publikum unterhalten sowie erziehen sollte, nicht so leicht zu realisieren. Schließlich unterlag jeder Theatertext und auch jede Theateraufführung der Zensur! Franz Karl Hägelin (Zensor 1779-1805) verfasste eine Denkschrift in der er erläuterte, warum die bloße Zensur auf Druckschriften zu wenig sei und machte auf die gefährliche Wirkung des Schauspiels auf das Publikum aufmerksam. Die Theaterzensur hatte eine entscheidende Auswirkung auf den gesamten Theaterbetrieb und sogenannte Theaterpolizisten kontrollierten die Aufführungen.²⁸ Diese Richtlinien und Regeln der Zensurvorschriften hielten sich bis ins 19. Jahrhundert, und so fielen auch alle Theaterkünstler vor und zu Nestroys Zeit unter diese Maxime: Nicht geduldet waren Anspielungen auf Religion, Staat, Politik oder alles was den Kaiser in irgendeiner Form kritisieren oder beleidigen könnte. Es wurden keine Ausdrücke geduldet die katholischer oder biblischer Herkunft sind. Weder Ordenstracht noch österreichische Uniformen durften auf der Bühne gezeigt werden.²⁹ Das Extemporieren auf der Bühne war strengstens verboten und wurde mit Arrest, Geldstrafe oder sogar mit Kündigung des Engagements bestraft. Besonderes Augenmerk wurde auf Gestik und Gebärde gelegt, welche jede unschuldige Rede zu Zoten verwandeln würde.³⁰ Diese Zensurvorschriften galten natürlich für Hoftheater als auch Vorstadttheater. Aber das komische, alberne und gemeine Spiel, trotz Verpönung, wurde eher noch auf der Vorstadtbühne als am höfischen Theater toleriert. Im 19. Jahrhundert wurde die Verbotsliste, welche Bühnentext und Aufführung betrafen, noch einmal im Sinne der Restauration erweitert.³¹

2.3. Publikum

Das Wiener Volkstheater richtete sich vor allem gegen das Hof- und Bildungstheater seiner Zeit und konnte sich als „Nebentheater“ der Vorstädte zu dieser Theaterpraxis etablieren.³² Das Publikum der Vorstadtbühnen aber setzte sich genau genommen aus allen Schichten der Gesellschaft zusammen. Vorstadt- und Volkstheater sind ja

²⁸ Vgl. Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S.96f

²⁹, Vgl.ebd.. 98f

³⁰ Vgl. Aust, Hugo, *Gottes rote Tinte. Zur Rechtfertigung der Zensur in der Restaurationszeit*, Hg. V. Yates, W. Edgar und Ulrike Tanzer, Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts, Ausgewählte Aufsätze, Quodlibet, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges.m.b.H. 2006. S.56f

³¹ Vgl Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S.131

³² Vgl. ebd. S.5f

eigentlich schon durch ihren Namen soziologisch und topografisch definiert, richteten sich aber dennoch an eine breite Masse während die Hofbühnen lange Zeit ihren aristokratischen Charakter behielten.³³

Doch das Publikum des Hoftheaters kam auch in den Vorstädten auf seine Kosten. Man darf nicht vergessen, dass die Vorstadttheater damals wirklich außerhalb der Stadt lagen und mit Sicherheit mit einer anstrengenden Anreise verbunden waren. Trotzdem scheute die noblere Gesellschaft den Weg dorthin nicht. Die Schauspielkunst war zu dieser Zeit Mittelpunkt des alltäglichen Lebens. Während die Theaterbesuche an den Hofbühnen eher gesellschaftliches Ereignis waren, boten die Vorstadtbühnen Raum für kritisches und kunstinteressiertes Publikum.

3. NESTROY

In den folgenden Kapiteln werde ich Nestroys Leben und sein Werk skizzieren. Im Detail auf seine Biographie einzugehen, würde den Rahmen meiner Arbeit sprengen und wäre hier auch nicht nötig, da es viele Bücher und Arbeiten gibt, in denen Nestroys Biografie untersucht wird. So zum Beispiel W.E. Yates „Versuch einer Biographie“ welche 2012 erschienen ist. Yates baut in dieser aktuellen Nestroybiographie einen Rahmen um die Person Nestroy als Autor, Direktor aber auch als liebender Vater und Partner. Der Autor der Biografie verweist dabei auf die recht schwierige Quellenlage zu Nestroys Privatleben. Es sind zwar einige Briefe erhalten, doch beziehen sich diese vermehrt auf Nestroys Tätigkeiten im Theater.³⁴ Statt auf eine chronologische Lebensgeschichte Nestroys, will ich mich im folgenden Kapitel nur auf bestimmte Aspekte seines Lebens einlassen, nämlich diese, die Parallelen zu seinem Stück „Einen Jux will er sich machen“ aufweisen und somit für mich von Interesse sein könnten.

3.1. Biografie

Nestroy kam am 7. Dezember 1801 in der „Stadt“ Wien, dem heutigen 1. Bezirk, auf die Welt.³⁵ Die Mutter Nestroys verstarb während seiner Kindheit. Sein Vater, ein

³³ Vgl. Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S.13

³⁴ Vgl. Yates, W.E., „Bin Dichter nur der Posse“: *Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*, Quodlibet, Publikation der Internationalen Nestroy- Gesellschaft, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m.b.H. 2012. S.8

³⁵ Vgl. ebd. S.14

Hof- und Gerichtsadvokat, wandte sich nach dem Tod seiner Frau immer mehr von der gebrochenen Familie ab.³⁶ Intakte Familienkonstellationen finden sich generell kaum in Possen. So ist auch die fehlende Mutterfigur in „Einen Jux will er sich machen“ ein dramaturgisches Element, welches vielleicht an Nestroys Biographie erinnern mag, aber in erster Linie enorm wichtig für die Spannung und die Handlung dieser Posse ist. Herr von Zangler sorgt sich alleine um seine Nichte, sein Mündel Marie. Die Erziehungsaufgabe gibt er häufig an seine Wirtschafterin, Frau Gertrud ab. Später will er als Erziehungsmaßnahme sein Mündel sogar zu seiner Schwägerin Fräulein Blumenblatt abschieben. Von Maries Eltern ist im ganzen Stück nie die Rede. Die mangelnde Mutterfigur wird durch einen allein lebenden Prinzipalen ersetzt. Er selbst ist ebenfalls noch ledig und lebt kein klassisches Familienbild.

In seiner Jugend besuchte Nestroy das Schottengymnasium in Wien, wo er eine sehr gute Bildung und Erziehung nach josephinischer Tradition genoss. Nach Absolvierung der Philosophieklassen, inskribierte er 1820 an der Juridischen Fakultät der Universität Wien. Schon während seines Studiums begeisterte sich der junge Nestroy für das Theater und die Musik. Schon im Alter von 17 Jahren trat Nestroy bei der Gesellschaft der Musikfreunde auf.³⁷ Sein Studium der Rechtswissenschaft brach Nestroy bereits nach kurzer Zeit ab und widmete sich von da an verstärkt der Kunst.³⁸ Im Alter von 21 Jahren feierte er sein Debut als Hofopernsänger als Sarastro in Mozarts „Zauberflöte“ am Kärntnertor- Theater, also der Hofoper. Von den Kritikern wurde Nestroy wohlwollend gelobt. Bis 1823 hatte Nestroy einen fixen Vertrag am Kärntnertor- Theater und sang mittlere bis kleine Partien des Bassfaches.³⁹ Seine Aufzeichnungen, sein Rollentagebuch zum Beispiel, führen viele Basspartien der zeitgenössischen Opernwelt auf.⁴⁰ In Amsterdam zum Beispiel, erhielt Nestroy ein Engagement für Opernrollen am Deutschen Theater. Seine Erfahrungen als Opernsänger entwickelte seine Musikalität, auf die ich hier an dieser

³⁶ Vgl. Stammer, Sigrid, „Die Frauenrolle in Johann Nestroys Werken“, Dipl. Universität Wien, 2004. S.18

³⁷ Obermaier, Walter, *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag*. Katalog zur 277. Sonderausstellung des historischen Museums der Stadt Wien gemeinsam mit der Wiener Stadt und Landesbibliothek, Wien: 2001. S. 7

³⁸ Vgl. Yates, W.E., „Bin Dichter nur der Posse“: *Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*, 2012. S.16-18

³⁹ Obermaier, Walter, *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag*. Wien: 2001. S.10

⁴⁰ Vgl. Hein, Jürgen, *Johann Nestroy*, Sammlung Metzler, Band 258, Stuttgart: Metzler Verlagsbuchhandlung 1990. S. 23

Stelle aufmerken machen will. Im „Jux“ und natürlich auch in anderen seiner Werke, finden sich immer wieder musikalische Einschübe, die nicht unbedeutend sind. Sein Talent als Sänger war ihm beim Spielen seiner Rollen und vor allem beim Singen der satirischen Couplets von großem Vorteil!⁴¹

Nestroy war einmal verheiratet. Mit Marie Willhelmine Philippine von Nespiesni, welche bei der Hochzeit um einiges jünger war als der Autor.⁴² Wie aus einem Tagebucheintrag Nestroys hervor geht, war seine Braut bereits schwanger bei der Heirat.⁴³ Die Ehe hielt nicht besonders lange. Schon bald trennten sich die beiden nach dem gemeinsamen Aufenthalt in Amsterdam. Zwei Jahre danach verließ ihn seine Frau wegen eines Anderen. Aber Nestroy war bestimmt auch nicht die Treue in Person. Schon bald lebte er mit seiner neuen Lebensgefährtin Marie Weiler zusammen.⁴⁴

Mit den Themen Ehe und Liebe kann man sich in Nestroys Werken intensiv auseinandersetzen. Sein Scheitern der ersten Ehe wird oft in der Literatur mit den unglücklichen Beziehungen seiner Figuren verglichen. Wenn zum Beispiel Herr von Ledig aus dem Stück „Unverhofft“ in seinem Monolog eine Predigt auf die Unmöglichkeit und Nutzlosigkeit der Ehe hält⁴⁵, kann man schnell Bezüge zu Nestroys Haltung zur Ehe darin erkennen. Auch im „Jux“ wird das Thema Liebe/ Beziehung zum handlungsvorantreibenden Motiv.

Dass Nestroy auch während seiner Beziehung zur Schauspielerin Marie Weiler immer wieder Affären zu anderen jungen Frauen, vor allem jungen Schauspielerinnen, hatte ist bekannt. Es ist ein Brief an eine seiner Geliebten erhalten.⁴⁶ Auch die Couplettexte in „Einen Jux will er sich machen“ spielen aufs Fremdgehen und das sexuelle Spiel zwischen Frau und Mann an. In Kapitel 5.6.1 werde ich genauer auf den Inhalt der Couplets eingehen.

⁴¹ Vgl. Pargner, Birgit/W.E. Yates, *Nestroy in München. Eine Ausstellung des Deutschen Theatermuseums München*, 2001. S. 10

⁴² Vgl. Stammer, Sigrid, „Die Frauenrolle in Johann Nestroys Werken“, 2004. S.18

⁴³ Vgl. Zeman, Herbert, *Johann Nepomuk Nestroy*, Wien: Holzhausen 2001. S.26

⁴⁴ Vgl. Yates, W.E., „Bin Dichter nur der Posse“: *Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*, 2012. S.28

⁴⁵ Nestroy, Johann, *Historisch- kritische Ausgabe. Unverhofft*, Hg. Jürgen Hein, Stücke 23/1, Wien: Jugend und Volk Wien 1994. S. 10f

⁴⁶ In Brief Nummer 100 zum Beispiel bittet Nestroy die junge Schauspielerin Karoline Köfer zu einem heimlichen Rendezvous in der Prater Hauptallee. Nestroy, Johann, *Historisch- kritische Ausgabe. Sämtliche Werke. Briefe*, Hg. Jürgen, Hein/ Walter Obermaier Wien: Deuticke 1977. S.132f

Nachdem Nestroy Amsterdam verlassen hatte, kam er über Gastauftritte in Brünn, Bratislava und Prag nach Graz, wo er schließlich dem Fach der Komödie näher kam und unter anderem auch in einem Raimund-Stück eine Hauptrolle spielte. In dieser Zeit freundete sich Nestroy mit den Lustspielen, Dramen und Possen an und schrieb auch seine ersten eigenen Stücke in Graz.⁴⁷ Gastauftritte, zum Beispiel im Theater an der Josefstadt, führten Nestroy nach Wien wo er schließlich im Jahre 1831 vom Theaterdirektor Karl Carl an das Theater an der Wien engagiert wurde. An diesem Theater wurden ungefähr 55 abendfüllende Uraufführungen von Nestroy geboten, in denen er selbst immer wieder zu sehen war. Aber auch in Stücken von seinen Autorenkollegen und anderen Vorstadtdramatikern brillierte der Autor und Schauspieler fast immer in Hauptrollen.⁴⁸ Er stand von 1832 bis 1862 in unzähligen Rollen auf der Bühne des Theaters an der Wien und auf der des Carl- Theaters.⁴⁹ Den Theaterdirektor Karl Carl machte Nestroy zu einem reichen und erfolgreichen Mann. Carl galt als äußerst gewinnorientierter Spekulant, der sich langsam eine Art Monopol über die Wiener Vorstadttheater sicherte. Er erwarb 1838 das erfolgreiche Leopoldstädter Theater und machte Jahre später das K.K priv. Carl- Theater daraus. Als Direktor bestimmte er natürlich wie viele Stücke ein Autor im Jahr abzuliefern hatte, welche Schauspieler darin vorkommen sollten und hatte daher einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die Stückproduktion seiner Theaterhäuser.

Neben seinem umfangreichen Schaffen an Wiens Theatern, reiste Nestroy auch sehr viel durch Europa. Mit seinen unzähligen Gastauftritten im deutschsprachigen Raum war er sich selbst die beste Werbung und verbreitete sich und seine Stücke sogar bis über die Grenzen des deutschsprachigen Raums. Als Autor und als Schauspieler hatte Nestroy viele Fans. Vor allem sein faszinierender Schauspielstil, sein facettenreiches Mienenspiel und seine Wortgewandtheit fanden großen Gefallen beim Publikum. Seine unglaubliche Begabung mit der Sprache verführte den Schauspieler immer wieder dazu auf der Bühne zu extemporieren, was von der Behörde strengstens verboten war. Es handelte sich hierbei um keine Stegreif-Improvisations-Kunst, sondern vielmehr um

⁴⁷ Vgl. Yates, W.E., „Bin Dichter nur der Posse“: Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie, 2012. S. 29

⁴⁸ Yates, W. Edgar, *Johann Nestroy. Reserve und andere Notizen*, Wien: Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy Gesellschaft und des Deutschen Theatermuseums München 2000. S.7

⁴⁹Vgl. Pargner, Birgit/W.E. Yates, *Nestroy in München. Eine Ausstellung des Deutschen Theatermuseums München*, 2001. S. 24f

ein Mittel der strengen Zensur zu entkommen. Doch nicht immer ging sein Extemporieren gut, so kam es dazu, dass Nestroy für seine Versuche, die Zensur zu umgehen, polizeilich bestraft wurde (zum Beispiel in Brünn im Jahre 1825)⁵⁰.

Die Zensur war aber nicht immer mit scharfem Auge gegen Nestroy als Autor und Schauspieler gerichtet. Im Jahre 1854 pachtete Nestroy das Carl- Theater und musste sich von nun an auch als Theaterdirektor der Zensur stellen⁵¹. In seinen Jahren als Theaterdirektor gestaltet Nestroy den Spielplan neu. Er öffnete einer neuen Theaterära die Tore und die Operette fand nach und nach Einzug in die Wiener Theaterszene. Jacques Offenbachs Operetten, die in Paris bereits sehr beliebt waren, wurden am Carl Theater in „verwienertes“ Form gespielt. Nestroy selbst spielte ebenfalls in diesen neuen Operetten mit, welche auch beim Wiener Publikum großen Anklang fanden. In der Rolle des von ihm bearbeiteten Jupiters aus Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“ feierte Nestroy große Erfolge im Theater an der Wien. Die Wiener Operettentradition konnte sich nun ab den 60er Jahren in Wien entwickeln.⁵² Den Abschluss seiner Direktorenfunktion gestaltete Nestroy mit einem Querschnitt und mit einem Quodlibet seiner beliebtesten Rollen.⁵³

Das letzte Mal stand Nestroy im März als Knieriem in Wien auf der Bühne. Nur zwei Monate später verstarb der Künstler nach einem Schlaganfall in Graz, begraben wurde er allerdings in Wien. Aber auch nach seinem Tod fand der Autor weiterhin großen Anklang beim Publikum.⁵⁴

3.2. Nestroys Werk

Nestroys Arbeitsschaffen ist relativ gut, aber nicht durchgehend dokumentiert, da der Autor teilweise Verzeichnisse über seine Rollen führte. Er versuchte das Leben als Schauspieler und Sänger genau festzuhalten. Die Aufzeichnungslisten enden in verschiedenen Jahren, das könnte daran liegen, dass diese verschollen sind, oder

⁵⁰ Yates, W. Edgar, *Die Dokumentation der Biographie Nestroys und ihre Lücken. Oder: Was alles in der Nestroy- Biographie nicht steht*, Hg. v. Julia Danielczyk / Ulrike Tanzer in Unerwartete Entdeckungen. Beiträge zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Quodlibet, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H., 2014. S. 55

⁵¹ Vgl. Obermaier, *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang*, 2002, S. 17

⁵² Vgl. Pargner, Birgit/W.E. Yates, *Nestroy in München. Eine Ausstellung des Deutschen Theatermuseums*, 2001. S. 84f

⁵³ Vgl. ebd. S. 85

⁵⁴ Vgl. ebd. S. 86

daran dass Nestroy an der Fülle seiner gespielten Rollen kapitulieren musste.⁵⁵ Das Rollenverzeichnis ist äußerst spannend, da es einen Einblick in Nestroys Leben als Schauspieler gewährt. Außerdem gibt es noch einige Arbeitsunterlagen, wie Handschriften seiner Bearbeitungen, Skizzen und Ideensammlungen, die gute Einblicke in seinen kreativen Arbeitsprozess erlauben und Nestroys Arbeitsleben als Autor gut dokumentieren.

3.2.1. Nestroy als Autor

Es war sein Job als Theaterautor, seine Rollen für sich als auch für das Ensemble anzupassen. So schrieb sich Nestroy seine Rollen auf den Leib. Auch für seine Kollegen (zum Beispiel Scholz) musste er immer passende Charaktere kreieren. Er hatte ein klares Bild von den Erscheinungen seiner Schauspielkollegen vor sich, und konnte so jede markante Wirkung jedes einzelnen Typus und Körpers in seine Rollengestaltung mit einbauen. Er machte sich geschickt diesen Vorteil zu nutzen, um Schrägheit oder Auffälligkeiten der Körper seiner Kollegen zu betonen.

Inhaltlich distanzierte er sich immer mehr von der Tradition des Zauberspiels, welches Nestroys erste Schaffensperiode kennzeichnete. Faszinierender war es für den Autor eine soziale Wirklichkeit ins theatrale Geschehen einzubauen. Die Bühnenfiguren, die Nestroy nun kreierte waren Menschen aus seiner Zeit. Ihm ging es um die Wirklichkeit als höchste Realität festzuhalten.⁵⁶ Wenn man Nestroys Leben und sein Werk vor Augen hat, merkt man, dass die Zensur ein ganz reeller Teil des damaligen Lebens war. Sie gehörte einfach zur Gesellschaft und zum Werk Nestroys dazu. In seiner Zeit in Amsterdam am Deutschen Theater konnte Nestroy den österreichischen k.& k. Bürokraten, die im Sinne Josef II. und Maria Theresias das Theater vor Verwahrlosung „reinigten“, entfliehen.⁵⁷ Die alte Tradition, das Theater vor dem sittlichen Verfall zu bewahren und auf erzieherischen Inhalt zu achten, war in der Monarchie Gang und Gäbe. Der Autor eines Stückes unterlag der Zensur, sein Text wurde vor der Premiere überprüft. Dem Schauspieler wiederum war es verboten, während einer Aufführung vom gestatteten Text abzuweichen. Um dies zu

⁵⁵ Hein, Jürgen, *Nestroy als Biograph des Alltags. Zur Edition seines Rollentagebuchs (1823-25) und Reise-Journals (1857-61)*, Hg. v. W. Edgar Yates, Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches, Beiträge zum Nestroy- Symposium, Wiener Vorlesungen, WUV, 2001. S. 19

⁵⁶ Yates, W.E., „Bin Dichter nur der Posse“: *Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*, 2012, S. 104

⁵⁷ Vgl. Zeman, Herbert, *Johann Neomuk Nestroy*, 2001, S. 88f

kontrollieren, überwachten Theaterkommissare jeder Aufführungen. Sie wachten über nonverbale Darstellungen (Kostüme, Requisiten und Bühnenbild) genauso wie über das gesprochene Wort der Schauspieler.⁵⁸ Auch als Nestroy aus dem Deutschen Theater in Amsterdam nach Brünn und später nach Wien zurück kehrte, herrschte da natürlich die „Theaterpolizei“ über die Kunst. So wurde ihm die Zensur bald zum Feind. Vor allem sein Schauspielstil war in den Augen der Zensoren sehr gefährlich, -besonders das Extemporieren. Nestroy beliebte es bei seinen Aufführungen vom, von der Zensur genehmigten Text abzuweichen und durch Spontanität und Witz das Publikum kritisch zu unterhalten. Extemporieren darf man aber nicht mit Improvisieren gleichsetzen, was vielleicht „stegreif“ und „unüberlegte Änderung“ implizieren würde. Nestroys Extemporés waren bedachte Handlungen mit kritischem Kalkül. Der im Theater anwesenden Polizei war dies natürlich ein unkontrollierbarer Dorn im Auge. Auch in der Zeit als Nestroy schon ein gefeierter und geschätzter Autor in Wien war, und mit Stücken wie „Lumpazivagbundus“, „Der Talisman“ und „Einen Jux will er sich machen“ große Erfolge feierte, stand er immer noch mit der Zensur der Monarchie auf Kriegsfuß. Auch später als Theaterdirektor muss er immer wieder um Zulassungen der Stücke bei der Zensur ansuchen. Dem Autor wurde von Zensur als auch von manchen Kritikern Zotigkeit und Entsittlichung des Wiener Volkes vorgeworfen.⁵⁹

Nachdem der Autor wusste, auf was bei der Zensur zu achten ist, vollzog er eine Art „Selbstzensur“ in seinen Manuskripten. Er minderte alle erotischen, zotenhaften Themen in seinen Vorlagen, entschärfte politische Kritik und strich die verbotenen religiösen Anspielungen in seinen Entwürfen.⁶⁰ Nestroy musste die Zensur seine ganze Schaffensperiode lang überlisten. Dies wirkte sich dabei vielleicht auch fördernd für Nestroys Kreativität an Witz, Sprache und Raffinesse aus. Nestroys Zeitkritik an den Menschen und der Gesellschaft, sein raffiniertes Sprachspiel und seine Doppeldeutigkeit boten dem Zensor viel Angriffsfläche, gedieh aber gerade aus dieser Not zur Höchstform. Denn wie Helmut Herles in seinem

⁵⁸ Vgl. Hein Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S. 100f

⁵⁹ Vgl. Zeman, Herbert, *Johann Nepomuk Nestroy*, 2001, S.88f

⁶⁰ Yates, W. Edgar, „*Ich will hiemit gar nicht gesagt haben, daß Herr N. entlehnt...*“, Hg. v. W. E. Yates, Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches, Beiträge zum Nestroy Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 16.- 17. November 1994, Wiener Vorlesungen Konversatorien und Studien Band 6, Wien: WUV Universitätsverlag 2001 S. 18f

Aufsatz „Nestroy und die Zensur“ meint, nimmt der kreative, kritische Witz besonders stark unter Zensurbedingungen und Diktatur zu.

3.2.2. Nestroy und seine Bearbeitung

Von Musiktheater, Klassischen Opern bis hin zu Vaudeville Stücken: Nestroy bearbeitete bekannte Stücke und ließ das Populäre auf eine parodistische Art und Weise wieder aufleben. Die Autoren orientierten sich am Publikumsgeschmack und bearbeiteten fremde Theatererfolge. Daher scheinen die Handlungen sehr typen- und schablonenhaft.⁶¹ Johann Nestroy verpackte zum Beispiel das Geschehen der Originale in vertraute Heimat, ländliche Umgebung und Vorstädte und fügte eigene Kommentare zu Zeit und Ort bei. Die sogenannte „Verwienerung“ bedeutet in erster Linie, dass Nestroy seine Bearbeitungen an zeitgenössische Wiener Verhältnisse anpasste.⁶² Die Posse und die Parodie boten ihm eine gewisse Freiheit Ideen und Gedanken dramatisch neu umzusetzen. Er borgte sich sozusagen die Ideen von anderen Autoren, eignete sich diese an, und wandelte sie in etwas Neues um. Was wiederum für Nestroys Kreativität und Originalität spricht, ist die Art der Adaption. Er verwandelte das Vorhandene in eine schöpferische Neubelebung.⁶³ Es war nicht Nestroys Anliegen neue Geschichten zu erfinden und diese ans Theater zu bringen. Seine künstlerisch kreative Ader konnte er gerade in der Stoffaneignung ausleben.⁶⁴

Nestroy konnte extrem intensiv und vor allem schnell an solchen Parodien arbeiten. Zusammen mit seinem Komponisten fertigte er in Kürze neue Parodien an. Der Autor brauchte ungefähr 5 Wochen Zeit, zwischen Premiere seiner Vorlage und der Uraufführung seiner Parodie.⁶⁵ Seine Geschwindigkeit im schöpferischen Prozess wurde häufig von zeitgenössischen Kritikern bemängelt und mit sorgloser Schreiblustigkeit und Monotonie gleichgesetzt.⁶⁶ Man muss sich aber vor Augen halten, dass Nestroy nur so zügig und konsequent arbeiten konnte, weil er stets genaue und systemhafte Vorarbeit geleistet hatte. Er überarbeitete seine Vorlagen

⁶¹ Vgl. Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S.69f

⁶²Vgl. Walla, Friedrich, *Von „Einen Jux will er sich machen“ bis „Nur keck!“*. *Johann Nestroy und seine englischen Quellen*, in *Nestroyana*, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft, 3. Jhg. Heft 2/ 3, Wien: 1981.S.34

⁶³ Vgl. Yates, W. Edgar, *Johann Nestroy. Reserve und andere Notizen*, 2003. S.13

⁶⁴ Vgl. Neuber, Wolfgang, „Nestroys Rhetorik. Wirkungspoetik und Altwiener Volkskomödie im 19. Jahrhundert“, Diss. Universität Wien 1980. S.23

⁶⁵ Yates, W. Edgar, *Johann Nestroy, Reserve und andere Notizen*, 2003, S.7f

⁶⁶ Vgl. ebd. S.8

äußerst gründlich, dies belegen zahlreiche handschriftliche Entwürfe und Neuüberarbeitungen seiner Werke. Seine Notizen zu den Überarbeitungen hätte Nestroy niemals weggeworfen. Nestroys handschriftliches Material, welches noch erhalten ist, umfasst eben nicht nur die Endfassungen seiner Werke, sondern auch jegliche Notizen zu Vorarbeiten und verschiedene Zwischenfassungen bis zur Reinschrift.⁶⁷ Davon konnte er noch für weitere Bearbeitungen zehren. Er führte nummerierte Listen mit Notizen, systematisch angeordnete Listen mit Ideen und Formulierungen, die er bei Bedarf und Gelegenheit für passende Dialogstellen heranziehen konnte. Die umfangreichste dieser Listen trägt den Titel „Reserve“. Sie ist nicht die einzige Handschrift dieser Art, aber mit Abstand die bedeutendste und wichtigste für die Nestroyforschung.⁶⁸ Die Liste mit dem Titel „Reserve“ galt längere Zeit als verschollen, bis Birgit Pargner, Archivleiterin des Deutschen Theatermuseums München, 1996 bei einer Inventarisierung der Handschriften auf die Nestroy- Handschrift „Reserve“ gestoßen ist. Sie gewährt uns einen beeindruckenden Blick auf Nestroys Arbeitsprozess und vor allem seine interessante Vorarbeit! Eine weitere solche Liste, die etwas kürzer ausfällt, trägt den Titel „R.P.J Ideen“.⁶⁹

3.2.3. Dramaturgie seiner Stücke

Man kann durchaus von einer klassischen Dramaturgie in Nestroys Possen und Parodien sprechen. Der Aufbau seiner Stücke findet immer wieder gleiche Muster. Zu Beginn lässt er ein oder mehrere Nebenfiguren auftreten. Diese sollen ins Geschehen einführen. In den nächsten Auftritten werden nach und nach Nebenfiguren vorgestellt, welche wiederum die Hauptfigur kleinweise vorstellen. Auch soll zu Beginn der Stücke die Stimmung im Publikum aufgelockert werden und durch heiteren und leichten Dialog auf einen amüsanten und wortspielreichen Abend vorbereiten. Dann erst lässt er seine Hauptfigur mit einem Auftrittslied, dem sogenannten Couplet, auf welches ich in einem der folgenden Kapitel noch ausführlich eingehen werde, auftreten. Die Themen der Couplets reichen von Liebe, Ehe, Familie, Geld, Schulden bis hin zu Träumereien und verrückten Torheiten. Nach

⁶⁷ Vgl. Pargner, Birgit/W.E. Yates, Nestroy in München. Eine Ausstellung des Deutschen Theatermuseums München, 2001. S. 60

⁶⁸ Vgl. Yates, W.Edgar, *Johann Nestroy, Reserve und andere Notizen*, 2003, S.8

⁶⁹ Vgl. ebd. S.9

dem Couplet folgt dann der Auftrittsmonolog der Hauptfigur, in welchem das Seelenleben des Charakters vorgeführt wird.⁷⁰ Wenn nun alle handlungstragenden Figuren eingeführt wurden verwickelt sich die Geschichte immer mehr in Konfusion und Verwirrung. Dabei sind Verwechslungen, Verfolgungsjagden, Versteckspiele und sonstige Irrungen und Wirrungen keine Seltenheit, sondern klassisches Nestroy Werkzeug. Wenn sich die Handlung am Höhepunkt ihrer Verwirrung befindet kommt es, wie aus dem Nichts dann doch immer zu einem glücklichen Ende. Auch wenn man als Zuseher oder Leser schon gar nicht mehr an eine Lösung aller Hindernisse geglaubt hätte, fügen sich die Dinge dann doch zum Guten. Diese überraschenden Happy Ends sprechen auch für Nestroys Arbeitstechnik. Trotz aller Kritik an Gesellschaft und Politik kommt er in seinen Stücken oft doch der Befriedigung der Konventionen nach, was zu so schwierigen politischen Zeiten gar nicht unüblich war.⁷¹ Schließlich will das Publikum ja unterhalten werden.

Auch im „Jux“ kommt es zu so einem unerwartet, glücklichem Finale. Nach allen Lügen und Verwechslungen im Stück, kommt es sogar zu einer Dreifach-Hochzeit! Jedoch ist der Ausgang seiner Stücke oft mit einem bitterem Beigeschmack oder einem zynischem Unterton zu genießen. So zum Beispiel auch der letzte Satz in „Einen Jux will er sich machen“:

*„WEINBERL. (...)Nein, was's Jahr
Onkeln und Tanten sterben müssen!,
bloß damit alles gut ausgeht -“⁷²
(III,23)*

4. NESTROYS THEMEN UND SEINE WELTSICHT

Nestroy kommunizierte seine Weltansicht hauptsächlich über seine Theaterstücke. Die Bühne war ihm ein Ausdrucksmedium für sein Denken. In seinen Stücken bietet er eine große Menge an Lebensweisen an, die auch heute noch ihre Gültigkeit haben. Gepaart mit Komik lässt er seine denkenden Helden über Missstände in der Gesellschaft, der Politik, oder über Probleme des täglichen Lebens rasonieren. Sein

⁷⁰ Vgl. Mayer, Alexandra, „Nestroyinszenierungen von und mit Karlheinz Hackl. Eine Analyse der Aufführungstexte mit dem Aspekt "Bilder der Wiener Seele"", Dipl. Universität Wien 2006. S.13

⁷¹ Vgl. Mayer, Alexandra, „Nestroyinszenierungen von und mit Karlheinz Hackl. Eine Analyse der Aufführungstexte mit dem Aspekt "Bilder der Wiener Seele", 2006. S.13

⁷² Nestroy, Johann, *Historisch- kritische Ausgabe. Einen Jux will er sich machen*, Hg. W. Edgar. Yates, Stücke 18/1, Wien: Jugend und Volk Wien 1991. S. 95

Menschenbild war geprägt von verschiedenen Strömungen der Zeit. So besitzen seine Figuren Nuancen eines barocken Menschen, Triebe der Aufklärung und können auch Tendenzen der Moderne in sich tragen. Nestroys Themen sind aber nicht immer nur Reflexion der Zeitgeschichte, sondern natürlich auch geprägt durch persönliche Erlebnisse. So spiegeln sich in den Reflexionen der Bühnencharaktere auch immer Nestroys persönliche Lebensweisheiten. Um Nestroys Weltsicht also untersuchen zu können, ist ein Blick auf seine Biographie unumgänglich gewesen. Seine elitäre Ausbildung am Gymnasium und sein Studium der Philosophie und des römischen Rechts (welches er zwar nicht abschloss), beeinflusste sein weltanschauendes Denken und öffnete seinen kritischen hinterfragenden Blick auf die Menschheit. Dass er mit der Akademie und der Wissenschaft aber brach, sein Studium aufgab und sich zur Gänze dem Theater und der Kunst widmete, ist auch wieder charakteristisch für Nestroys Weltblick.⁷³

Vor allem in den Auftrittsmonologen seiner Helden kann man deutlich Nestroys Weltanschauung ausfindig machen. Dabei wendet sich der Charakter, heraustretend aus seiner Rolle, direkt ans Publikum und räsoniert über das Leben, den Menschen und die Welt. Das dabei angesprochene Thema wird jedoch nicht ganzheitlich analysiert und zu einem Punkt gebracht, sondern in eine Vielzahl kleinerer Betrachtungsweisen aufgespalten. Der Hauptcharakter belichtet seine Problematik von verschiedenen Seiten und wirft sie Stück für Stück in den Raum.⁷⁴ Dem Zuschauer wird ein kritischer Blick oder eine Lebensweisheit im Rahmen dieses Auftrittsmonologes vor Augen geführt. Nestroys Kommunikationsmedium zwischen ihm und dem Publikum ist somit der räsonierende Bühnencharakter, die Hauptfigur, die Nestroy gerne selbst spielte. Verpackt in Witz und Scharfsinn sendet Nestroy seine Weltsicht, seine scharfsinnigen Gedanken über die Gesellschaft durch einen Vermittler an seine Zuhörer. Von weltnegierenden Einblicken in den Auftrittsmonologen bis hin zu weltversöhnlichen Ausblicken findet sich in Nestroys Werken eine Vielzahl an Denkmodellen. Während zum Beispiel Nestroys Knieriem in seinem Kometenlied über den Untergang der Welt, als Ganzes und ihre Verderbtheit philosophiert, macht sich Weinberl im „Jux“ Gedanken über einzelne Menschen und

⁷³ Vgl. Beran, Brigitte, „Anlass und künstlerische Gestaltung von Nestroys Parodien“, Dipl. Universität Wien, 1987. S. 21.

⁷⁴ Vgl. Kuhn, Christoph, „Witz und Weltanschauung in Nestroys Auftrittsmonologen“, Diss. Universität Zürich, Juris Druck und Verlag 1966. S.78

deren nicht so lobenswerte Handlungen. Man kann nicht von „der einen“ Weltanschauung Nestroys reden, denn Nestroy lenkte seine Weltsicht für seine Charaktere, um sie in die verschiedenen Rollenerfordernisse und Stoffmassen einzugliedern. Ziel ist es bei allen seinen Auftrittsmonologen die Welt unter die Lupe zu nehmen, und die Menschen dieser Welt zu hinterfragen. Die moralische Verlogenheit wird prinzipiell abgelehnt.⁷⁵ Nestroys Weltanschauung machte in der Zeit seines Schaffens eine interessante Entwicklung durch. Genauso wie sich auch sein Schauspielstil, von übertriebener Gestik zu einer maßvollen Abstufung im Spielstil weiterentwickelte, prägte sich auch sein negativer Weltblick und sein pessimistischer Unterton mehr in Richtung zu einer versöhnlichen und positiveren Weltanschauung.⁷⁶ Trotzdem überwiegen in seinen Werken die zynisch pessimistischen Gedanken seiner Charaktere. Er beschreibt Menschen, die mit ihren Schwierigkeiten und Sorgen zu leben haben. Der Mensch an sich, ist bei Nestroy ins Leben hineingeworfen und hat mit entscheidenden Lebens- und Todesängsten zu kämpfen. Aber eben nicht nur in seinen Werken auch in seiner „Reserve“ und den „R.P.J. Ideen“ lassen sich einige zynisch- pessimistische Gedankenzüge ausfindig machen. Zum Beispiel: „Nichts ist das wahre, weil gar nichts wahr ist“.⁷⁷

Während man fortschrittliches Denken ausfindig machen kann, stellte Johann Nestroy auch die Ideale der Klassik kritisch in Frage, in dem er seine Charaktere mit realen, verschönerten Zügen mit allen Mängeln und Unehrllichkeiten ausstattet, so Zeman.⁷⁸

*„Aber er reduziert zunächst die Würde des
Menschen auf das bescheidene Maß
einer sozial äußerlichen
Alltagsmenschlichkeit und konfrontiert sie
recht realistisch mit den Schwächen und
Mängeln, mit der Verlogenheit und
Schurkerei, die auch ein menschliches
Erbteil sind“⁷⁹*

⁷⁵ Vgl. Yates, W.E., „Bin Dichter nur der Posse“: Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie, 2012. S.111

⁷⁶ Vgl. Kuhn, Christoph, „Witz und Weltanschauung in Nestroys Auftrittsmonologen“, 1966. S.79

⁷⁷ Yates, W.Edgar, Johann Nestroy, Reserve und andere Notizen, 2003. S.10

⁷⁸ Vgl. Zeman, Herbert (Hg.), Johann Nestroy. Profile seines Lebens und Schaffens, In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830 -1880), Graz: akademische Druck und Verlagsanstalt 1982. S.657f

⁷⁹ Vgl. Ebd. S.636

Nestroy konzentrierte sich in seinen Werken auf die Menschen an sich. Reale menschliche Probleme und Handlungen stehen im Zentrum seiner Arbeit. Zauberspiele, Märchen und Mythenstücke faszinierten den Autor weniger. Der Mensch, als handelnde Kraft in der Welt, wird von allen Seiten beleuchtet und satirisch, zynisch präsentiert. Somit rücken auch alle menschlichen Probleme in Nestroys Themenpool. In „Einen Jux will er sich machen“, aber auch in einigen anderen Possen und Parodien Nestroys liegt die Thematik Ehe, Liebe und Beziehung unter kritischer Betrachtung des Autors.

„Liebe ist ein Beweis von Schwäche, den man einem noch schwächeren Wesen giebt“ steht als Notiz in Nestroys Ideensammlung, der „Reserve“.⁸⁰ Auch wenn dies nur eine Notiz für seine Possenwerkstatt ist, finde ich sie sehr passend, um Nestroys Begriff für Liebe zu definieren. Im „Jux“ wird das Thema Liebe und Heirat oberflächlich als Happyend-Element behandelt. Auch bei genauerer Betrachtung der im Stück vorkommenden Liebesgeschichten kann man feststellen, dass diese sehr einfach und detaillos behandelt werden. Ob zwischen Herrn Zangler und Madame Knorr wahre Liebe steckt, oder kaufmännisches Kalkül bleibt Interpretationssache. Auch Weinberl meint zu Beginn des Stücks, dass ihm eine Frau eigentlich gar nicht fehle. Dass er dann so spontan um die Hand von Frau von Fischer anhält, spricht viel mehr für sein Träumen von einer verrückten Idee, als für romantische Liebe, welche in den Szenen zwischen den beiden Figuren ja kaum Platz findet. Auch Frau von Blumenblatt, die ewige Jungfrau, die noch im Alter ihrer unglücklichen Liebe nachträumt, wird vom Autor mit einer negativen Liebeserfahrung ausgezeichnet. Weitere Themen die Nestroy beschäftigen und die sich in vielen seiner Werke wiederfinden sind Kontraste zwischen der Bevölkerung. Die Beziehung zwischen den Schichten und die Grenzen innerhalb dieser Gesellschaft behandelt der Autor mit Feingefühl. Seine Stücke leben quasi von der Darstellung der Gegensätze der Menschheit und einer genauen Schilderung der einzelnen Teile dieser. Jeder Charakter, egal aus welcher gesellschaftlichen Schicht er stammt, wird genau und detailliert gezeichnet, und mit Merkmalen ausgestattet, die der jeweiligen Gruppe entsprechen. Diese unterschiedliche Darstellung der Menschen findet sich auch in der Sprache der Figuren wieder. Hausknecht, Dienstmädchen, und einfache Arbeiter bedienen sich eines anderen Vokabulars, als die Prinzipalen und Reichen in

⁸⁰ Vgl. Yates, W. Edgar, *Johann Nestroy, Reserve und andere Notizen*, 2003. S.10

Nestroys fiktiver Bühnenwelt. Besonders aufregend wird es in Nestroys Werken dann, wenn die Figuren unterschiedlicher Schichten aufeinander prallen und mit einander agieren müssen. Merkmale und Eigenschaften die er den verschiedenen Gruppen zuordnet wären zum Beispiel:

Für die bessere Gesellschaft: geldgierig, prunksüchtig, hohl, erfolgsorientiert und unromantische Wesenszüge. Für die arme, arbeitende Gesellschaft: Liebe zur Geschwätzigkeit, naiv, treu, ehrlich, gewissenhaft aber ungeschickt.

Nestroy persifliert ihre Moden, Macken und ihr Verhalten und lässt immer wieder Gegensätze aneinander prallen. Man kann von einem Stilmittel Nestroys sprechen, wenn Figuren der unteren Gesellschaftsschicht auf die Hohlheit bürgerlicher Konventionen treffen. Der Autor lässt das Kleinbürgertum immer etwas milder davon kommen als die wohlhabendere Oberschicht, welche von Hochmut, Engstirnigkeit und Geldsucht gekennzeichnet ist. Nestroy persifliert die Gesellschaft in all ihrer Feinheit und Eigenheit. Er enthüllt die Leere der bürgerlichen Schichten und die treue Naivität der einfachen Leute. Aber zu wirklich groben Auseinandersetzungen der verschiedenen Paare kommt es selten, da Nestroys Figuren ständig auf ihr Ziel, ihre Anordnung und ihren Befehl konzentriert sind, und sich kaum auf ein ernstzunehmendes Streitgespräch einlassen würden. Eher entsteht der Eindruck des aneinander Vorbeiredens. Auch die biedermeierliche Bequemlichkeit und Scheinzufriedenheit der Reichen fällt unter Nestroys Kritik, genauso wie politische Missstände, die Habgier des Staates und wirtschaftliche Probleme. Logischerweise fand seine Kritik an den aktuell politischen Zuständen und an der Gesellschaft selbst nicht immer Anklang bei seinem Publikum und der Kritik. So wurde er auch als „Verderber des guten Geschmacks und der Sitten“ häufig denunziert.⁸¹ Kritiker behaupteten, dass Nestroys Sprachstil, seine Themen und auch sein Schauspielstil eine demoralisierende Wirkung auf das ganze Volk habe.⁸² Natürlich stellte Nestroy eine Gefahr für die Obrigkeit dar, denn Theater war und ist ein Massenmedium und kann die Öffentlichkeit leicht erreichen. Mit seinen politischen und gesellschaftskritischen Doppeldeutigkeiten konnte er die Ordnung des Staates gefährden, da Theater auch immer ein bestimmtes Potential der Beeinflussung darstellt.

⁸¹ Vgl. Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S.134

⁸² Vgl. Beran, Brigitte, „Anlaß und künstlerische Gestaltung von Nestroys Parodien“, 1987. S. 26

5. EINEN JUX WILL ER SICH MACHEN

5.1. Zum Stück

Das Stück „Einen Jux will er sich machen“ ist eine Posse mit Gesang in 3 – oder 4 Aufzügen⁸³. Die Uraufführung fand am 10. März 1842 im Theater an der Wien statt. Der „Jux“ brachte es zu 161 Aufführungen zu Nestroys Lebzeiten. Wie bereits erwähnt handelt sich bei „Einen Jux will er sich machen“ um eine Posse mit Gesang. Die Musik zum Stück komponierte Adolf Müller (1801-1886)⁸⁴. Insgesamt schrieb Müller die Musik für über 600 Bühnenwerke. Davon sind 41 Bühnenwerke aus Nestroys Feder. Die beiden Herren arbeiteten von 1831-1847 zusammen.

Der einzig erhaltene handschriftliche „Jux“-Text Nestroys ist keine Reinschrift, sondern eine vollständige „Endfassung“, mit vielen Streichungen, Abkürzungen und Zusätzen. Diese erhaltene Handschrift gibt auch einen interessanten Einblick auf Nestroys Arbeitsweise. Es handelt sich dabei um einen letzten Entwurf, also eine beinahe fertige Ausarbeitung des ganzen Textes. Diese Handschrift hatte die Wiener Stadt- und Landesbibliothek 1939 erworben.⁸⁵ Erst 1991 wurde diese besagte Schrift von W.E. Yates ediert. Der Erstdruck von „Einen Jux will er sich machen“ aus dem Jahr 1844 bei Wallishausser, welchen Yates als „zu sorglos“ gedruckte Version bezeichnet, beruht auf einem nicht mehr nachweisbaren Theatermanuskript. 1890 veröffentlichten Vincent Chiavacci und Ludwig Ganghofer eine ähnliche Version des „Jux“ im 1. Band der *Gesammelten Werke*. Auch diese Edition beruht auf einem verschollenen Theatermanuskript und scheint der Wallishausser- Ausgabe sehr nahe gestanden zu haben. Ein weiterer wichtiger Abdruck des Stückes erschien 1922. Im 11. Band der *Sämtlichen Werke* von Otto Rommel und Fritz Bruckner. Diese Arbeit wiederum beruht auf einer nicht ganz vollständigen Handschrift Nestroys. W.E. Yates meint in seiner eigenen Edition, dass es grundsätzlich schwierig ist, in diesem Fall eine historisch-kritische Ausgabe auf eine Fassung zu reduzieren.⁸⁶ Mit „Einen Jux will er sich machen“ feierte Nestroy wieder einen Triumph. Die Zeitungskritiken

⁸³ Bei der Premiere hatte das Stück 4 Akte. Vgl. dazu Yates, W.E., „Bin Dichter nur der Posse“: *Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*, 2012. S. 138

⁸⁴ Adolf Müller komponierte die Musik zu über 640 Bühnenwerken mit mehr als 5000 Einzelnummern. Er arbeitete an allen großen Vorstadtbühnen seiner Zeit. Vgl. dazu: Obermaier, Walter, *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang*. 2001. S. 153

⁸⁵ Vgl. Nestroy, Johann, *HKA*, Stücke 18/1, 1991. S.4

⁸⁶ Vgl. ebd. S.102

lobten den Autor und das Publikum rief den Autor/ Schauspieler bei der Premiere 20 Mal vor den Vorhang! Doch die Tiefe der Posse und der Satire blieb einigen Kritikern verborgen. Das Stück hatte auch weniger lobende Kritiken. So wurde zum Beispiel geschrieben, dass das Stück nur ein Schwank sei, welches lediglich auf den oberflächlichen Humor abziele.⁸⁷

Den Inhalt des Stückes habe ich in einer Zusammenfassung in den Anhang meiner Arbeit beigelegt. Ich möchte an dieser Stelle trotzdem auf ein wichtiges Werk von Jürgen Hein und Claudia Meyer hinweisen, in dem alle Nestroy- Stücke kompakt dargestellt werden. Es handelt sich um:

Hein, Jürgen/ Claudia Meyer, *Theaterg'schichten, Ein Führer durch Nestroys Stücke*. Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy- Gesellschaft, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner, 2001.

5.1.1. Die Vorlage

Dass Nestroy sich öfters fremder Vorlagen bediente und sich diese Stoffe zum Teil aneignete ist bereits allbekannt. Dabei war für Nestroy vor allem Paris ein passender Fundort für seine „Rohmaterialien“, aber neben der französischen Metropole war auch London nicht ganz unterinteressant.⁸⁸

So entstand auch seine Posse „Einen Jux will er sich machen“. Aus dem Einakter „A day well spent, a farce in one act“ von John Oxenford aus London kreierte Nestroy einen fruchtbringenden, abendfüllenden Possenerfolg. Die englische Vorlage feierte am 4. April 1836 im „Lyceum Theatre“ (English Opera House) seine Premiere. Der Autor, John Oxenford war Autor und Co- Autor von über 80 Stücken, außerdem arbeitete er auch als Übersetzer und war lange Zeit Theaterkritiker der Times. Sein Einakter, „A day well spent“ zählt zu seinen größten Erfolgen.⁸⁹

„Die Posse „Einen Jux will er sich machen“ entstammt Nestroys schöpferisch fruchtbarsten Jahren (sic! Es fehlt das Wort „aus“). Während viele

⁸⁷ Vgl. Yates, W.E., „Bin Dichter nur der Posse“: Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie, 2012. S. 138

⁸⁸ Vgl. Hein, Jürgen, *Johann Nestroy und seine englischen Quellen*, Einleitung, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft, 3. Jhg. Heft 2/ 3, Wien: 1981. S.31

⁸⁹ Vgl. Yates, W.E., „Bin Dichter nur der Posse“: Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie, 2012. S. S.104

*seiner Stücke auf fremde Vorlagen
zurückgehen, handelt es sich hier um ein
Werk eigener Erfindung!“*⁹⁰

Dies schreibt Willhelm Zentner falsch in seinem Vorwort in der Reclam Ausgabe des „Jux“ (Nr.3041). Dabei war die Tatsache, dass es sich beim „Jux“ eben um keine eigene Erfindung Nestroys handelt, schon 1842 bekannt. Denn sogar im „Österreichischen Morgenblatt“ wurde festgehalten, dass das Stück einer englischen Vorlage zugrunde liegt. Und dennoch tauchte die Vorlage erst recht spät, nämlich im Jahre 1923, in der wissenschaftlichen Forschung auf.⁹¹

Ausführlich vergleicht Franz H. Mautner Nestroys „Jux“ mit der Vorlage von Oxenford. Auch Rommel beschäftigte sich in seinen *Sämtlichen Werken XI* S.550-554 mit den beiden Stücken.

Bei den „Nestroy- Gesprächen“ 1979, die in Schwechat auf Schloss Rothmühle stattfanden, war der Leitgedanke des Symposions „vom Vorläufer des „Jux“ bis zu „Hello Dolly“. Die Veranstalter, das Nestroy- Komitee der Stadt Schwechat und die Internationale Nestroy Gesellschaft, so wie auch der Niederösterreichische Landesverband für Amateurtheater, behandelten in jeder Form diese Thematik. Nestroy musste, um zu den Vorlagen zu kommen, wohl deutsche Übersetzungen der Stücke bekommen haben. Denn, wie Norbert Janitschek in der Nestroyana schreibt, kann man davon ausgehen, dass Nestroy weder Englisch noch Französisch beherrschte. Auch Friedrich Walla schreibt im Jahr 1981 für die Nestroyana einen Aufsatz über die Vorlage von Nestroys „Jux“, dabei erwähnt er ebenfalls, dass Nestroy der englischen Sprache nicht mächtig war und auf eine deutsche Übersetzung der Vorlage angewiesen war. Leider ist diese Übersetzung der Forschung bisher nicht in die Finger gekommen.⁹² Beide oben erwähnte Fremdsprachen standen nicht am Lehrplan der Gymnasien. Auch, dass Johann Nestroy Privatunterricht von zu Hause erhielt, kann ausgeschlossen werden.⁹³ Nachdem Nestroy den auf Deutsch übersetzten Stoff gelesen hatte, fertigte er

⁹⁰ Nestroy, Johann, *Einen Jux will er sich machen. Posse mit Gesang in vier Aufzügen*, Hg. Von Wilhelm Zentner, Stuttgart: Reclam Verlag, 1960. S.5

⁹¹Vgl. Nestroy, Johann, *HKA, Stücke*, 1991. S. 103

⁹² Walla, Friedrich, *Von „Einen Jux will er sich machen“ bis „Nur keck!“*. Johann Nestroy und seine englischen Quellen, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft , 3. Jhg. Heft 2/ 3, Wien: 1981. S. 33

⁹³ Vgl. Janitschek, Norbert, *Vom Vorläufer des „Jux“ bis „Hello Dolly“*, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft , 1. Jhg. Heft 3/ 4, Wien: 1979. S. 82

genaue Skizzen an. Seine Skizzen beinhalten die wichtigsten sprachlichen Momente, ein Handlungsgerüst, die Planung der Akte und sind versehen mit charakteristischen Namen der Figuren und reichlich Notizen. Bis das Stück aber fertig zur Niederschrift war, ließ sich Nestroy oft Zeit bis zur Aufführung. Enorm wichtig war für seine Adaptionen das Miteinbeziehen und die Rücksicht auf die Eigenarten der Schauspieler, die seine Stücke zum Besten geben sollten.⁹⁴ Der bedeutendste Unterschied zwischen Oxenfords Farce „A day well spent“ ist, dass dieses Werk ein Einakter (bestehend aus 9 Szenen) ist und Nestroy daraus einen Dreiakter macht. Auch interessant ist, dass Nestroy nicht nur den Inhalt ausgebaut hat, sondern auch in seiner Bearbeitung neue Rollen dazu geschrieben hat. Janitschek schreibt sogar, dass Nestroy „(...)aus farblosen Figuren Charaktere formt“⁹⁵. Die komische Figur des Hausknechts Melchior, die aus dem Stück nicht wegzudenken ist, hat der Autor, ebenso wie die langsame Wirtschafterin im Hause Zangler, neugeschaffen. Er hat den englischen Einakter „verwienert“ und ausgebaut. Die wichtige Figur Melchior, welche sehr viel an Sprach- und Situationskomik hergibt, hat er für seinen Schauspielerkollegen Wenzel Scholz extra dazu geschrieben.

Was allerdings keine Nestroy Erfindung ist, sind die sprechenden Namen, welche schon in der Vorlage bei Oxenford zu finden sind. „Mr. Cutaway“ oder „Mr. Cotton“. Diese hat Nestroy nicht wörtlich übersetzt, aber ebenso inhaltlich in seine Bearbeitung übernommen. Weinberl ist wie Cotton (Baumwolle) ein wichtiges Handelsprodukt. Cutaway Coat, kurz Cut, bezeichnen Briten als förmlichen Tagesanzug. Es handelt sich dabei um eine „abgeschnittene“ Form des Gehrocks, welche den Herren mehr Bewegungsfreiheit erlaubt.⁹⁶ Wie schon erwähnt ist „A day well spent“ von John Oxenford die Vorlage vom „Jux“. Aber die Bearbeitungsmaschinerie nimmt hier noch kein Ende, denn Thornton Wilder (1897-1975) macht aus dem „Jux“ seine Erstfassung des „The Merchant of Yonkers“ im Jahre 1933, welches 1938 von Max Reinhardt (1873-1943) inszeniert wurde und unter dem Titel „The Merchant“ aufgeführt wurde.⁹⁷ Nachdem das Stück aber floppte, wurde es umgearbeitet und im Jahre 1954 mit dem Titel „The Matchmaker“ in Edinburgh aufgeführt. In dieser Überarbeitung taucht erstmals die neue Hauptrolle

⁹⁴ Vgl. Janitschek, Norbert, *Vom Vorläufer des „Jux“ bis „Hello Dolly“*, 1979. S. 83

⁹⁵ Vgl. ebd. S.83

⁹⁶ www.stil.de/kleider-knigge.html (7.August.2014)

⁹⁷ Vgl. Janitschek, Norbert, *Vom Vorläufer des „Jux“ bis „Hello Dolly“*, 1979.S.87

der Heiratsvermittlerin auf, welche Wilder Mrs. Dolly Levi nannte, auf. Aus dieser Bearbeitung wiederum spross das Musical „Hello Dolly“. Mit der textlichen Überarbeitung von Michael Stewart (1924- 1987) und der Musik, geschrieben von Jerry Herman (*1931), wurde das Musical ein Welterfolg. Die Premiere am Broadway fand 1964 statt. Im Jahre 1981 feierte eine weitere englischsprachige Bearbeitung des „Jux“ seinen Erfolg, nämlich „On the Razzle“ von Tom Stoppard (*1937). Diese Bearbeitung gilt bislang als eine der gelungensten fremdsprachigen Nestroy-Bearbeitungen.⁹⁸

5.1.2. Interpretation

Die Vorlage bietet Nestroy eine Ausgangssituation, aus welcher er ein Stück mit ungebundener Komik, Torheit und genialem Witz machen konnte. Trotzdem schaffte er es, sehr philosophische Gedanken an den Mann zu bringen und ernste Worte anklingen zu lassen. Nestroy behandelt soziale Missstände. Er thematisiert keine verrückten Zerrbilder von noch verrückterer Figuren sondern zeichnet Charaktere, die direkt aus dem Leben gegriffen sind. Das Stück spielt in einer Zeit, welche sich durch die Begriffe wie Restauration, Josephinismus, beginnender Frührealismus und aufkommendes Industriezeitalter beschreiben lässt. Der „Jux“ spiegelt die Merkmale seiner Zeit, die heranreifende Revolution und ist eine theatrale Überwindung der sozialen Missstände dieser Zeit.⁹⁹ Der Mensch im „Jux“ ist stets Hauptgegenstand Nestroys scherzhafter Kritik. Der Mensch und seine Handlungen werden vom Autor detailliert gezeichnet und zu einem psychologischen Untersuchungsgegenstand. Meiner Meinung nach sind im „Jux“ auch weniger Zeitkritik oder Anspielungen auf die Politik zu suchen, als in anderen seiner Werke. Der Autor übt, mittels seiner Figuren, in diesem Stück intelligente und spitzfindige Komik aus. Das Potential, in der vielleicht oft zu schnell als „platt“ abgestempelten Posse, eine intellektuelle und durchaus kritische Posse zu entdecken, ist auf jeden Fall da. Das Stück birgt reichlich Sprach- und Situationskomik, aber auch die Ernsthaftigkeit des Stückes darf nicht übersehen werden.

Auch Geld und Reichtum treiben die Menschen in ihren Handlungen an. Es ist ein bestimmendes Motiv für einige Figuren im „Jux“. Herr Zangler will sein Mündel

⁹⁸Vgl. Nestroy, Johann, *HKA, Stücke*, 1991. S.156

⁹⁹ Vgl. Yates, W.E., *„Bin Dichter nur der Posse“: Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*, 2012. S.140

Marie in Sicherheit wissen. Sicherheit bedeutet für ihn Geld und Besitz. Darum kann er erst mit der Heirat mit August Sonders konform gehen, als er erfährt, dass dieser bereits geerbt hat. Gleich im ersten Auftritt des Stückes prallen diese zwei Charaktere aufeinander. August Sonders versucht den sturen Patriarchen zu überzeugen, dass Marie die Seine werden muss. Das einzige Argument, das ihm in der Diskussion mit Zangler für richtig erscheint ist seine reiche Tante aus Brüssel, die ihn nach ihrem Tode beerben wird. Doch den auf Reichtum bedachten Zangler überzeugt diese wage Zukunftsargumentation nicht. Seine Geldgier schließt Herzlichkeit und Liebe aus. Auch seine eigene Verbindung mit Madame Knorr spricht für sein von Geld und Besitz beherrschtes Denken. Sie ist eine wohlhabende Witwe, die ihren eigenen Laden führt. Die beiden können sich in die Augen schauen und als gleichwertige Geschäftsleute begegnen. Sie ist nicht abhängig von einem Mann und ist nicht auf Zangers Besitz aus, da sie selbst für sich sorgen kann.

Der Kommerz und die Kommerzialisierung werden im „Jux“ auch zum Thema gemacht. Schon in Weinberls Auftrittslied wird über den Berufsstand der Handelsleute nachgedacht. Natürlich kommen Wortwitz und Metaphern, ganz typisch für Nestroy, nicht zu kurz. In seinem darauffolgenden Monolog sinniert Weinberl über den Handelstand weiter und vergleicht die schönen Handlungen (Geschäftsläden) mit den Handlungen (Taten) der Menschheit. Seine Bilanz aus diesem Vergleich ergibt ein wahrhaft trauriges und abschätziges Menschenbild. Dass es in diesem Monolog, oder eigentlich auch im Couplet, gar nicht mehr um den Kommerz und den Handel an sich geht, merkt man sofort. Nestroy übt sowohl Kritik an den Menschen, als auch am Handelstand aus, und das verpackt in einem wunderbaren Wortspiel mit viel Sprachgefühl.¹⁰⁰

5.2. Figurenanalyse und Charakteristik

Wie ich schon vorhin kurz erwähnt habe, zeigt uns Nestroy immer wieder ein kontrastreiches Spiel an Gegensätzen. Dieses findet natürlich auch auf der Figurenebene statt. Seine klare Schilderung der Gesellschaft, in all ihrer

¹⁰⁰Vgl. Mautner, Franz H., *Geld, Nestroy und Nestroy – Interpretation*, Hg. v. Jürgen Hein in Theater und Gesellschaft, Das Volkstück im 19. Und 20. Jahrhundert, Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1973. S.116f

Unterschiedlichkeit, ist für uns wie ein Stück Sozialgeschichte zu lesen, aber auch als theatrales Element zu analysieren.

Der Jux bietet ein breites und interessantes Feld an Rollen. Hier treffen beispielsweise Diener und Herren, besser gesagt, auch Diener als Herren, Vormund und Mündel, kleine einfache Leute, Hochstapler und Lumpen aufeinander. Es sind öfters Kontrahenten, die hier miteinander in Verbindung geraten. Aber die Konfrontation so unterschiedlicher Figuren besteht nicht nur aus „Pro und Contra“ oder sozialhöher- gestelltem versus einfachem Knecht. Gerade der komische Einschlag, das was bei Nestroy so fasziniert, ist eine gelungene harmonische Mischung der wechselseitigen Wünsche und Anliegen seiner Figuren. Es kommt nie zu einem „Entweder- Oder“ sondern bleibt eine ausgeglichene Interaktion beider Seiten.¹⁰¹ Dieses komische Rollenspiel, die reiche Palette an Figuren, kann durchaus als Spiegel einer sozialen Wirklichkeit gesehen werden und darf nicht nur als theatrale Körperschaft behandelt werden. Nestroys Figurenaufstellung ist eine detaillierte Schilderung der gesellschaftlichen Schichten und jeder Charakter trägt ein Stück Zeitgeschichte mit sich. Man kann folglich sagen, dass Nestroys Figuren Repräsentanten der Wiener Zeitgeschichte sind und sollten auch als Dokumente der Sozialgeschichte gelesen werden.¹⁰²

In „Einen Jux will er sich machen“ thematisiert Nestroy ganz banale Wünsche und Träume seiner Figuren. Niemals bleibt dem Rezipienten ein Wunsch verborgen. Jede Figur hat ganz klare Ziele und Absichten, die uns von Anfang an bekannt sind. Der Titel des Stückes verrät uns bereits das Hauptanliegen des Hauptcharakters, Weinberl: „Einmal noch ein verfluchter Kerl sein, sich einen Jux machen!“

Eine weitere Beachtung findet in der folgenden Figurenanalyse die Rolle der Frau im „Jux“. Die Frauenrollen sind meistens bei Nestroy mit weniger Witz gestaltet und erfahren eine geringere Entwicklung im Stück als Nestroys Männerfiguren. Vielleicht liegt das auch an Nestroys Frauenbild oder einem generellen Blick der Gesellschaft auf die Frau zu seiner Zeit. Das männliche Geschlecht ist auf jeden Fall das dominierende in Nestroys Werken. Auch im „Jux“ bestimmen eindeutig die

¹⁰¹ Vgl. Hein, Jürgen, *Gefesselte Komik und entfesselte Lachlust. Ferdinand Raimund und Nestroy*, Hg. v. Ilija Dürhammer, Pia Janke in Raimund-Nestroy-Grillparzer, Witz und Lebensangst, Wien: Pro Arte Edition Praesens 2001. S.42

¹⁰² Vgl. ebd. S.33

Männerrollen, trotzdem, die Frauenfiguren finde ich nicht ganz so belanglos und möchte sie in meiner Arbeit kurz behandeln.

Personenverzeichnis¹⁰³:

Zangler, Gewürzkrämer in einer kleinen Stadt

Marie, dessen Nichte und Mündel

Weinberl, Handlungsdiener

Christopherl, Lehrjunge (wird in Nestroys Szenar und Personenverzeichnis aber mit Christoph Sterzl angeführt)¹⁰⁴

Kraps, der alte Hausknecht

Frau Gertrud, Wirtschafterin bei Zangler

Melchior, ein vazierender Hausknecht

August Sonders, Maries Geliebter

Hupfer, ein Schneidermeister

Madame Knorr, Modewarenhändlerin in der Hauptstadt

Frau von Fischer, Witwe

Fräulein Blumenblatt, Zanglers Schwägerin

Brunninger, Kaufmann

Philippine, Putzmacherin bei Madame Knorr

Lisett, Stubenmädchen bei Fräulein Blumenblatt

Rab, Gauner

Hausmeister

2 Kellner

Wächter

Lohnkutscher

WEINBERL (Nestroy-Rolle)

Weinberl ist ein altösterreichischer Begriff für Traube und Rosine. Ein Weinberl ist somit ein wichtiger Verkaufsartikel seiner Zeit gewesen. Rommel beruft sich in seiner Reihe *Sämtliche Werke* Band 11 auf ein Dialektwörterbuch und schreibt:

*„So nennt man auch einen Menschen,
der obgleich schuldig, zur Rede gestellt,
so tut, als ob er vom Gegenstande des
Vorwurfs gar nichts wüßte.“¹⁰⁵*

„Sich einweinberln“ bedeutet sich einschmeicheln, jemand der durch süßliches Benehmen auffällig ist. Nestroy arbeitet öfters mit dem Stilmittel der sprechenden

¹⁰³ Nestroy, Johann, *HKA, Stücke 18/1*, 1991. S10

¹⁰⁴ Ebd.S.158

¹⁰⁵Vgl. Nestroy, Johann, *Sämtliche Werke. Die Possen*, Hg. v. Fritz Bruckner/Otto Rommel, Band 11, Wien: Schroll 1928. S. 569

Namen. In diesem Fall gibt der Name eine Information auf den Berufstand der Figur.¹⁰⁶ Dass dem Wort „Weinberl“ auch die Bedeutung des Kommis zufällt, ist wohl erst nach Nestroys „Jux“ und durch den großen Erfolg entstanden und hat sich vermutlich nachfolgend zu einem Gattungsnamen etabliert.¹⁰⁷

Die Anrede „Mussi“ stammt von dem französischen Wort „Monsieur“ (für Herr) ab. Die Kurzform Mussi gilt allerdings als wenig respektvolle Anrede als Monsieur. Bevor Weinberl den Ernst des Lebens antritt und seiner Beförderung im Job ins Auge sieht, will er es sich noch einmal beweisen, dass auch er ein verfluchter Kerl sein kann. Er will der kleinbürgerlichen Routine bei Zangler entfliehen. Auf eine sehr philosophische Art erklärt er seinem Lehrbuben Christopherl, warum er sich diesen „Jux“ erlauben will. Es hat etwas Melancholisches an sich, wenn Weinberl seinen Blick in die Zukunft richtet und von sich als alternder Mann behauptet „nie ein verfluchter Kerl gewesen zu sein“¹⁰⁸ Nach der Beförderung zum Associé kommen beim sonst so selbstbewussten Verkäufer ängstliche Züge ins Spiel. Die Angst für immer ein Sklave des Geschäfts zu sein, mit Ketten ans Kellergwölb‘ gefesselt zu sein, wird in Weinberls Denken immer mächtiger. In Wahrheit ist Weinberl nämlich kein Draufgänger, er lebt und liebt seinen Beruf als Verkäufer und steht vollkommen hinter seinem Chef, dem Herren Zangler. Dem Handelstand gibt er sich völlig hin. Mit Bedacht arbeitet er an der Kundenpflege und weiß wie man sich in hektischen Verkaufszeiten zu verhalten hat.¹⁰⁹ Aber seine Zweifel und Ängste, etwas in dieser eintönigen Lebensführung zu verpassen, verleiten ihn zu diesem Ausbruch aus dem Leben. In einer melancholischen Minute wird seine Idee geboren, das Geschäft ohne Erlaubnis des Herrn Zangers zuzusperren und zusammen mit seinem Lehrbuben Christopherl in die Stadt zu reisen. Sie versprechen sich große, fidele Abenteuer, vielleicht sogar den ein oder anderen romantischen Moment. Dass Weinberl von Ehe und Beziehungen nicht ganz so viel hält, erfährt man aus seinen Couplets. Er misstraut den Menschen prinzipiell und zweifelt ihre ehrlichen Absichten an. Eine Frau an seiner Seite scheint ihm nicht zu fehlen, man hat das Gefühl, dass sein Beruf als Handelsmann ihn komplett ausfüllt:

¹⁰⁶ Vgl. Kuhn, Christoph, *Witz und Weltanschauung in Nestroys Auftrittsmonologen*, 1966. S. 98

¹⁰⁷ Vgl. Janitschek, Norbert, *Vom Vorläufer des „Jux“ bis „Hello Dolly“*, 1979. S.93

¹⁰⁸ Nestroy, Johann, *HKA, Stücke 18/1*, 1991. S. 27

¹⁰⁹ Vgl. Cersowsky, Peter, *Johann Nestroy, oder Nix als philosophische Mussenzen*, Eine Einführung, München: UTB Wilhelm Fink Verlag, 1992. S.101

*„CHRISTOPH. Aha, ich gspann was, der
Associé wünscht-
WEINBERL. Eine Associéinn, o nein, das
irritirt mich nicht, so was kommt von selbst,
und wenn es nicht kommt, so is es auch
noch kein Unglück.“ (I,13)*

Weinberl macht den Eindruck als habe er akzeptiert, dass er vielleicht ledig sein Leben verbringen wird. Er ist nicht auf der Suche nach der Liebe, sondern sieht seinen Junggesellenstand relativ entspannt. Der sonst sehr höfliche Angestellte entwickelt in seinem Ausbruch neue Wesenszüge. Das Verstellen und Kostümieren hilft Weinberl aus seiner Haut zu kommen. Er gibt vor, jemand anderes zu sein, und fühlt sich in seiner Verkleidung sicher. Im ersten Akt gibt er sich als sein Vorgesetzter aus und befiehlt der alten Haushälterin, in Zangler Manier, was sie zu tun hat. Auch dem Liebespaar Marie und August gibt er seinen Segen und lässt beide kurzerhand auffliegen. Sein Abenteuerdurst treibt Weinberl von einem Jux zum nächsten. Hinter seinem Verstellspiel steckt die Angst vor der Fadesse in seinem Alltag. Er erspielt sich sozusagen ein Doppelleben um vor der Eintönigkeit seines Verkäuferdaseins fliehen zu können. Später in der Stadt erfindet Weinberl aus dem Stegreif die Rolle des Herrn von Geist. Ab dem Moment wo er sich Geist nennt, wirkt er stärker und selbstbewusster. Es scheint so, als würde er wissen was er will, und er lässt sich auf das falsche Spiel ein. Von nun an hat er andere Interessen als der Weinberl vom Stückbeginn. Als er Frau von Fischer kennenlernt, überwältigen ihn menschliche Bedürfnisse und der Reiz der Frau lässt ihn nicht mehr los. Der Kuss und die Spielerei mit der Dame gefallen dem Mann und machen ihn weich. Doch als ihm seine Geldnot im Wirtshaus bewusst wird und ihm nichts anderes übrig bleibt als die Flucht, schlägt er sprunghaft um. Der Umgang mit den Damen im Wirtshaus ist alles andere als die feine Art. Seine Bedürfnisse stehen klar über denen der Frauen. Vom lieben, gutmütigen Weinberl/Geist wird er zu einem Zechpreller. Die dritte Verkleidung Weinberls findet in den Szenen bei Fräulein Blumenblatt statt. Hier entscheidet er sich nicht selbst für eine Kostümierung, sondern diese wird ihm zugetragen. Er und sein Lehrbub Christopherl werden irrtümlicherweise als August und Marie entführt und zur Schwägerin von Zangler gebracht. Dort scheint er wieder in einer ausweglosen Situation gefangen zu sein. Mit seiner vierten und letzten Verkleidung, nämlich dem Räuberumhang und der Larve, kann Weinberl das Irrspiel

noch zum Guten wenden und alle Verwechslungen lösen sich in einem scheinbaren Happy End auf. Weinberl entscheidet sich nun für den Ehestand. Er zieht die Häuslichkeit seinen Freiheitsgedanken vor. Das Scheinwahren der Gesellschaft siegt und die Sehnsucht der Freiheit wird unterdrückt.

MELCHIOR (Wenzel Scholz- Rolle)

Melchior ist der neue Hausknecht im Hause Zangler. Diese Figur sprüht nur so von Komik. Melchior ist eine sehr treue und ehrliche Seele. Auf den ersten Blick würde man ihm vielleicht Einiges unterstellen. Aber nach und nach wird klar, dass Melchior immer die Wahrheit spricht, ihm aber nie geglaubt wird.

Er wirkt etwas zerstreut und unorganisiert. An seiner Sprache und seinem Wortschatz erkennt man, dass er sich gerne an die obere Schicht anpassen würde. Doch seine ungeschickte Art mit der Sprache umzugehen lässt dies nie zu. Da Zangler recht dringend einen neuen Hausknecht braucht, wird Melchior nach einem sehr kurzen Gespräch bereits eingestellt. Ohne auch nur irgendeine Person im Haushalt kennen gelernt zu haben, wird er gleich von Zangler in private Spionagegeschichten eingespannt. Dass dies nicht ohne Verwechslungen ablaufen wird, liegt auf der Hand. Von Melchior erfährt man nichts Privates. Man weiß nicht wo er herkommt, ob er Familie zu ernähren hat oder eine Liebesbeziehung führt. Er wird im Stück auf die Arbeit bei Zangler reduziert und folgt strikt jedem Befehl seines Dienstgebers.

ZANGLER

Nestroy wählte für den patriarchalen Gewürzkramer ebenfalls einen sprechenden Namen. Es handelt sich um einen erfundenen Berufsnamen. Zangler ist eine Anspielung auf eine Gurkenzange aus Holz, die ein Gewürzkramer braucht, wenn er die Salzgurken aus dem Holzfass fischt.¹¹⁰ Ein Gewürzkramer ist im heutigen Sinn ein Lebensmittelhändler oder Greissler.

Herr von Zangler vertritt in diesem Rollenbild die gehobene Gesellschaftsschicht. Er hat mehrere Angestellte in seinem Haus und ein Geschäft zu führen. Seine Angestellten und sein Mündel haben Respekt vor ihm. Er ist der Prinzipal im Haus und hat in allen Entscheidungsfragen das letzte Wort. Hinter

¹¹⁰ Vgl. Janitschek, Norbert, Vom Vorläufer des „Jux“ bis „Hello Dolly“, 1979, S.93

seinem Rücken machen sich seine Angestellten lustig über seine herrische Art. Doch im Endeffekt hat er das Sagen und die Macht. Zangler ist ein wirtschaftlich denkender Mann. Er will sein Mündel erst dann mit August Sonders verheiraten, als dieser eine große Erbschaft macht. Am Ende des Stücks kommt heraus, dass Zangler eigentlich den Plan hegte, sein Mündel mit seinem Kommis Weinberl zu verehelichen. Doch auch ein Kommis scheint ihm zu „wenig“ für seine Marie zu sein, also befördert er Weinberl zu seinem Associé. Was dafür spricht, dass Zangler nicht aus reinem menschlichem Denken seinen treuen Angestellten befördert, sondern dahinter wirtschaftliches Kalkül steckt. Auch seine Verbindung zu Madame Knorr ist ein weiteres Indiz für Zanglers Geldgier. Seine Zukünftige ist eine abgesicherte Dame. Sie führt ihre eigene Boutique und sorgt für sich alleine. Zangler muss also nicht für sie aufkommen. Beide können sich als gleichgestellte Geschäftstreibende in die Augen sehen, denn er heiratet nicht in eine „untere“ Schicht. Als Geschäftsmann und Schützenkönig am Land muss Zangler auch etwas darstellen. Für einen feierlichen Anlass lässt er sich eigens eine neue Uniform anfertigen, um sich vor seinen Kollegen an der Tafel von der besten Seite zu zeigen. Die Szene mit dem Schützenfrack lässt auf seine eitle Art schließen. Er will in der Gesellschaft gut ankommen und präsentiert sich gerne. Der neue Frack, der ihm um einiges zu eng ist, macht diese Charaktereigenschaft zu einem sehr komischen Moment. Sein Stolz und sein Eigensinn sind stärker als seine Vernunft. Anstatt den alten, passenden Frack noch einmal zu tragen, zwingt er sich lieber in den neuen exquisiten Frack und macht sich so zur Witzfigur.

An der Figur Zangler erkennt man eine strikte Trennung zwischen einfachen Angestellten und der höheren Gesellschaft. Seine Umgangsformen in Bezug auf Frau Gertrud, Melchior und Kraps lassen eine deutliche Hierarchie erkennen. Weinberl, den er in seine private Familienplanung und Wirtschaft einkalkuliert hat, hält er für einen ehrenwerten Mann und behandelt ihn auch so. Am Ende des Stücks als Weinberl den Einbrecher fasst, bestätigt sich für Zangler die Treue seines Angestellten und hat fortan eine hohe Meinung über ihn.

FRAUENFIGUREN

Zu Nestroys Lebzeiten war es das klassische Bild, dass Frauen vor allem im Haushalt tätig waren. Das bedeutet, dass es das Hauptziel einer Frau war, gut zu

heiraten um finanziell abgesichert zu sein. Frauen und Mütter hatten auf die Kinder zu schauen und wenn es finanziell möglich war, half ihnen dabei auch ein Dienstpersonal. Dieses bestand hauptsächlich aus Frauen und bildete damals die unterste Schicht der gesellschaftlichen Hierarchie.¹¹¹ Das kommt auch im Jux zum Tragen. Außer Melchior und Kraps sind alle Dienstboten im Stück weiblich. Es galt als Statussymbol Dienstboten zu haben und war Teil der gut bürgerlichen Lebensführung.¹¹² Den Frauenfiguren wird generell im „Jux“ wenig Raum gelassen. Auch sprachlich weisen die Frauenfiguren weniger Witz auf als die männlichen Figuren. Dass der Schwerpunkt auf den Männerfiguren, vor allem auf Melchior und Weinberl liegt, könnte darin liegen, dass Nestroy diese Rollen für sich und seinen Kollegen Scholz geschrieben hat. Auch wenn auf den ersten Blick die Frauenfiguren weniger präsent und wichtig erscheinen, möchte ich im Folgendem auf Madame Knorr und Frau von Fischer näher eingehen, vor allem da diese beiden Figuren eine spannende Interpretationen in meinen Inszenierungsanalysen eröffnen.

MADAME KNORR

Madame Knorr hat eine Modewarenhandlung in der Innenstadt. Man kann davon ausgehen, dass sie eine gutsituierte Frau ist, da sie innerhalb der Stadtmauern ihr Geschäft und ihren Wohnsitz hat. Auch sie hat eine Angestellte, Philippine, die hauptsächlich für Gästeankündigung und Versorgung der Kundschaften da ist. Im Gegensatz zum Umgang vom Prinzipalen Zangler mit seinen Hausdienern, führt Madame Knorr mit Philippine sehr höfliche und respektvolle Dialoge. Sie repräsentiert viel weniger ihre Machtposition in ihrem Haus als ihr zukünftiger Ehemann. Meiner Meinung nach ist sie eine spannende Figur. Sie behauptet sich in einer männerdominierten Geschäftswelt. Ihr Reichtum und ihr Besitz gehen nicht auf ein Erbe zurück, wie etwa bei ihrer Freundin Frau von Fischer. Typisch in Nestroys Werken sind einsame Witwen, die auf der Suche nach einer neuen guten Partie sind.¹¹³ Hier im „Jux“ kann man nicht davon sprechen, dass Madame Knorr oder Frau von Fischer es auf eine reiche Partie abgesehen haben. Die Liebesbeziehung zwischen Madame Knorr und Zangler wird nur dezent ausgeführt. Wenn man den Couplettexten von Weinberl folgt und seinen Blick auf zwischenmenschliche

¹¹¹ Vgl. Stammer, Sigrid, „Die Frauenrolle in Johann Nestroys Werken“, 2004. S.9f

¹¹² Vgl. ebd. S. 12

¹¹³ Vgl. Johann Nestroy, *Der Talisman*, HKA Stücke 17/1, Hg.v. Jürgen Hein/ Peter Haida.1993.

Beziehungen weiterführt, dann müsste man eigentlich nach der Absicht und den Hintergedanken der beiden Geschäftsleute fragen. Da aber beide Figuren für sich alleine stehen und nicht voneinander in irgendeiner Beziehung abhängig sind, deutet nichts auf eine Zweckehe mit Handelsideen hin. Obwohl Nestroy die Figur Madame Knorr sehr selbstbestimmt zeichnet, steht sie, wie ihre anderen weiblichen Bühnenkollegen im „Jux“ hinter der Präsenz der Männer. Sie bekommen ihre Bedeutung nur durch die Liebesgeschichten, die sie im Laufe des Stückes eingehen. Die Persönlichkeit der Frauen wird deutlich auf Beruf (Modewarenhändlerin) oder Familienstand (Witwe) reduziert.

FRAU VON FISCHER

Auch sie ist eine gutbetuchte Frau, aber im Gegensatz zu ihrer Freundin arbeitet sie nicht. Zumindest bekommt sie keine Berufsbezeichnung von Nestroy. Im Personenverzeichnis wird sie lediglich mit dem Familienstand „Witwe“ ausgestattet.¹¹⁴ Sie hat nach dem Tode ihres Mannes wohl gut geerbt und genießt so die Vorzüge einer Witwe. Das „von“ vor ihrem Nachnamen lässt darauf schließen, dass sie aus einer besseren Familie stammt. Wobei dieses „von“ nicht unbedingt eine Adelsbezeichnung ist. Vielmehr steht es für eine übertriebene Höflichkeitsformulierung, die vor allem im reichen Großbürgertum vorkommt. Eine Art, welche die Oberflächlichkeit und den Geltungsdrang dieser Gesellschaftsszene stark repräsentierte.¹¹⁵ Ihr Nachname „Fischer“ könnte, nach Friedrich Walla als Hinweis gelesen werden, dass sie sich einen Mann angeln wird.¹¹⁶ Sie muss nicht hart arbeiten gehen um sich schöne Kleidung leisten zu können. Dass sie regelmäßig in der Boutique bei Madame Knorr einkaufen geht und dort anschreiben kann, ist auch ein Zeichen für ihren Vermögen. Sie scheint eine sehr spontane und geistreiche Frau zu sein. Ihre Neugier verleitet sie dazu, das Lügenspiel von Weinberl nicht aufliegen zu lassen. Interessiert an diesem Spiel entscheidet sie sich dazu selbst mitzuspielen und findet sogar Gefallen daran. Außerdem ist sie sich ihrer

¹¹⁴ Nestroy, Johann, *HKA, Stücke 18/1*, 1991. S.10

¹¹⁵ Vgl. Beran, Brigitte, „Anlass und künstlerische Gestaltung von Nestroys Parodien“, Dipl. Universität Wien, 1987. S.119

¹¹⁶ Vgl. Walla, Friedrich, *Weinberl, Knieriem und Konsorten: Namen kein Schall und Rauch*, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft , 3. Jhg. Heft 2/ 3, Wien: 1981. S.80

Reize bewusst und weiß ihr Wirken auf Weinberl einzusetzen. Obwohl dieser sie und ihre Freundin im Gasthaus ganz ungeniert sitzen lässt und sie erfährt, dass seine Identität eine Lüge war, willigt sie trotzdem in die Spontanhochzeit am Ende des Stücks ein.

MARIE UND AUGUST SONDERS

Marie ist das Mündel von Herrn Zangler, sie steht unter seiner Obhut. Heimlich führt sie eine Liebesbeziehung zu August, die ihr Vormund strengstens untersagt. Obwohl Marie sehr schüchtern, unschuldig und wohlerzogen ist, widersetzt sie sich den Regeln ihres Onkels und entscheidet sich für August. Das Liebespaar beschließt, aufgrund ihrer aussichtslosen Zukunft, gemeinsam durchzubrennen. Doch auf der Flucht wird das Mädchen von Gewissensbissen geplagt. August schafft es aber immer wieder das unruhige Mädchen zu besänftigen. Im Buch ist August der führende Part dieser Beziehung. Er versucht in einem Gespräch den Vormund von einer Ehe mit Marie zu überzeugen, und er ist auch derjenige, der die Fluchtplanung unternimmt. Er kann Marie immer wieder für seinen Plan gewinnen, obwohl diese genau weiß, dass es „sich nicht schickt“. Ihre Liebe zu August ist aber größer und mit der Flucht riskiert das junge Mädchen sehr viel. August macht einen naiv romantischen Eindruck. Er will „seine“ Marie nicht verlieren und ist bereit für diese Liebe über Grenzen zu gehen. So fixiert auf sein Ziel und seinen Plan, kann er den verkleideten Christopherl nicht von seiner Geliebten unterscheiden und lässt sich von dem jungen Lehrbuben hinters Licht führen. Er entkommt einer Verhaftung nur, weil bei Zangler das Geld überzeugt und er im richtigen Moment seine Erbschaft erhält. Weder sein taktisches Geschick, seine Überzeugungskraft noch seine Liebe können Zangler überzeugen. Nur das Erbe rettet August aus seiner Misere.

NEBENFIGUREN

Im „Jux“ gibt es eine Menge Nebenfiguren, daher wird sich ihre Charakteristik kurz halten. Definiert werden diese Figuren in erster Linie im Stück über ihrer Anstellung, Beruf oder soziale Stellung. Individuelle Eigenarten dieser Figuren lassen sich nicht beschreiben, da diese nicht wichtig für die Handlung sind. In „Einen Jux will er sich machen“ handelt es sich um Hausbedienstete, Knechte, Wächter, Kutscher, Schneider, Einbrecher und Kellner. Alle diese Figuren sind auf die Funktion ihrer

Arbeit reduziert und wirken beinahe wie Statisten mit wenig Text. Sie sind beispielsweise dafür da, den Haushalt und das Wirtshaus auf der Bühne funktionieren zu lassen. Die Haushälterin und der Hausknecht machen das Anwesen von Zangler als Haushalt erkennbar und bringen Leben und Raum auf die Bühne. Die Hauptfunktionen dieser Figuren sind unter anderem: Servieren, Gäste ankündigen, Garderobe abnehmen und reichen, Briefe oder sonstige Dinge übermitteln. Diese Figuren haben keine wichtige Eigenschaft, an der man sie erkennen oder durch die man sie beschreiben könnte. Sie entfalten sich auch im Laufe des Stückes nicht weiter und machen sonst keine Entwicklung auf der Bühne durch. Dennoch sind sie wichtig, um Abläufe im Bühnengeschehen zu garantieren.

Kraps, der alte Hausknecht, der schon im 1. Akt seinen Job bei Zangler kündigt, hat vom Autor auch einen sprechenden Namen erhalten. Kraps wird von krapsen, grapschen, stehlen abgeleitet. Schließlich entpuppt er sich gegen Ende des Stückes als ungeschickter Dieb. Er ist es, der den „Gwölb’schlüssel“ in Wachs taucht um einen Abdruck davon zu machen, um damit später mit seinem Gaunerkollegen Rab bei Zangler einzubrechen.

5.3. Komik

Der „Jux“ bietet ein buntes Feld an verschiedensten Typen von Komik. Ich gliedere die komischen Szenen in verschiedene Unterkategorien, nämlich Situationskomik, Sprachkomik und Figurenkomik.¹¹⁷ Es muss aber nicht bedeuten, dass diese bestimmten Sparten nur alleine für sich funktionieren. Sie können nämlich auch in verschiedenen Mischformen und Komikvarianten vorkommen. Das passiert dann, wenn zum Beispiel eine komische Sprachwendung in einer komischen Situation dazu beiträgt eine Figur zu charakterisieren.¹¹⁸ Trotzdem muss man dazu sagen, dass Komik stets subjektiv ist und in einem geschriebenen Text nicht so leicht definiert, vor allem nicht objektiv bestimmt werden kann. Eindeutiger wird es da bei einer Aufführung, wo das Publikum mit seiner Reaktion auf komische Momente antwortet. Ich nenne im folgenden Kapitel einige Beispiele, zu den jeweiligen Komikvarianten.

¹¹⁷ Vgl. Cersowsky, Peter, *Johann Nestroy, oder Nix als philosophische Mussenzen*, 1992. S.93f

¹¹⁸ Vgl. ebd. S.93

5.3.1. Situationskomik

Ein Beispiel für Situationskomik ist der Moment im ersten Akt, wo Herr Zangler seinen neuen Schützenfrack probiert. Der Schneider bringt, viel zu verspätet, sein neues Meisterwerk und will Zangler in die neue Uniform helfen. Doch der neue Frack ist eindeutig zu eng und der Prinzipal scheint aus allen Nähten zu platzen. Sein Geltungsdrang und sein Repräsentationswunsch lassen ihn den viel zu engen Frack gnadenlos tragen. Dass er sich damit völlig lächerlich macht, kommt dem tyrannischen Geschäftsmann niemals in den Sinn. Eine äußerst witzige Situation, die durch Melchior's Art, sich bei seinem neuen Chef einzuschmeicheln, noch absurder wird. In diesem Falle wird die Situationskomik durch ein komisches Requisit herbeigeführt, nämlich durch den viel zu engen Schützenfrack.¹¹⁹

Ein weiteres Beispiel für Situationskomik anhand eines komischen Requisits ist die Szene im zweiten Akt, in der hektisch eine spanische Wand zur Raumteilung im Gasthaus aufgestellt wird. Diese Szene erzeugt wunderbar ein komisches Gerüst. Sie beginnt mit einem harmlosen Slapstick-artigem Humor beim Wandaufstellen und gipfelt die Komik bis zum Ende der Szene. Die Spanische Wand soll als Sicht- und Lärmschutz zwischen Zangler und Weinberl, Christopherl samt Damen aufgestellt werden. Schon das Aufstellen wird zu einer sehr komischen Sache. Mit Hilfe des Kellners versuchen Christopherl, Weinberl und Melchior diese Abtrennung möglichst schnell aufzubauen. Dass sich die drei im Endeffekt aber gegenseitig behindern und auf äußerst umständliche Art und Weise hektisch werden liegt in dieser Situation auf der Hand. Diese fabelhaft komische Situation erhöht sich aber noch, wenn Weinberl und Christopherl im Flüsterton mit den Damen am Tisch Konversation führen wollen, um von Zangler nicht an den Stimmen erkannt zu werden. Den Gipfel an Komik erreicht diese Szene, wenn sich Christopherl in Damenkleidung hinter Zangler davon schleicht, Weinberl blitzschnell aus dem Fenster springt, die Spanische Wand umfällt und Zangler seine Verlobte im Séparée entdeckt.¹²⁰

5.3.2. Sprachkomik

Die besonders ausgefeilte Sprachkomik zeigt sich unter anderem an einem Beispiel der Dialogführung. Auf den ersten Blick erscheint die Komik der Sprache vielleicht

¹¹⁹ Vgl. Cersowsky, Peter, *Johann Nestroy, oder Nix als philosophische Mussenzen*, 1992. S.94

¹²⁰ Vgl. ebd. S.95 f

unscheinbar oder fällt beim ersten Lesen nicht so ins Gewicht, aber bei genauerer Untersuchung der Sprache, kann man schnell Nestroys genialen Einsatz von Wort und Pause, Floskeln, „verwienerte“ Fremdwörter und Worterfindungen feststellen. Ein sehr großer Teil der Komik, den man im „Jux“ erfährt, basiert auf dem hohen Potential der Sprache und ihrem komischen Gebrauch. Aber auch die Melodie in Nestroys Sprache, sowie der Klang der Wörter sind keine zufällige Nebensache, sondern ganz bewusst vom Autor gewählt. Gleichklang oder Lautähnlichkeiten sorgen für einen Rhythmus, aber auch für einen unterhaltsamen Wortwechsel. Ein Beispiel für die Wahl der Lautähnlichkeit findet sich in Weinberls *aparté*: „WEINBERL. (...) ich komm als Associé in die Soß-“ (I,17), Diese spielerische Variation aus ähnlichen klingenden Wortkombinationen findet sich an einigen Stellen im „Jux“. So zum Beispiel auch wenn Zangler seinen neuen Hausknecht Melchior zu Recht weist: „ZANGLER. (...) daß er augenblicklich jeden Saal, jedes Salettl, jeden Salon, jede Salaterie durchsucht.“ (II,9). Die Bedeutung des Wortes „Salaterie“ wird in den beiden Nestroy Ausgaben (Rommel/Bruckner und Hein/Hüttner/Obermaier /Yates) unterschiedlich kommentiert. Während Rommel diesem Wort die Bedeutung „Salatschüssel“ (aus dem Französischen „saladiere“) zuschreibt, wird in der HKA das Wort „Salaterie“ auf den Wortursprung „Salat“ und „Terrain“ hingewiesen, was für Nestroys Scherzwortbildung sehr typisch ist.¹²¹

Rasche und kurze Wortwechsel, die unter anderem auch Tempo machen, sorgen für eine gewisse Komik. Dieses literarische Stilmittel nennt man auch Stichomythie. Durch die schnellen Dialogwechsel wird die Dringlichkeit der Situation verschärft.¹²² Ein Beispiel dafür finden wir gleich zu Stückbeginn als Herr von Zangler auf August Sonders trifft und dieser versucht den strengen Geschäftsmann von einer Heirat mit Marie zu überzeugen:

*„ZANGLER. Ich hab Ihnen jetzt ein für
 allemahl gesagt-
 SONDERS. Und ich Ihnen ein für allemahl
 erklärt-
 ZANGLER. Daß Sie meine Nichte und Mündl
 nicht kriegen.
 SONDERS. Daß Marie die Meine werden
 muß-*

¹²¹ Vgl. Schübler, Walter, *Nestroy. Eine Biographie in 30 Szenen*, Salzburg- Wien- Frankfurt: Residenz Verlag 2011. S. 183

¹²² Vgl. Cersowsky, Peter, *Johann Nestroy, oder Nix als philosophische Mussenzen*, 1992. S.98

*ZANGLER. Das werd ich zu verhindern
wissen.
SONDERS. Schwerlich so sicher als ich es
durchzusetzen weiß.
ZANGLER. Kecker Jüngling.
SONDERS. Hartherziger Mann. (...)“ (I,1)*

Nestroys ausgeklügelte Sprachkomik kann man an seinem Feingefühl für die Sprache und der raffinierten Wortwahl erkennen. Geschickt findet der Autor passende Doppeldeutigkeiten, die er in amüsante Zusammenhänge setzt und so feine Wortspielereien entstehen lässt. Ein Beispiel dafür kann man im 1. Akt 3. Auftritt finden, als Herr Zangler seine Wirtschafterin Frau Gertrud nach Marie fragt:

*„GERTRUD. Im Garten bey den Bienen.
ZANGLER. Da halt't sie sich immer auf,
ich glaub bloß deßwegen, weil die Bienen
schwärmen; soll sich ein Beyspiel
nehmen, das sind nur Thiere, und
schwärmen auf eine so nützliche Weise,
und Frauenzimmer, die sich einbilden
halbete Engeln zu seyn, haben eine so
hirnlose Schwärmerey in sich.“ (I,3)*

An diesem Beispiel erkennt man neben dem Spiel der Doppeldeutigkeit des Wortes „schwärmen“ auch Zanglers unromantischen Charakterzug. Wie schon in dem vorherigen Kapitel erklärt, hält Zangler nichts von der jungen Liebe, die sich in seinem Hause langsam breit macht. Zum einen ist er gegen diese Verbindung zwischen Marie und August Sonders, weil sie einfach nicht in seinen Plan für Marie passt und zum anderen, weil sie ökonomisch für Marie nicht von Vorteil zu sein scheint. Ebenfalls bemerkenswert für Nestroys Sprachstil ist an diesem Beispiel, dass Zangler Marie mit einem Tier vergleicht, der Biene. Solche Vergleiche finden sich häufig in Nestroys Werken und sorgen für eine abwechslungsreiche und bildhafte Sprachlichkeit. Ein weiteres Stilmittel, welches sich im „Jux“ auffinden lässt, ist die Wortneuschöpfung, in der Literaturwissenschaft auch als Neologismus bezeichnet. Als Christopherl im Stress die Aufschrift der Tafel von Madame Knorrs Modewaren- Verlag wiedergeben muss, kommt es zu einer witzigen Worterfindung,

die sich unnötig in die Länge zieht¹²³: „Modewaaren
Verlagsniederlagverschleißhändlerlerin. (II,2)

Auch widersprüchliche Wortfolgen kann man im „Jux“ finden. Als Frau von Fischer unerwartet in der Modewarenhandlung ihrer Freundin Madame Knorr auftaucht, begrüßt sie diese mit den Worten: „Nur her da, komm in meine offenen Arme, du Verschloßene“ (II,6). Die gegensätzlichen Wörter „offen“ und „verschlossen“ prallen hier aufeinander. Dieses Stilmittel wird auch als Oxymoron bezeichnet.

Einen besonderen Stellenwert in der Sprachkomik nimmt der Gebrauch von Fremdwörtern oder Fremdsprachen ein. Fremdwörter werden häufig von den arbeitenden, einfacheren Figuren gewählt, um sich sozial etwas besser zu stellen.¹²⁴ Melchior baut häufig solche fremdsprachlichen Begriffe in seine Dialoge ein, um zu imponieren. Bei seinem Bewerbungsgespräch bei Zangler sagt er zum Beispiel: „MELCHIOR. Und da hab ich g'hört sind Sie in Desperation daß Sie kein Hausknecht haben.“ (I,6) Dass dieses Wort unpassend gewählt wurde, bestätigt sich sogleich mit Zanglers Antwort: „ZANGLER. In Desperation? Das is gar eine dumme Red, ich glaub an solchen Schlingeln is keine Noth“ (I,6) Desperation ist ein veralteter Begriff für Verzweiflung. Weinberl und Christopherl wählen vermehrt Fremdwörter wenn sie im Dialog mit den beiden Damen sind und denen besonders gut gefallen wollen. Schließlich sollen die Damen ja nicht bemerken, dass es sich bei Christopherl und Weinberl um einen Lehrbuben und einem Kommis vom Land handelt. Dass die Wahl ihrer Fremdwörter so sporadisch und manchmal unpassend gewählt wird, macht gerade diese Komik aus.

Ein Beispiel dafür findet sich in der Wirtshausszene, als Weinberl und Christopherl, aus Angst eine zu hohe Rechnung zu bekommen, das Bestellen des Essens hinauszögern wollen. So sagt Weinberl zum Kellner: „Wier deliberieren grad, (...)“ (II,15). „Deliberieren“ ist ein Fremdwort mit lateinischem Ursprung. Es bedeutet so viel wie: beratschlagen, überlegen. Nestroy setzt seine Fremdwörter aber immer so geschickt in das Sprachbett ein, dass man inhaltlich versteht, was die Figur meint, selbst wenn man das Wort nicht übersetzen kann.

¹²³ Vgl. Cersowsky, Peter, *Johann Nestroy, oder Nix als philosophische Mussenzen*, 1992. S.98

¹²⁴ Vgl. ebd. S.99

Neben diesen vielen verschiedenen Sprachstilmitteln, die Nestroys Sprache ausmachen, kommt es auch häufig zu wiederkehrenden Floskeln. Nestroy hat sich viele Gedanken gemacht, wie er die Figuren sprechen lässt. Er hat den Figuren ihre eigene Rede zugeordnet: Es gibt für bestimmte Figuren eigene Standardfloskeln, welche auch nur von diesen bestimmten Figuren in den Raum geworfen werden.¹²⁵ Melchior's „das is classisch“, Marie's „das schickt sich nicht“ und Frau von Blumenblatts „ganz mein Schicksal“ funktionieren wie „Running Gags“ in diesem Stück. Es kommt niemals vor, dass eine andere Figur sich dieser Redewendungen bedient. Alle drei Floskeln sind neben ihrem komischen Effekt auch charakterdefinierend und wirken sehr amüsant durch ihre stete Wiederholung. Sie beschreiben einen wichtigen Charakterzug der jeweiligen Figur. Marie, die sich gerne ihrem August hingeben möchte, ist zwiespältig in ihrer Gefühlswelt. Sie weiß, dass „es sich nicht schickt“, aber kann dennoch nicht von August ablassen. Diese leeren Floskeln oder Klischees sind also nicht kongruent mit der Realität und werden durch ihre „stupide“ Wiederholung als leer entlarvt.¹²⁶ Fräulein Blumenblatt schwelgt gerne in ihrer alten romantischen Liebeserinnerung und bezieht jedes Liebesglück auf ihr eigenes Schicksal. Der Witz an dieser Redewendung liegt aber hauptsächlich darin, dass es diese alte romantische Liebesgeschichte so nicht gegeben hat. Sie schwelgt in Erinnerungen, die sie sich erschaffen hat. Der Leser bzw. der Zuseher und die anderen Bühnenfiguren kaufen ihr dieses Schicksal nicht ab. Ihre eigene Angestellte, Lisett, macht sie sogar darauf aufmerksam, dass ihre Liebesgeschichte so nicht ganz stimmt: „LISETT. Bey Ihnen Euer Gnaden ist ja wie sie mir erzählt der Gegenstand ihrer Neigung vor Ihnen fort.“¹²⁷(III,2) Fräulein Blumenblatts Redewendung unterstreicht ihren verträumten, abwesenden Geist und erzeugt Komik für alle Beteiligten.

Die dritte dieser wiederkehrenden Floskeln stammt von Melchior: „das is classisch“. Nestroy nimmt diesen unüberlegten und viel zu oft gebrauchten Ausdruck „das is classisch“ auf die Schaufel und kritisiert die modischen Sprachausdrücke an sich. Diese Floskel wird vom schrulligen Hausknecht Melchior ständig, in egal welcher Situation¹²⁸, repetiert. W. E. Yates macht in der historisch-kritischen

¹²⁵ Vgl. Cersowsky, Peter, *Johann Nestroy, oder Nix als philosophische Mussenzen*, 1992. S.99f

¹²⁶ Braun, Johannes, *Das närrische bei Nestroy*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1998. S.99

¹²⁷ Ebd. S.67

¹²⁸ Vgl. Cersowsky, Peter, *Johann Nestroy, oder Nix als philosophische Mussenzen*, 1992. S.99

Ausgabe darauf aufmerksam, dass das Wort „classisch“ zu Nestroys Zeiten besonders in Wien ein Modewort war. Er verweist dabei auf einen Aufsatz von Franz Wiest *„Genial und Classisch. Pygmäen- Bemerkungen über die Kraftäußerungen der jetzigen Kraftmenschen, oder: was alles zur Redensart wird!“* aus dem Jahre 1836. In diesem Aufsatz wird der Missbrauch der Wörter „genial“ und „classisch“ erörtert. Auch Nestroys Melchior übernimmt das Wort „classisch“ zu seiner eigenen Redensart und macht darauf aufmerksam, dass das Wort selbst nicht dumm sei, sondern oft dumm gebraucht wird. Der Witz daran ist, dass Melchior das Wort genauso „dumm“ gebraucht und in jeder Lebenslage zu sagen pflegt. Nestroy macht sich hier über die Modeerscheinung dieses Wortes lustig und geht, wie ich meine, mit dem skeptischen Aufsatz von Franz Wiest konform. Da Melchior seinen Satz in wirklich jeder Situation von sich gibt, erzeugt er damit äußerst komische Situationen. Auch am Ende des Stücks kommentiert er Weinberls Aussage.

*„WEINBERL. (...) Nein, was's Jahr Onkeln
und Tanten sterben müssen! Bloß damit
alles gut ausgeht!
MELCHIOR. Das is classisch.“ (III, 23)*

5.3.3. Figurenkomik

Nestroy schmückt das Stück mit einem exemplarischen Personenreichtum aus. Vom geldgierigen und machtorientierten Zangler, der selbst auf Freiersfüßen steht, reicht die Palette der Figuren bis zur alternden und geschwätzigten Wirtschafterin. Die Vielfalt der Personen ist wie ein Spiegel der Gesellschaft. Es wirkt so, als wären alle diese Figuren, die Nestroy zum Leben erweckt, Karikaturen von sich selbst. Durch ihre Merkmale in Sprache, Verhalten und auch in ihrem Auftreten wirken die Figuren überspitzt, überzeichnet und bieten schon alleine in ihrem Sein ein reichhaltiges Feld an Komik.¹²⁹ Die „komischste“ Figur im „Jux“ ist Melchior. Mit der neu dazugeschriebenen Figur, verleiht Nestroy diesem Werk einen äußerst witzigen Charakter. Es ist seine Sprache und seine Haltung, die diesen Charakter so grotesk machen. Er will unbedingt seinem neuen Chef gefallen und versucht alles Mögliche, um seinen Auftrag zu erfüllen. Seine Naivität und Einfältigkeit verleiten ihn jedes Mal zu dummen kleinen Fehlern oder Missverständnissen und seine Ehrlichkeit wird von den anderen Figuren nicht wahrgenommen. Melchiors komische Charakterzeichnung

¹²⁹ Vgl. Cersowsky, Peter, *Johann Nestroy, oder Nix als philosophische Mussenzen*, 1992. S.96

ist fein ausgefeilt und kann sehr groteske Züge im Spiel zulassen. Die komische Figur, die ihren Ursprung in der Tradition der Altwiener Volkskomödie mit Hans Wurst, Kasperl und Staberl hat, wird von Nestroy geschickt übernommen.¹³⁰ Motive, welche diese Figur ausmachen sind vor allem Naivität und Trinklust. Auffällig ist, dass Melchior häufig in der 3. Person von sich spricht, was einen weiteren komischen Effekt erzeugt.¹³¹

5.4. Sprache

Das markanteste an der Sprache im „Jux“ sowie in anderen Nestroy Werken, ist Nestroys Feingefühl für Wort und Rhythmus. Sigurd Paul Scheichl schreibt für einen Ausstellungskatalog anlässlich Nestroys 200. Geburtstage des Historischen Museums Wien:

*„Nur ein Autor mit einem von vornherein
höchst ausgeprägten Sinn für Möglichkeiten
sprachlichen Witzes kann eine solche Reihe
von Variationen über ein Wort finden.
(...)Das Spiel des Dramatikers mit den
Möglichkeiten der deutschen Wortbildung
lässt sich ebenfalls besser noch als aus
seinen satirischen Intentionen aus dem
Gefühl für das Potential der Sprache und aus
dem kreativen Vergnügen am Sprachspiel
erklären.“¹³²*

Dieses Spiel mit der Sprache erzeugt Spannungen auf allen Sprachebenen und kann durchaus als Kunstsprache gesehen werden, welche sich aus Hochsprache, Umgangssprache und Dialekt zusammensetzt. Diese neue Kunstsprache durchbricht jede Konvention, die dem Absolventen des Schottengymnasiums bestimmt geläufig war. Es kommt häufig vor, dass eine hochsprachliche Konversation durch einzelne mundartliche Wörter durchbrochen wird und so zwei sprachliche Varianten aufeinander prallen.¹³³ Dieser „Dialekt“, der daraus entsteht, ist also kein natürlicher, einheitlicher Dialekt. Er wird zwar von allen Figuren verstanden, aber nicht von allen gesprochen. So fällt gleich ein Gegensatz in der Sprache auf, der den sozialen Stand der Figuren widerspiegelt: Die Damen in der Stadt, Madame Knorr, Frau von Fischer

¹³⁰ Vgl. Cersowsky, Peter, *Johann Nestroy, oder Nix als philosophische Mussenzen*, 1992. S.96 f

¹³¹ Vgl. Beran, Brigitte, „Anlass und künstlerische Gestaltung von Nestroys Parodien“, 1987. S.65

¹³² Obermaier, Walter, *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang*, 2001. S.111f

¹³³ Vgl. ebd. S.118

und Frau von Blumenblatt sprechen beinahe Hochsprache. Im Vergleich dazu bewegt sich die arbeitende Schicht, wie Melchior, Kraps und Frau Gertrud in der mundartlichen Sprachenwelt. Man muss dazu sagen, dass es eine reine Hochsprache ohne „verwienerte“ Ausdrücke oder Verkürzungen im „Jux“ so nicht gibt. Die städtischen Damen sprechen zwar eine gehobene Sprache, die sich von dieser Kunstsprache der einfachen Leute unterscheidet, aber auch diese Sprache ist nicht ganz ohne lokale Färbung. Die Sprache der Arbeiter und Angestellten ist durch ihre Einfachheit und Naivität geprägt, während die Sprache der gehobenen Schicht durch ihre hohlen Worte und nichtssagenden, aber wichtig klingenden Floskeln besticht. Weinberl schwankt in seiner Sprache zwischen Mundart und Hochdeutsch. Gerade diese Mischung der verschiedenen Sprachstile trägt natürlich auch zur Komik bei. Auffällig ist auch, dass die lokale Färbung in Weinberls Sprache abnimmt, wenn er ernste Themen anschneidet. Komische Figuren sprechen eher in dieser Kunstsprache mit lokaler Färbung (kein echter Dialekt) als die ernsteren Figuren.¹³⁴ Es fällt auch auf, dass Weinberl in seiner „Rolle“ als Herr von Geist sich auch sprachlich an die „noblere“ Gesellschaft anzupassen versucht. In diesem Sprachenmix unterlaufen Weinberl natürlich Fehler wie falsche Personalformen und Fallfehler; darin gipfelt oft die Komik im Stück.

An der Sprache lässt sich ein Lokalbezug feststellen. „G’sagt, hätt‘, nit, g’handelt...“ sind Formen wie man sie häufig in Nestroys „Jux“ finden kann. Die Verkürzungen entstehen im natürlichen Sprachgebrauch. Wahrscheinlich haben auch Teile des Publikums damals genauso gesprochen wie die Figuren auf der Bühne. Ein anderes rhetorisches Stilmittel, welches für den natürlichen Sprachgebrauch und den österreichischen Lokalbezug steht, ist die Diminutivform. Die Verkürzung mancher Worte findet man häufig bei den Namen. Zum Beispiel „Christopherl“ und „Weinberl“. Aber nicht nur mundartliches Sprachniveau macht sich im Text breit, auch eine Fremdsprache (Französisch) taucht in Nestroys Werken auf. Wie Brigitte Beran in ihrer Diplomarbeit richtig schreibt, finden sich diese französischen Wörter vor allem im Kontext mit Bekleidung und mit Essen.¹³⁵ Wörter wie „Souper, Champagner, Gourmaninen“ fallen in der Wirtshaus Szene auf. Im

¹³⁴ Vgl. Hüttner, Johann, *Regionale Sprachakzente bei Raimund und Nestroy*, Hg. v. Julia Danielczyk / Ulrike Tanzer in Unerwartete Entdeckungen. Beiträge zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Quodlibet, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H.. 2014. S.88

¹³⁵ Vgl. Beran, Brigitte, „Anlaß und künstlerische Gestaltung von Nestroys Parodien“, 1987. S. 76

Gegensatz zu der teuren, exquisiteren Menüauswahl der Damen stehen Gulasch, Rettich und Bier (die Bestellung der Männer). Zum Teil waren diese fremdsprachlichen Begriffe schon im deutschen Sprachgebrauch verankert¹³⁶. Das Französische war sehr modern am Hof, vor allem die französische Mode hatte großen Einfluss und fand daher schnell Eingang in der bürgerlichen Gesellschaft sowie auf den Bühnen Wiens.¹³⁷

Auch ein weiteres Stilmittel, welches Nestroy häufig verwendet, sind die Vergleiche. Es wird immer ein Abstraktum mit einem Konkretum verglichen. Zum Beispiel ein Zustand mit einem Gegenstand.

„WEINBERL. Wier werden uns da wie die wilden Thier in einer Menagerie absperren lassen.“ (II,17) Nestroy vergleicht hier den Zustand des „Eingesperrtseins“ mit Tiergehegen aus dem Zoo. Auffällig ist, dass Nestroy mehrfach Vergleiche mit Tieren heranzieht. (Vgl. das Beispiel im Kapitel Sprachkomik mit Bienen- Schwärmerei und Marie) In Weinberls Überlegungen nach der Beförderungsszene finden sich dazu auch signifikante Beispiele:

*„ WEINBERL. (...) da fällt es ihm dann wie ein
25 Pfundgewicht aufs Herz, daß er von der
Jugend auf ans Gwölb gefesselt war wie ein
Blaß an die Hütten. Wenn man nur aus
uncompletten Makulaturbüchern etwas vom
Weltleben weiß, wenn man den
Sonnenaufgang nur vorm Bodenfensterl, die
Abendröthe nur aus Erzählungen der
Kundschaften kennt, da bleibt eine Leere im
Inneren die alle Öhlfässer des Südens, alle
Haringfässer des Nordens, nicht ausfüllen, eine
Abgeschmacktheit die alle Muskatblüth Indiens
nicht würzen kann.“ (I,13)*

An diesem Beispiel kann man gleich mehrere Merkmale in Nestroys Sprache erkennen. Zum einen finden wir den Vergleich zwischen der Jugend und einem Blaß¹³⁸. Das Konkretum ist in diesem Fall seine Jugend, die er zum größten Teil in seiner Arbeit verbracht hat, und das Abstraktum bildet in dem Fall wieder ein Tier, nämlich ein Wachhund, der sein ganzes Leben an eine Hundehütte gekettet ist. Das nächste Stilmittel, welches sich in diesem Beispiel finden lässt, ist Nestroys bildhafter

¹³⁶ Vgl. Cersowsky, Peter, *Johann Nestroy, oder Nix als philosophische Mussenzen*, 1992. S.99

¹³⁷ Vgl. Beran, Brigitte, „Anlaß und künstlerische Gestaltung von Nestroys Parodien“, 1987. S. 76

¹³⁸ Blaß: W.E. Yates erläutert den in der HKA ab S.220 verschiedene Begriffe. Unter einem Blaß versteht man Wachhund oder Kettenhund.

Beschreibungsstil der Gedanken seiner Figuren. Die Leere seines Inneren wird mit Handelsgütern in Verbindung gebracht. Die Leere wird mit den Fässern und die Abgeschmacktheit mit der Würze lebendig beschrieben.

Man darf Nestroys Sprache auf jeden Fall nicht auf den Dialekt reduzieren, denn genau diese feine überlegte Sprachmischung aus Hochdeutsch, Umgangssprache und lokaler Sprachfärbung macht den besonderen Reiz der Nestroy'schen Ausdrucksweise aus. Man kann also nicht sagen, dass Nestroy ein Dialektautor ist. Er spielt vielmehr mit der Sprache und setzt diese bewusst ein. Daher sollte man, wenn man von Nestroy spricht, auch den Gedanken der Kunstsprache miteinbeziehen.

5.5. Stadt- Land- Reise

Das Geschehen im „Jux“ spielt größtenteils in der Stadt. Es wird angenommen, dass es sich bei der Stadt im „Jux“ um Wien handelt, denn Nestroy beschreibt den Schauplatz mit folgenden Worten:

„Die Handlung spielt (...) in einer kleinen Stadt, dann in der nahegelegenen Hauptstadt.“ (I,1)

Und auch später in Weinberls Monolog wird eine geographische Angabe gemacht: „(...)wie eine Handlung auf'n Stock im Eisen Platz (...)“ (I, 10). Jedoch schreibt Otto Rommel in seinen *Sämtlichen Werken*, dass sich Nestroy in einer Eingabe an die Zensur, ausdrücklich darauf beruft, keine offensichtlichen Verbindungen mit der Hauptstadt Wien und keine politischen Tendenzen herzustellen.¹³⁹

Interessant ist auf jeden Fall die Unterschiedlichkeit zwischen Stadt und Land. Das Geschäft des Herrn Zanglers befindet sich in der Vorstadt. Wir erfahren allerdings nie wie weit die Hauptstadt entfernt ist. Da Weinberl und Christopherl mit der Kutsche von der Stadt nach Hause eine längere Fahrt zurücklegen und erst zur Morgenstunde wieder daheim ankommen, kann man von einer etwas größeren Distanz ausgehen.

*„WEINBERL. Haben S' g'hört Christoph?
Wenn sich der Hahn nicht verkräht hat um*

¹³⁹ Nestroy, Johann, *Sämtliche Werke*, hg. v. Otto Rommel /F. Bruckner, 11.Bd, Wien 1928, S.375, Der Stock im Eisen Platz liegt im Herzen der Stadt Wien und ist bekannt für seine exquisiten Boutiquen.

*a Stund, so geht's schon aufn Tag los.“
(III, 15,)*

Weinberl, dessen Leben am Land stattfindet, will sich noch einmal einen Spaß erlauben. Bevor er seiner Beförderung im Beruf nachgeht, will er ein Abenteuer erleben. Für ihn ist klar, dass er diese Unternehmung nicht am Land erleben wird, daher macht er sich mit seinem jüngeren Kollegen auf und davon. Die Reise ist doch mit einigen Umständen verbunden, denn der Schritt ins Abenteuer hat natürlich auch seinen Preis. Weinberl und Christopherl lassen sich nicht lumpen und werfen sich sogar in ihr bestes Gewand, um in der Stadt eine gute Figur zu machen. Für Herrn Zangler, der zur gleichen Zeit auch in die Stadt reist, ist dieselbe Reise im Vergleich zu seinen Angestellten keine große Sache - wahrscheinlich hat er als Geschäftsmann öfters dort zu tun.

Ein weiteres Beispiel für die Flucht vor dem Alltag am Land liefert das Liebespaar Marie und August. Um ihre Liebe zu schützen wollen sie die ländliche Heimat verlassen und zusammen durchbrennen. Der strenge Herr Zangler gewährt den Liebenden keine andere Chance als fortzugehen. Die Unfreiheit, welche die Beiden am Land, in der patriarchalen Obhut erfahren müssen, wollen sie in der Stadt hinter sich lassen.

5.6. Musik

Ab dem Jahr 1842, mit der Posse „Einen Jux will er sich machen“ nimmt in Nestroys Werk das Ausmaß an Musik langsam ab. Fulminante Chöre, Arien oder Quodlibets¹⁴⁰ fallen immer öfter weg. Dafür ist eine Konzentration auf das satirische Couplet in Nestroys Arbeit zu erkennen. Dieses setzt er von nun an gezielter als Akzentuierung seiner kritisch-satirischen Betrachtungen ein.¹⁴¹ Der „Jux“ titulierte sich als eine Posse mit Gesang, folglich spielt Musik doch eine exponierte und ganz interessante Rolle. Die Originalpartitur schrieb Adolf Müller (1801-1886).¹⁴² Nestroy

¹⁴⁰ Quodlibet (latein: Wie es beliebt). Ist ein Musikstück in dem mehrere bekannte Melodien auch Opern miteinander kombiniert werden. Im Unterschied zu einem Potpourri oder Medley erklingen bei einem Quodlibet die Musiken gleichzeitig, das nennt man auch Polyphonie. Bei Nestroy sind die Quodlibets immer in die szenische Handlung eingebunden, Das heißt anders als beim Couplet, wo der Schauspieler aus seiner Rolle heraus tritt. Im Original Text „Einen Jux will er sich machen“ findet sich kein Quodlibet. Vgl. dazu: Hein, Jürgern, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S.90

¹⁴¹ Vgl. Hein, Jürgern, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S.92

¹⁴² Adolf Müller war Sänger, Schauspieler und Kapellmeister. Nestroy und Müller haben sich in Brünn kennengelernt und von da an viel zusammen gearbeitet. Vgl. Obermaier, Walter, *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang*, 2001. S.153

und Müller arbeiteten längere Zeit zusammen: er schrieb die Musiken für etwa 40 seiner Werke¹⁴³. Für Nestroys „Lumpazivagabundus“ (1841) schrieb Müller sogar zehn musikalische Nummern. Bis 1847 arbeiteten die beiden Künstler zusammen, dann wechselte Müller ans Theater an der Wien und Nestroy musste sich nach einem anderen Komponisten umsehen. Der Wechsel der Komponisten führte zwar nicht zu allzu großen Unterschieden in Typ und Anzahl der musikalischen Nummern, jedoch spricht Peter Branscombe von einem qualitativen Verlust in der Musik nach der Trennung von Adolf Müller.¹⁴⁴

Die Partituren, die zum Teil für ein Orchester von ca. 20-30 Musikern geschrieben wurden, musste oftmals verringert und vereinfacht werden. Das lag zum einen daran, dass die Schauspieler ja keine ausgebildeten Sänger waren, im Gegensatz zu Nestroy selbst. Und zum anderen lag es auch daran, dass die Sprechtheater finanziell gar nicht auf ein so großes Orchester ausgelegt waren. Außerdem würde eine solche Fülle an Musikern den singenden Schauspieler übertönen.¹⁴⁵

So ist es also auch heute noch notwendig bei Inszenierungen die Musiken anzupassen und zu bearbeiten. Generell tauchen bei solchen Neuüberarbeitungen immer wieder Uneinigkeiten auf. Thema dabei ist beispielsweise, dass die originalen Opern aus den Quodlibets heute nicht mehr bekannt sind und daher der Witz verloren ginge, wenn man sie eins zu eins übernehmen würde. Hier spalten sich die Meinungen der Kreativen enorm. Während die Einen meinen, man darf an den musikalischen Einlagen nichts ändern, weder am Text noch an der Melodie, freuen sich die Anderen über den kreativen Schaffensprozess einer Modernisierung alter Begebenheiten. Dennoch muss man stets beachten, dass ein Quodlibet nicht nur eine Opernparodie ist, sondern eine kontinuierliche Fortführung der Handlung auf einer musikalischen Ebene. Das Quodlibet ist im Gegensatz zum Couplet Bestandteil der Handlung und fällt nicht aus der Szene heraus.¹⁴⁶ Dies bezieht sich natürlich auch auf Couplettexte und Melodien. Um hier nicht an die Grenzen der Geschmacklosigkeit zu stoßen, bedarf es einem genauem Fein- und Stilgefühl.

¹⁴³ Vgl. Obermaier, Walter, *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang*, 2001. S.153

¹⁴⁴ Branscombe, Peter, *Die Musik bei Nestroy als Flucht in eine bessere Welt*, Hg. v Ilija Dürhammer/Pia Janke in Raimund-Nestroy-Grillparzer. Witz und Lebensangst, Wien: Pro Arte Edition Praesens 2001. S.154

¹⁴⁵ Vgl. Janitschek, Norbert, *Vom Vorläufer des „Jux“ bis „Hello Dolly“*, 1979. S.85

¹⁴⁶ Vgl. Sochor, Hilde, *Quodlibet oder Opernparodie? Plädoyer für die Erhaltung einer Wiener Delikatesse*, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft , 27. Jhg. Heft 3/ 4, Wien: 2007. S.153.f

Aber neben kritischen Couplets im „Jux“ finden sich noch weitere musikalische Bemerkungen Nestroys. In den jeweiligen Regieanweisungen bei Aktschluss findet man Anweisungen wie: „ Im Orchester beginnt heitere Musick. Der Vorhang fällt.“ (I, 21) Das sind zur Atmosphäre beitragende Attribute, die zur Unterhaltung während der Auf- und Umbauphasen dienen und den Szenenbeginn musikalisch untermalen und verschönern.¹⁴⁷

5.6.1. Couplets

Die Couplets werden meistens von der Hauptrolle gesungen, das bedeutete also, von Nestroy selbst. Die Melodien zu den Couplets sollen recht einfach bleiben und eingängig sein. Sie dürfen nicht zu sehr vom Text ablenken, denn dieser ist von hoher Bedeutung für die Charakterbildung der Hauptfigur.¹⁴⁸ Im „Jux“ kommen drei Couplets vor, welche alle von Weinberl vorgetragen werden. Das erste Couplet aus dem „Jux“ ist Weinberls Auftrittscouplet. In den Couplets tritt die Bühnenfigur aus der Rolle heraus und überwindet die Rampe, die sogenannte 4. Wand des Theaters. Der Schauspieler wendet sich direkt an das Publikum und macht es zu seinem Vertrauten. Im geschriebenen „Jux“ findet man häufig die Regieanweisung Nestroys „Für sich“. Das bedeutet, dass der Schauspieler seinen Text zwar so laut und verständlich spricht, dass das Publikum ihn wahrnehmen kann, er sich aber von seinem Bühnenpartner abwendet. Ähnlich wie hier, passiert das auch beim Singen. Das Publikum ist Dialogpartner und bekommt alles mit. Der Informationsgehalt des Publikums ist dadurch auch höher als jener der Bühnenfiguren. Der Inhalt des Auftrittscouplets verrät uns mehr über den Berufsstand der Hauptrolle. In den paar wenigen Szenen davor, wird der Hauptcharakter zwar schon durch die Auftritte und Gespräche einiger Nebenfiguren bekannt gemacht und angekündigt, aber präsentieren kann er sich erst in seinem Auftrittscouplet und dem nachfolgendem Monolog. Weinberls erstes Couplet wird in der Literatur auch als Standes- oder Metierlied bezeichnet, da er zwischen Beruf, Leben und Weltbetrachtung reflektiert.¹⁴⁹ Als Handlungsbediensteter wählt er dabei Wörter aus

¹⁴⁷ Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S.91

¹⁴⁸Vgl. Mautner, Franz, Geld, Nestroy und Nestroy- Interpretation, Hg. v. Jürgen, Hein in Theater und Gesellschaft, das Volksstück im 19. Und 20. Jahrhundert, Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1973. S.12

¹⁴⁹Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, 1997. S.91

dem Bereich seines Berufs, dem Handel. Hier ist neben dem inhaltlichen Wert (Weinberls Vergleich: Handlung als Tat oder im Sinn eines Geschäfts) auch auf den künstlerischen Umgang mit der Sprache (Gleichklang der Begriffe, Wortzusammensetzungen,...) zu achten.¹⁵⁰

Weinberl präsentiert dem Zuseher die Welt der Handelsleute und kommt zu dem Punkt, dass sich eigentlich in jedem von uns ein kleiner Handelsmann versteckt. So lenkt er seinen kritischen Blick auf das Eheleben und unterschiedliche zwischenmenschliche Beziehungen. In kurzen Beschreibungen über Zustände in der Gesellschaft macht Weinberl auf die Heiratspolitik aufmerksam. Er spricht dabei nicht aus eigenen Erfahrungen, sondern führt lediglich Beobachtungen an. Der Zuseher bzw. Leser wird dabei nicht direkt angesprochen. Ganz typisch für diese Couplets ist, dass Nestroy stets ein Beobachter bleibt. Es werden die Fehler der Menschen zwar aufgezeigt, aber nie bewertet.¹⁵¹

Über den Handelstand als Metier wird eigentlich nur peripher gesungen, er verwendet bloß die Berufssprache aus dem Handel um seine Vergleiche mit dem Eheleben darzustellen:

*„s versetzt ein Vater sein Caput
und führt 3 Töchter in d' Redut
Damit er s' vorteilhaft bringt an
Na, das is doch auch ein Handelsmann.“
(I, 10)*

Sogar Väter macht Nestroy hier zu Handelsleuten. Nicht nur Weinberl, der für den Kommerz arbeitet und lebt, hat mit dem Handel zu tun, auch jeder einfache Mensch versucht sich das Beste für sich zu verhandeln, um gut abzuschneiden. Skeptisch betrachtet er den „Handel“ der sich unter Ehepartnern breit macht. Er macht sich sogar lustig über die Oberflächlichkeit und berechnende Gesinnung von so manchen Eheleuten.

*„a alte Schachtel hat viel Geld,
's heuraths' a junger Gukind' Welt
Verkauft sein' Freyheit und sein' Ruh'
Der Handel kommt gar häufig vur. (I,10)*

¹⁵⁰ Braun, Johannes, *Das närrische bei Nestroy*, 1998. S.111

¹⁵¹ Beran, Brigitte, „Anlaß und künstlerische Gestaltung von Nestroys Parodien“, 1987. S.117

Nestroy macht uns aufmerksam auf Menschen, die für reichlich Geld so weit gehen, dass sie sich selbst völlig verkaufen und aufgeben. Nestroy weist außerdem darauf hin, dass Geld enormen Einfluss auf die Menschen hat. Der ökonomische Vorteil des Einzelnen steht über jedem anderen Bedürfnis. Diese spitzfindige und dem Menschen gegenüber skeptische Einstellung, die Nestroy über die Figur Weinberl laut macht, wird sich im Laufe des Stückes noch weiter entwickeln, aber findet keinen Höhepunkt. Im Gegenteil, Weinberl findet noch sein Liebesglück, an das er bisher wahrscheinlich gar nicht mehr geglaubt hat. Diese scharfsinnigen und kritischen, aber dennoch fast philosophischen Gedanken, traut man dem einfachen Verkäufer auf den ersten Blick gar nicht zu. Aber genau durch diese Couplets kann man viel tiefer in den Charakter der Figur eintauchen und ihm auch subtilere Gedankengänge zugestehen. Wir können uns sogar mit seinem Unbehagen gegenüber dem Verlust der menschlichen Moral identifizieren oder ihn zumindest leichter begreifen.

Das 2. Couplet im „Jux“, findet im 8. Auftritt des 2. Aktes statt. Weinberl und Christopherl sind bereits im Modewarengeschäft von Madame Knorr und haben ihren Jux aufs Höchste getrieben. Weinberl, der sich als Herr von Geist, Gemahl von Frau von Fischer, ausgibt, befindet sich nun alleine auf der Bühne und leitet mit einem kurzen Monolog sein nächstes Couplet ein. Er gefällt sich eigentlich ganz gut in der neuen Rolle als Gemahl und ist auf seinen spontanen Witz, seine „verrückte Idee“, recht stolz. Wie schon davor, richtet sich Weinberl wieder an sein Publikum, spricht es dabei aber nicht direkt an. Inhaltlich führt er Beispiele an, die unterschiedliche Beziehungskonstellationen darstellen. Wieder handelt dieses Couplet, mit bissigem Unterton, von Ehe, Beziehungen und natürlich auch vom Geld. Auch bestehende Rollenbilder in der „Lüge“ Ehe stellt er kritisch in Frage. Der Mann hat gegenüber der Frau alle Rechte. Sie soll nach außen das Scheinbild einer glücklichen Ehe wahren, lächeln und zufrieden sein und den Mann ja nicht mit einer Krise stören:

*„Wenn er heimkommt, soll s' lächeln recht
heiter und mild
Er wird Flegel, sobald sie sich unglücklich
fühlt,
Sie soll höchst zufrieden sein in dieser Eh-
Das is a verruckte Idee!“ (II,8)*

Auch die Oberflächlichkeit der Damenwelt zeigt der Autor in seinen satirisch-kritischen Couplets auf. Er geht soweit, dass er meint, dass oberflächliche Platttheit für manche Frauen sogar über den Werten einer Familie steht. In der zweiten

Coupletstrophe bringt er das Beispiel einer eitlen Mutter, die sich mit dem Liebhaber der Tochter ein Techtelmechtel angefangen hat. Selbstbezogene Eitelkeiten und das eigene Interesse können den Zusammenhalt in einer Familie nicht garantieren.

„(...) Ach Gott, denkt's, ich thu meiner Tochter verdunkeln (...)“ (II, 8). Es existiert keine Moral in dieser Familienkonstellation. Die egoistischen Bedürfnisse der Mutter stehen über denen der Tochter.

In der nächsten Strophe wird die Scheinwelt, in der so mancher Mensch lebt, beleuchtet. Ein Mann, dessen Frau anscheinend eine heimliche Affäre hat, muss für die Öffentlichkeit eine Erklärung abgeben. An diesem Beispiel sieht man auch sehr deutlich die Geschwätzigkeit und die Neugier der Mitmenschen. Dieser Ehemann gibt fadenscheinige Erklärungen ab. Er selbst will den Schein der harmonischen Ehe bewahren und glaubt daran. Die absurden Erklärungen lesen sich wie kindlich - naive Ausreden für das offensichtliche Verhältnis seiner Frau:

*„Den Herrn seh ich täglich zu Ihrer Frau gehen-
Ja wissens S' das macht nix, es is ihr Cousin-
In der Dämmerung da sieht man s' oft bei
einand stehn-
Was schadt denn die Dämmerung, 's is ja ihr
Cousin-
Sie thut ihm die Hand drucken und thut ihm
schön-
Warum soll s' ihn nit drucken, 'sis ja ihr Cousin-
Wär er nit ihr Cousin, ließ i ihr'n gwiß nit in d'
Näh-
Das is a verruckte Idee!“ (II,8)*

In einer weiteren Strophe wird neben der Kritik an Familien- und Ehekonstellationen auch Kritik an der unüberlegten Familienplanung junger Leute geübt. Nestroy lässt wieder den Handelsmann aufleben, der hochrechnet wie teuer ihm eine Familie käme:

*„'s hat Einer ein kleinen Gehalt, kommt nicht draus,
Verliebt sich romantisch und rechnet sich's aus:
Als so led'ger kommt mich 's Kaffeehaus so hoch,
da kommt mich ja d' Frau etwas billiger noch-
Dann 's Kinder ernähren meint er wird sich schon
finden,
Das Rechnungs- Exempel is schön gfehlt vorn und
hinten,
A Familie und Sechshundert Gulden W.W.
Das is a verruckte Idee!“ (II,8)*

Menschen, die sich unbedacht und voreilig in Verbindungen und in die daraus resultierenden Verpflichtungen werfen, kommen beim Autor schlecht weg. Das Image „Familie und Ehe“ soll als Schein für die Öffentlichkeit inszeniert werden, auch wenn das bedeutet, dass man über seine Verhältnisse lebt und sich finanziell übernimmt. Interessant bleibt jedoch, dass Weinberl sich trotz dieser Sinneshaltung sehr spontan und unüberlegt für eine Frau und für das Leben als verheirateten Mann entscheidet.

Jede dieser Strophe endet mit den Worten: „das is a verruckte Idee!“ Weinberl ist sich dieses Irrsinns der Menschen bewusst und zeigt an unterschiedlichen Beispielen, dass die Leute im Prinzip alle gleich sind. Sie leben ihre Idylle und Scheinwelt, die nach außen hin gepflegt wird. Nach innen herrschen jedoch andere Sitten. Lügen, Betrug und Schulden sind die Kehrseite dieser Scheinwelt. Weinberl, der sich ja gerade auch eine eigene neue Welt erfunden hat, in seiner verrückten Idee gerade aufzugehen scheint, fühlt sich noch sehr wohl hinter dieser Fassade. Man könnte meinen, dass ihm das Spiel eines Gemahlen, also die verrückte Idee, gerade deshalb so gefällt, weil er glaubt, dass er morgen wieder sein altes gewöhnliches Leben im Kellergwölb' führen wird. Mit diesen Problemen, die im Couplet besungen werden, nämlich Betrug, Fremdgehen und Lüge muss er sich also folglich nicht beschäftigen.

Weinberls drittes Couplet, welches gegen Ende des Stücks stattfindet, lässt den Hauptcharakter noch einmal über alles was geschehen ist, nachdenken. Er nimmt eine reflektierende Haltung ein. Wieder werden verschiedene kurze Beschreibungen angeführt. Jede seiner Strophen zeigt auf, dass die Menschen nach falschen Idealen leben. Eingeleitet wird das Couplet erneut von einem kleinen Monolog, in dem er Folgendes feststellt:

*„Jetzt hab ich das Glück genossen ein
verfluchter Kerl zu seyn, und die ganze
Ausbeute von dem Glück is, daß ich um
keinen Preis mehr ein verfluchter Kerl seyn
möchte.“ (III, 16)*

Die Erkenntnis die Weinberl gewinnt, bestärkt ihn in seiner menschenverachtenden Haltung. Er bereut nicht, was passiert ist, aber wir können mit Sicherheit sagen, dass er sich nicht mehr in eine solche Geschichte verwickeln lassen wird. Sein Gegenüber anzulügen oder ihm beinahart die unerträgliche Wahrheit ins Gesicht zu sagen, dies

beschäftigt Weinberl im dritten und letzten Couplet. Dieses kann als eine Endabrechnung mit der Menschheit gelesen werden.

*„s gibt Leut, die ein gern nur was Unangnehmes
sagn,
Ach Sie schau'n schlecht aus, Ihnen hat's schön
beim Krag'n,
Gestern hat auf ein Andern geschmacht Ihr
Herzensdam,
Wer hat Ihnen den Rock gmacht, Sie, der steht
infam,
Der Wagn, die Sie kauft haben, ach, das is a
Karrn,
Ihr Stück hab ich g'lesen, Sie, das is a
Schmarren
So sagns' alles den Leuten ins Gesicht,
Na das schickt sich doch offenbar nicht.“ (III, 16)*

In diesem Beispiel setzt sich der Autor mit Personen auseinander, die sich herausnehmen über andere zu urteilen. Äußerlichkeiten, Statussymbole und Erfolge werden ausnahmslos verurteilt. Dieses Einmischen in persönliche Angelegenheiten, um sich zu erhöhen und den anderen zu erniedrigen, ist eine menschliche Eigenschaft, die nicht zu Unrecht hier Platz findet. Als weiteres Beispiel für unmoralisches Fehlverhalten führt er den belästigenden Umgang von gut situierten Herren mit einfachen Dienstmädchen an: „Das steht so gut, wann die gebildeten Herren, recht freundlich und zärtlich mit Dienstboten wer'n“ (III, 16). Wieder geht es um eigene Interessen, die hier beinhart verfolgt werden. Die Dienstmädchen werden wie ein Besitztum deklassiert und gegen ihren Willen belästigt. Dieses respektlose, nicht adäquate Verhalten der Herren gegenüber dem Dienstpersonal wird ebenfalls als menschliche Unmoral aufgezeigt.

Weinberl reflektiert in diesem dritten und letzten Couplet über Dinge, die sich offensichtlich nicht schicken. Dabei zitiert er, mit dem Spruch „Das schickt sich nicht“, Marie. Sie weiß nämlich ganz genau was sie darf und was sie zu lassen hat, was sich nicht schickt und was in Ordnung wäre, lässt aber nie davon ab und brennt letztendlich sogar mit ihrem Geliebten durch. Weinberl macht sich über diese Leute lustig, die ständig betonen, was sich in der Gesellschaft schickt und was nicht, aber trotzdem nicht „korrekt“ im Sinne einer moralischen Haltung handeln. Die Verlogenheit der Gesellschaft, die den Schein nach außen hin wahrt, und nach innen Lug und Betrug pflegt, findet hier ihre Kritik.

Auf einer zweiseitigen Handschrift, die mit „zu der Posse, Einen Jux will er sich machen v. Nestroy“ beschriftet ist, befindet sich ein vollständiger Entwurf eines fünfstrophigen Couplets, welches für Melchior angedacht war. Auch in der Partitur findet sich ein Eintrag für ein Lied für Melchior. Das Melchior Couplet unterscheidet sich nicht vom dritten Weinberl Couplet, vermutlich hat Nestroy überlegt, dieses Lied von Melchior im 2. Akt singen zu lassen. Laut zeitgenössischer Kritiken, die in der historisch kritischen Ausgabe von W.E. Yates erwähnt werden, wird aber immer nur die Nestroy-Rolle (Weinberl) in Verbindung mit den Couplets gebracht. Es bleibt also nur eine Vermutung, dass Nestroy dieses Lied für seinen Kollegen Scholz, der Melchior spielte, schrieb.¹⁵²

6. MODERNE INSZENIERUNGEN

6.1. „Einen Jux will er sich machen“ Festspiele Reichenau 2013

In diesem Kapitel möchte ich eine Produktion der Festspiele Reichenau aus dem Sommer 2013 vorstellen und anschließend analysieren. Die Premiere von „Einen Jux will er sich machen“ in Reichenau fand am 5. Juli im „Großen Saal“¹⁵³ des Theaters statt. Die folgende Liste aller Darsteller und Beteiligten habe ich aus dem Programmheft übernommen.

Zangler: Wolfgang Hübsch

Marie: Magdalena Kronschräger

Weinberl: Toni Slama

Christopherl: David Oberkogler

Melchior: Nicolaus Hagg

Madame Knorr: Gabriele Schuchter

Frau von Fischer: Ulrike Beimbold

Fräulein Blumenblatt: Sylvia Lukan

August Sonders Christoph Zadra

¹⁵² Vgl. Nestroy, Johann, *HKA, Stücke 18/1*, 1991. S.173f

¹⁵³ Die Festspiele Reichenau gibt es seit 1988. Das Theater bietet zwei Spielräume an. Der große Saal ist ein alter traditioneller Theaterraum mit Guckkastenbühne und Orchestergraben, der aber abgedeckt wurde. Der Neue Spielraum bietet eine zentrale, nahe Bühnenfläche. Die Stühle sind wie in einer Arena um die Bühne aufgestellt.

Wirtschafterin in allen Haushalten: Martina Spitzer

In verschiedenen Rollen (Alter Hausknecht Krops, Hausmeister, Kellner und Wachter): Markus Kofler

In verschiedenen Rollen (Schneider Hupfer, 2. Kellner (für den Umbau), Kutscher und Rab): Peter Gulan

Bühnenmusik: Helmut T. Stippich (Knöpferlharmonika und Ziehharmonika), Maria Stippich (zweihalsige Bassgitarre und Kontrabass) Reinhard Uhl (verschiedene Klarinetten, unter anderem ein „picksüßes Hölzl“)

Coupletttexte: Nicolaus Hagg

Regie: Nicolaus Hagg

Bühne: Peter Loidolt

Kostüme: Caterina Czepek

Licht: Lukas Kaltenbäck

Musik: Helmut T. Stippich

1. Regieassistent und Abendregie: Paula Sophie Fabiankowitsch

2. Regieassistent: Stefan Suppanschitz

Inspizienz: Miriam Schedl

Beleuchtung: Alexandra Benold

Tontechnik: Hannes Motal

Maske: Henriette Zwölfer und Tine Wesp

Kostümassistent: Alexandra Trimmel

Bühnenmeister: Peter Braun und Peter Fischer

Meine Interpretation dieser Inszenierung basiert auf meinen Beobachtungen während meiner Tätigkeit als Regieassistentin und Abendspielleitung bei dieser Produktion der Sommerfestspiele Reichenau. Ich habe schon während der Probenzeit genaue Aufzeichnungen geführt um den Probenstand und die Entwicklung des Stückes zu dokumentieren. Da Nicolaus Hagg, der Regisseur, auch als Schauspieler mitwirkte, empfahl es sich einige Proben zu filmen um sie im

Anschluss gemeinsam besprechen zu können. Meine Mitschnitte sollten eine Hilfestellung für den Regisseur sein. Da er selbst in vielen Szenen auf der Bühne stand, fehlte ab und zu der Blick vom Regietisch. n Außerdem führte ich ein genaues Regiebuch, welches mir auch hilfreich bei der Analyse dieser Inszenierung war.

6.2. „Einen Jux will er sich machen“ Sommerarena Baden, 2013

„Einen Jux will er sich machen“ ist eine Produktion des Landestheater Niederösterreich und des Stadttheater Baden. Die Premiere war am 27. Juli 2013 in der Sommerarena im Badener Kurpark.¹⁵⁴ Das Stück übersiedelte im Herbst nach St. Pölten ans Landestheater und feierte am 11.10.2013 dort seine Premiere. Alle Beteiligten und Mitwirkenden in der Reihung, wie sie im Programmheft vor zu finden sind:

Regie: Bettina Hering¹⁵⁵

Musik: Andreas Radovan

Musikalische Leitung: Andreas Radovan und Michael Zehetner

Couplet-Texte: Johannes Schrettle

Ausstattung und Kostüm: Manuela Freigang

Dramaturgie: Barbara Nowotny

Regieassistentz und Abendspielleitung: Cornelia Ertl

Inspizient: Helmuth Lang

Souffleur: Werner Bachmayer

Technische Leitung: Christof Lerchenmüller und Albert Haderer

Bühne: Ewald Baliko und Franz Habres

¹⁵⁴ Die Sommerarena in Baden, bietet neben dem Stadttheater eine beliebte Spielstätte. An ihrer Stelle stand früher, das 1841 erbaute „K. u. k. privilegierte Tagestheater der landesfürstlichen Stadt Baden“. Das k.u.k. Theater hatte damals kein Dach. Kulisse war der umliegende Kurpark. Heute hat die Sommerarena ein verschiebbares Glasdach, welches auch das Spielen an Schlechtwettertagen gestattet. (www.Buehnebaden.at letzter Zugriff am 16.01.2015)

¹⁵⁵ Bettina Hering ist 1960 in Zürich geboren. Sie studierte Germanistik, Philosophie und anthropologische Psychologie in Zürich. Nach dem Studium arbeitete sie als Regieassistentin an verschiedenen renommierten Häusern in Deutschland. Außerdem arbeitete sie lange Zeit als freischaffende Dramaturgin. Seit der Spielzeit 2012/2013 arbeitet sie am Landestheater St. Pölten als künstlerische Leiterin. (www.landestheater.net letzter Zugriff am 16.01.2015)

Beleuchtung: Christian Sarsan

Ton: Andreas Ivancsics

Ensemble

Zangler: Michael Scherff

Weinberl: Dominik Warta

Christopherl: Jan Walter

Marie: Lisa Weidenmüller

August Sonders: Pascal Groß

Melchior: Helmut Wiesinger

Frau Gertrud: Christine Jirku

Madame Knorr: Marion Reiser

Frau von Fischer: Swintha Gersthofer

Fräulein von Blumenblatt: Katharina von Harsdorf

In verschiedenen Rollen (Philippine, Ein Hausmeister, Ein Kutscher, Kellner und Wachter): Othmar Schratt

Musiker: Florian Moser (Geige), Robert Pistracher (Bassgitarre), Andreas Radovan (Gitarre)

Orchester der Bühne

Das Landestheater Niederösterreich war so entgegenkommend und hat mir einen Mitschnitt der Premiere von der Sommerarena Baden zur Verfügung gestellt. Ich selbst habe diese Inszenierung einmal besucht. Die Publikumsreaktionen, die ich in der Analyse vermerkt habe, beziehen sich auf meinen Besuch in der Sommerarena am 7. August 2013. Da mir bei der Vorführung einige Textpassagen unverständlich blieben, war es sehr wichtig den Mitschnitt der Premiere genau zu studieren, vor allem was den Inhalt des neukomponierten Couplets samt Text angeht. Unter folgendem Link kann man sich auf „You Tube“ eine Zusammenfassung der

Inszenierung ansehen, diese 4 minütige Kurzfassung der Produktion gewährt einen aufschlussreichen Einblick in diese Inszenierung:

<https://www.youtube.com/watch?v=wYuZ-uUs22E>

Beide Aufführungsanalysen befinden sich im Anhang (Kapitel 9) dieser Diplomarbeit. Sie bilden den Grundstein meiner daraus resultierenden Betrachtung, daher sind sie meine wichtigsten Quellen. Ich möchte an dieser Stelle auf den Anhang verweisen, da dieser für das nächste Kapitel unverzichtbar ist. Er liefert wichtige Informationen, die zum Verständnis der folgenden Interpretation und dem Inszenierungsvergleich beitragen.

7. INTERPRETATION UND VERGLEICH DER INSZENIERUNGEN

Im folgenden Teil möchte ich beiden Inszenierungen, die ich natürlich im Vorfeld jeweils einzeln analysiert habe, interpretieren und zueinander in Bezug bringen. Die beiden Inszenierungsanalysen befinden sich im Anhang (siehe Kapitel 9). Das folgende Kapitel „Interpretation und Vergleich der Inszenierungen“ stützt sich auf meine Analysen dieselben. Daher ist es für den Leser von Vorteil, sie vorab zu lesen.

Die beiden sehr unterschiedlichen Arbeiten wurden für den Theatersommer im Jahr 2013 im Bundesland Niederösterreich inszeniert. Sowohl die Festspiele Reichenau, als auch die Sommerarena Baden sind beliebte Sommerbühnen. In Baden kam es von Premiere zur Darniere zu sieben gespielten Vorstellungen. Die letzte Vorstellung in Baden fand am 7. September 2013 statt. Einen Monat später wurde die Inszenierung am Landestheater Niederösterreich in den Spielplan aufgenommen. Bei den Festspielen Reichenau gab es 22 geplante und weitere 4 Zusatzvorstellungen. Ich finde es sehr interessant, dass in einem Sommer an zwei unterschiedlichen Theaterstandorten das gleiche Stück gewählt wurde. Aus meiner eigenen Arbeitserfahrung bei den Festspielen Reichenau kann ich sagen, dass die Entscheidung den „Jux“ zu spielen, bereits im Sommer 2012 feststand. Die Idee, einen modernen „Jux“ zu bringen wurde somit schon im Vorjahr geboren. Völlig unabhängig voneinander wurden also auf beiden Sommerbühnen das gleiche Stücke geprobt und aufgeführt. Was die zwei Bühnen miteinander verbindet, ist das Einzugsgebiet des Wiener Publikums. Die Sommerarena Baden als auch das

Theater in Reichenau sind von Wien aus, unkompliziert per Zug oder Auto zu erreichen.

In beiden Häusern wurden neben dem Nestroystück auch andere Stücke gespielt. In Baden teilte sich der „Jux“ die Bühne mit zwei Operetten, nämlich „Opernball“ und „Die schöne Helena“. Außerdem wurde auch das Musical „Jesus Christ Superstar“ auf der Bühne Baden dargeboten.¹⁵⁶ In Reichenau werden in jedem Jahr vier unterschiedliche Stücke von vier verschiedenen Regisseuren inszeniert. Da es zwei Bühnen gibt, teilt sich der „Jux“ in Reichenau die Bühne mit nur einer Produktion. Das war im Jahr 2013 „Der einsame Weg“ von Arthur Schnitzler in einer Inszenierung von Herman Beil. Im Unterschied zum Badener Sommerprogramm liegt der Fokus in Reichenau eindeutig auf Sprechstücken.¹⁵⁷

Aber nicht nur, dass die beiden Inszenierungen zur selben Zeit im selben Bundesland gespielt werden ist eine Verbindung, auch die Regisseure der beiden Stücke weisen Ähnlichkeiten auf. Bettina Hering(*1960)¹⁵⁸ und Nicolaus Hagg(*1967)¹⁵⁹ stammen beide aus derselben Generation. Beide können auf eine intensive und langjährige Theaterkarriere in Österreich und im Ausland zurückblicken. Während Bettina Hering kein einschlägiges Studium absolvierte, sondern sich durch viele Regieassistentenstellen das Fach immer konkreter erarbeitete, konzentrierte sich Nicolaus Hagg in seiner Karriere auf die Schauspielerei und seine Berufung als Autor. Das Jahr 2013 ist wohl für beide Regisseure ein besonderes Jahr. Bettina Hering kommt als künstlerische Leiterin an das Landestheater Niederösterreich. Für die erfahrene Regisseurin ist es die erste Regiearbeit auf der Bühne Baden. Nicolaus Hagg feierte in diesem Jahr sein Regiedebüt, und führt damit eigentlich eine Nestroy- Tradition fort, indem er gleichzeitig als künstlerischer Regisseur und Couplettextautor nicht auf das Schauspiel verzichtet!

¹⁵⁶ Sommerprogramm des Theatersommers 2013:

[www.tourismus.baden.at/fileadmin/baden_upload/Prospekte Baden bei Wien/BB_sommerheft2013_Freigabe.pdf](http://www.tourismus.baden.at/fileadmin/baden_upload/Prospekte_Baden_bei_Wien/BB_sommerheft2013_Freigabe.pdf) (letzter Zugriff am 16.01.2015)

¹⁵⁷ Ein Magazin der Festspiele Reichenau, „Saisonstatistik“, *Im Spiel der Sommerlüfte. Immer wieder Schauspieltheater vom Feinsten*, Kulturverein Reichenau, 2013/2014. S.4

¹⁵⁸ <https://www.landestheater.net/ueber-uns/ueber-uns/regie/bettina-hering> (letzter Zugriff am 16.01.2015)

¹⁵⁹ <http://www.volksoper.at/Content.Node2/home/ensemble/hagg-nicolaus1.at.php> (letzter Zugriff am 16.01.2015)

Die beiden Ensembles sind unterschiedlich groß. Während in Baden acht Schauspieler zu koordinieren sind, muss Nicolaus Hagg mit zwölf Akteuren inszenieren. Beide Produktionen arbeiten mit jeweils drei Bühnenmusikern. In Baden sind es drei Männer, die Geige, Gitarre und akustische Bassgitarre spielen. In Reichenau besteht das Musikensemble aus dem Ehepaar Stippich und ihrem Kollegen Uhl. Die drei Musiker aus Reichenau variieren die Musikinstrumente je nach Stimmung, die erzeugt werden soll. Einen großen Unterschied in der musikalischen Ausstattung bildet das Orchester in Baden, welches die meisten Szenen atmosphärisch aufbaut. Der Orchestergraben der Bühne Reichenau wurde hingegen überdeckt und zur bespielbaren Vorbühne umgewandelt. Dieser kleine Unterschied markiert eigentlich ein großes Bedeutungsfeld. Die Sommerarena Baden, die auf ihrem Spielplan immer Operetten und Musicals anbietet, legt auch in der Inszenierung großen Wert auf die musikalische Umsetzung. Die Positionierung des geschlossenen und nicht besetzten Orchestergrabens in Reichenau hat vermutlich zwei Gründe: neben dem finanziellen Faktor zeigt sich auch hier dass die Inszenierung ihren Schwerpunkt auf das Sprechtheater legt

In den folgenden Kapiteln möchte ich einzelne Wirkungs- und Gestaltungsmittel der beiden Produktionen in Kontext mit dem Originaltext Nestroys bringen. Dabei wird mein Augenmerk auf Ausstattung, Bühne und Kostüm sowie auf Musik und Sprache liegen. Aus der daraus resultierenden Interpretation möchte ich Schlüsse über moderne Nestroy- Inszenierungen ziehen.

Folgende Fragen, sollen gegen Ende meiner Interpretation beantwortet werden: Wo setzen die beiden Regisseure ihre Schwerpunkte? Funktionieren die alten zynischen Wortspiele Nestroys noch heute? Muss das Stück inhaltlich aktualisiert werden oder ist Nestroys Original noch ein Thema, welches die Zuschauer interessiert? Welche Szenen aus dem Original treten in den Vordergrund und welche Teile des Originals werden bloß flüchtig betrachtet?

7.1. Raum, Bühne und Ausstattung

Der größte Unterschied zwischen den beiden Theaterräumen ist wohl, dass in Baden bei Schönwetter mit geöffnetem Dach gespielt wird. Das natürliche Sternenbild des Himmels bietet bei einer klaren Nacht ein romantisches Ambiente. Der Raum wirkt viel freier und offener, als der enge Theatersaal in Reichenau. Beide Bühnen sind

klassische Guckkastenbühnen. Bei der Badener Inszenierung ist der Bühnenboden ebenerdig. Mehr Raum und mehr Spielfläche bietet das Bühnenbild mit Hilfe der flexiblen Türen- und Fensterkulisse, durch die, gerade für den ersten Akt, viele Auftrittsmöglichkeiten entstehen. In Reichenau ist die Bühnenfläche auf mehrere Ebenen geteilt. Die unterste Ebene ist die dazu gebaute Vorbühne, also der abgedeckte Orchestergraben. Über eine kleine Erhöhung gelangt man auf die Hauptbühne, auf der noch eine dritte Ebene ist, nämlich das zentrale Podest. Dieses Podest wird klug bespielt. Zum einen wird es vor allem im ersten Akt als Zanglers Fläche definiert. Er steht immer über seinen Angestellten. Die Optik des Erhöhens schwingt in das Spiel der Darsteller mit. Zanglers Dienstboten wirken daher immer kleiner, als der zentral ausgerichtete Prinzipal. Auch im Finalbild der Reichenauer Inszenierung spielt das Podest eine bedeutende Rolle. So stehen die zwei glücklichen erwachsenen, auch in der sozialen Schicht höher gestellten Paare, Zangler mit seiner Madame Knorr und Weinberl, der nun kein einfacher Handlungsdiener mehr ist, sondern Assoscié mit Frau von Fischer, zentral ausgerichtet und erhöht, auf diesem Podest.



ABBILDUNG 1: REICHENAUER INSZENIERUNG, FINALBILD, AUF DEM PODEST ZU SEHEN SIND: WEINBERL MIT FRAU VON FISCHER UND ZANGLER MIT MADAME KNORR.

Marie und ihr geliebter August, die vielleicht einzig „wahre“ Liebe in diesem Stück, sitzen auf der kleinen Stufe von Vorbühne zu Hauptbühne. Sie sind aber direkt vor dem Podest, zentral ausgerichtet. Die Hierarchie dieser Patchwork Familie ist somit auch eindeutig auf eine Bildebene übertragen worden. Die zwei erwachsenen Paare stehen im Zentrum und das junge Liebespaar sitzt genau vor den Stehenden. Sie wirken dadurch noch kindlicher. Die restlichen Charaktere dieser Szene, also

Christopherl und Melchior, die den Dienerstand und den Angestelltenstand vertreten, stehen jeweils allein, links und rechts auf der Hauptbühne. Auch sie dürfen nicht auf das Podest des Prinzipalen treten. Es entsteht eine klare räumliche Trennung, die vor allem im Hause Zangler auffällt. Beide Inszenierungen arbeiten mit einer verschiebbaren und flexiblen Kulisse. Das Hauptthema dieser beiden Kulissen ist der Rahmen an sich. In Baden sind es genauer definierte Fenster und Türrahmen, die auf den ersten Blick erkennbar sind. In Reichenau sind es Bilderrahmen, die zum einen leer und zum anderen mit Biedermeiermotiven gefüllt sind. Diese Rahmenkulisse in Reichenau ist fixiert und bleibt im gesamten Stück unverändert.



ABBILDUNG 2: BÜHNENBILD REICHENAU VON PETER LOIDOLT, FIXIERTE RAHMENKULISSE MIT BIEDERMEIERMOTIVEN



ABBILDUNG 3: BADENER INSZENIERUNG, WIRTSCHAUSZENE MIT TÜREN- UND FENSTERKULISSE , DAHINTER GASTGARTEN (STAMMPLATZ DER MUSIKER)

Die Badener Fenster- und Türenkulisse ist sehr raffiniert. Durch das Schließen der Fensterläden lässt sich ein komplett anderes Bühnenbild erzeugen. Man kann hier jedes Fenster und jede Türe nach Belieben öffnen oder schließen. In Abbildung 3 sieht man die Wirtshausszene. Hier werden alle Öffnungsmöglichkeiten genützt. Somit entsteht ein viel offenerer Raum. Man kann sogar den Außenraum als

„Gastgarten“ annehmen, wo die Musiker ihren Stammplatz einnehmen. Das Betreten der Bühne durch diese Fenster- oder Türen wird in Baden viel feiner inszeniert und das Spiel mit ihnen kommt häufiger zum Tragen. In Reichenau wird die Kulisse in nur vier Momenten wichtig. Im ersten Akt um den alten Schützenfrack aufzuhängen.



ABBILDUNG 4: REICHENAUER INSZENIERUNG, ZANGLER (HÜBSCH) UND MELCHIOR (HAGG), BESPIELUNG DER RAHMENKULISSE : SCHÜTZENFRACK.

Im zweiten Akt symbolisiert die Rahmenkulisse ein Fenster der Gaststätte durch das Christopherl steigt und den Raum verlässt. Im dritten Akt wird die Bilderrahmenkulisse als Fluchtfenster im Haus von Fräulein Blumenblatt bespielt. Außerdem bieten die freien Rahmen auch für die Musiker in den verschiedenen Aktfinalbildern eine gute Möglichkeit sich zu positionieren. Jeder Musiker hat seinen Rahmen und stellt sich wie ein Gemälde dahinter. Zusätzlich zu dieser nicht verschiebbaren und immer fixen Bilderrahmenwand gibt es in Reichenau den verschiebbaren Türrahmen, der in jedem Akt eine andere Position einnimmt. Er hilft bei der Raumdefinition, und bietet dadurch für jeden Akt andere Auftrittsmöglichkeiten. Dieser Rahmen ist verziert mit einer breiten Bilderleiste. Darin sind abwechselnd zwei Motive, nämlich die Vergrößerung einer Ein-Kreuzer Münze und ein biedermeierliches Blumengesteck zu sehen. (Siehe Abbildung 4. verschiebbarer Türrahmen mit Zierleiste rechts hinter Melchior) Dieselbe „Zierleiste“ findet sich auch an der Podestkante, welche dem Zuschauerraum gegenüber liegt, wieder. Diese Linie durchziehend, finden sich auch diese beiden Motive (Blumen und Geld) auf der Hintergrund-Rahmenkulisse. Durch diese Details unterscheiden sich diese beiden Bühnenbilder grundlegend voneinander. Zwar sind sie beide schlicht und reduziert und es werden nur die nötigsten Bühnenmöbel herangezogen, aber während in Reichenau ein historisch- biedermeierliches Flair erzeugt wird, verzichtet

die Bühne in Baden auf ausladende, kitschige Details. Dieser Umgang mit historischem Bildmaterial ist ein Merkmal, welches viel über beide Inszenierungsstile aussagt. Den einzigen historischen Bezug vom Badener Bühnenbild finden wir im zweiten Akt. Hier hängen drei Blechschilder an der Türenwand. Madame Knorrs Aushang ist sogar mit dem Zusatz „seit 1860“ erweitert worden. Auch die Nähmaschinenwerbetafel von „Haid und Neu“ verweist auf das Jahr 1862. In meinen Augen ist das eine willkürliche Beschriftung. Ich konnte keine Verbindung mit dem Stück „Einen Jux will er sich machen“ und diesen beiden Jahresangaben herstellen. Nestroy brachte seinen „Jux“ bereits am 10. März 1842 im Theater an der Wien zur Uraufführung.¹⁶⁰ Diese beiden Schilder mit den Jahresangaben sind in Baden die einzigen Hinweise in den Gestaltungsmitteln auf ein historisches Bild. Ansonsten überzeugt die Bühne in Baden gerade durch ihre Schlichtheit. Alle Möbel die bespielt werden sind einheitlich weiß und in Form und Muster stark reduziert. (siehe auch Abbildung 3: Möbel in der Wirtshausszene). Der Karton-Luster der im ersten und dritten Akt vorkommt und das Bühnenbild zu einem Innenraum definiert, ist ebenfalls derart reduziert, dass er sogar nur als Deutung eines Lusters gesehen werden kann.



ABBILDUNG 5: BADENER INSZENIERUNG, ZANGLER (SCHERFF) IM NEUEN SCHÜTZENFRACK, MINIMALISTISCHER KARTONLUSTER ALS INNENRAUM-REQUISITE

Da das Bühnenbild in Baden prinzipiell auf Farben verzichtet und alles sehr einfach in Grau- Blautönen hält, sticht der strahlend weiße Luster stark hervor. Er definiert den Bühnenraum als Innenraum und suggeriert eine teure, wertvolle Einrichtung. Neben der Fenster- und Türenkulisse findet sich in Baden noch eine weitere „Rahmung“, welche eine äußerst interessante Interpretation zulässt. Zu Beginn des Stückes hängt ein schwarzer Stoffvorhang vor dem schwarzen Hintergrundvorhang.

¹⁶⁰ Nestroy, Johann, *HKA, Stücke 18/1*, 1991. S.1

Er wird erst sichtbar durch das Auftreten der Schauspieler zwischen den beiden Flächen. Dieser Vorhang bildet einen Rahmen um die gespielte Szene und die Schauspieler sind nur von Kopf bis Hüfte sichtbar.



ABBILDUNG 6: BADENER INSZENIERUNG: STÜCKBEGINN MIT ZANGLER (SCHERFF) UND AUGUST SONDERS (GROß), WIRKUNG DES STOFFRAHMEN ALS BILDAUSSCHNITTS-ELEMENT

Dieser Bildausschnitt erinnert an Fernsehgeräte oder Kasperltheaterbühnen und erzeugt ein Bild, wie wir es aus Westernfilmen kennen. In der Filmwissenschaft würde man diese Kameraeinstellung als „Halbnahe“ bezeichnen¹⁶¹. Dieser Stoffrahmen funktioniert also wie ein zusätzliches Bilder-projizierendes Medium auf der bereits bestehenden Bühne. Dass zu Ende des Stückes derselbe Rahmenvorhang ins Spiel kommt, kann als generelles „Stückbeginn- Stückende“ Element gedeutet werden. Wenn man zu Beginn des Stückes diese Rahmung sieht, zieht man daraus den Schluss, dass sich das folgende Spiel als inszenierte Welt preisgibt. Durch den Effekt von Bühne auf Bühne wird der Zuschauer nicht in diese fiktive Welt mitgezogen. Im Gegenteil, er wird ständig daran erinnert, dass es sich um ein inszeniertes Bild handelt. Erst als diese zweite Bühne auf der Bühne verschwindet, also der Stoffrahmen nach oben weg zieht, und wir den Schauspieler von Kopf bis Fuß als Ganzes wahrnehmen, ihn als Mensch verstehen und hinterfragen und seine Bewegungen im Raum verfolgen, verwischt die vorhin davor aufgebaute Trennung zwischen Spiel und Realität. Der Zuschauer taucht nun in das Spiel auf der Bühne ein und wird zu einem interaktiven Teil der Aufführung¹⁶². Als

¹⁶¹ Amerikanische Einstellung oder Halbnahe ist eine sogenannte Einstellungsgröße in der Filmsprache. Darunter versteht man das Verhältnis zwischen Objekt und Filmkader. Zu sehen ist das Objekt von Kopf bis Hüfte. Amerikanische Einstellung kommt aus dem Westerngenre. Es ist noch der Coltgürtel des Cowboys zu sehen.

¹⁶² Erika Fischer- Lichte beschreibt in dem Werk „Kunst der Aufführung- Aufführung der Kunst“ in dem einführendem Kapitel „Thesen zum Aufführungsbegriff“ unter anderem, dass der Zuschauer bei Aufführungen stets zum aktiven Part dazuzählt. Es entsteht eine Interaktion zwischen Schauspieler und

zum Schluss diese künstlich erzeugte zweite Bühne, dieses Rahmenelement wieder zum Vorschein kommt, wird dem Zuseher bewusst, dass es sich um eine Kunstwelt handelte. Eine Kunstwelt allerdings, die die Realität, samt Handlungen und Problemen nachformt und aufzeigt. Durch die künstliche Aufstellung der Darsteller hinter diesem Rahmen, und durch deren Körperstarre, wird der Zuschauer vollkommen aus der fiktiven Bühnenwelt gerissen. Es wirkt unnatürlich steif, wie die Darsteller hier posieren.



ABBILDUNG 7: BADENER INSZENIERUNG, FINALBILD HINTER DER STOFFFRAHMUNG

Von einer „Requisitenschlacht“ kann in beiden Inszenierungen nicht die Rede sein. Es wird nur mit dem Nötigsten gespielt. In Reichenau kommen allerdings noch mehr Requisiten zum Einsatz, als in Baden. Hier finden sich charakterunterstützende Requisiten, wie zum Beispiel ein Besen für Frau Gertrud in der Ouvertüre. Gießkanne und Kaktus für Fräulein Blumenblatt, oder Pralinen und Blumen für das Liebespaar Sonders und Marie. Wo in der Wirtshausszene in Reichenau ohne Teller, Essen und Besteck ausgekommen wird, biegt sich in Baden der Esstisch fast übertrieben anmutend. Es ist der einzige Moment der Inszenierung in dem ein so überladenes Bild produziert wird, das sich meiner Meinung nach überaus gut in die dekadente Szenerie einfügt(Siehe Abbildung 10)

Im Gewölbe, dem Kellergeschäftslokal, wird in beiden Inszenierungen nicht gespielt. In Reichenau wird es eindeutig über einen Stiegenabgang links von der Vorbühne hinunter, und einer Tafel mit den „täglichen frischen Angeboten“, markiert. Wenn man auf die Bühne schaut, befindet sich das Geschäft links. Die Stiegen führen von

Zuschauer, durch Reaktion oder eben Nicht-Reaktionen. Sie beschreibt den sozialen Prozess der Seitens der Zuschauer passiert, wenn der Akteur als gegenwärtiger Körper im Raum verstanden wird. Die Wahrnehmung wechselt für gewöhnlich zwischen Realkörper des Schauspielers und erfundener Bühnenfigur.

der Vorbühne in den alten Eingang zum Orchestergraben. Über diesen Stiegenab- und Aufgang wurde ein einfaches Holzgerüst aus vier Holzstehern und Querbalken gebaut. Dieser Aufbau lenkt das Auge auf den vielleicht unscheinbaren Stiegenabgang. In Baden wird das Geschäftslokal nicht definiert und nicht bespielt. Der Zuschauer kann es hinter einer der Türen und Fensteröffnungen annehmen.

Die „Täglich-Frisch“ Tafel, die in der Reichenauer Inszenierung den Ort „Gwölb“ aushängt, wird durch das Wenden auf die Rückseite zum Aushängeschild, mit der Aufschrift „Menü“ für das Gasthaus. Die beiden handgeschriebenen Texte auf den Tafeln unterscheiden sich in Stil und Form. Dieses kleine Detail, die Tafel, wird zum ortscharakterisierenden Requisit. (siehe Abbildung 19, links im Hintergrund, Menütafel)

Einen weiteren großen Unterschied beider Bühnen stellt der Bühnenvorhang dar. In Baden kann die ganze Bühne hinter dem roten, schweren Vorhang verschwinden. Der Zuschauer darf immer gespannt sein, was sich Neues auftut, wenn sich der Vorhang wieder öffnet. Er schließt die freie Sicht auf die Bühne. Wenn in der Literatur oft die Rede davon ist, dass die Hauptfigur in Nestroys Stücken beim Singen des Couplets aus ihrer Rolle schlüpft, so wird das in der Badener Inszenierung durch das Schließen des Vorhangs verstärkt. Der Badener Weinberl trägt seine Couplets immer vor geschlossenen Vorhang vor. Er ist mit seiner Musik, seiner Kritik und seinen Gedanken ganz allein, völlig isoliert von dem Geschehen auf der Bühne. Im Gegensatz dazu werden zwei weitere, neue musikalischen Einlagen von Zangler und Philippine auf offener Bühne geboten und in das Spiel miteingebaut. Beide Nummern sind auch weniger kritisch als Weinberls Blick auf sein Leben. Da es in Reichenau eine solche Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne nicht gibt, werden die Couplets einfach auf der Vorbühne inszeniert. Das ohnehin reduzierte Bühnenbild und die richtige Lichtstimmung lenken die Aufmerksamkeit auf den Sänger. Durch sein direktes Spiel zum Publikum verliert die Figur vielleicht den Bezug zur Bühne, ich konnte aber durch keinerlei Merkmale feststellen, dass der Darsteller aus seiner Rolle tritt. Weder Körperhaltung, Sprache noch Gestik verändern sich im Couplet im Vergleich zu seinem Spiel. (siehe Kapitel 7.6.2.)

7.2. Kostüm und Maske

In der Auslegung der Kostüme unterscheiden sich die beiden Inszenierungen wohl am stärksten. Das Kostüm bietet für das Publikum einen ersten Eindruck der Figur. Es kann vollkommen ohne Text und ohne Sprache, Informationen über die Charaktere geben. Das Kostüm ist ein stummes Element der Bühne und übernimmt die Aufgabe der Sprache, nämlich den Teil der Charakterisierung.¹⁶³ Im Original finden sich doch einige Anweisungen Nestroys die das Kostüm betreffen. Diese werden in beiden Inszenierungen aber nur dezent umgesetzt. Kurz zusammengefasst könnte man sagen, Reichenau: historisch-bieder, Baden: modern-poppig. Doch bei einer so kurzen, oberflächlichen Auslegung möchte ich es nicht belassen. Jedes Kostümbild stimmt für sich mit dem großen Ganzen überein und gibt ein jeweils extrem unterschiedliches, aber für sich harmonisches Bild ab. Das Kostümbild aus Reichenau von Caterina Czepek bietet weitaus weniger Interpretationsfläche als das Badener Bild. Die Kostümbildnerin setzt hier auf historisch anmutende Kostüme und gedeckte, größtenteils unauffällige Farben. Sie verwendet bei der Herrengarderobe sehr ähnliche Farbtöne und Kleidungssteile, die ein sehr harmonisches Bild erzeugen. Man kann bei dem Reichenauer Kostümbild eine grobe Trennung zwischen der Kleidung der reicheren Schichte und der Kleidung der arbeitenden und ärmlicheren Leute vornehmen. Wobei sich das Sonntagsgewand von Christopherl und Weinberl kaum von dem, der oberen Schicht unterscheidet. Im Sinne eines biedermeierlichen Outfits, werden helle Hose, gemustertes, geblümtes, oder bunt gestreiftes Herrengilet, Hemd mit Vaternörderkragen, aufwendig gebundene Krawatte, oder Herrenhalstuch und Frack oder Gehrock zusammengestellt. In der Biedermeiermode wurde der Schwerpunkt auf die sehr schmale Taille gelegt, so war es auch üblich, dass Herren einen Miedergürtel trugen. Auf diese Äußerlichkeit wurde hier aber verzichtet. Einzelne, aber sehr dezente Akzente werden zum Beispiel beim Schneider Hupfer gesetzt, der mit einem knallorange-farbigen Zylinder auftritt und so seine Achtung für die Mode zum Ausdruck bringt. Die arbeitenden Männer und Angestellten tragen wesentlich praktischere und einfachere Kleidung. Deren Kleidungssteile sind im Wesentlichen

¹⁶³Klein, Michael, „Szenenanweisungen und Nonverbales bei J. Nestroy an den Beispielen."Dreyssig Jahre aus dem Leben eines Lumpen", "Der Zerrissene", "Häuptling Abendwind oder das greuliche Festmahl", Dipl. Universität Wien 1990. S.12

einfarbig und ungemustert. Es werden eher dunkle Töne zusammengestellt. Schuhe und Hut sind abgetragen und teilweise zerrissen. Auch der Rest der Kleidung wirkt alt und ungewaschen. Weinberls Arbeitskleidung sticht hier heraus. Er scheint ein „besser- situierter“ Weinberl zu sein, als der aus Baden. Seine Kleidung ist elegant und sauber. Es sieht nicht so aus, als würde er seit den frühen Morgenstunden im Kellergewölbe stehen und alles für den großen Ansturm der Kundschaft herrichten. Vielmehr macht Weinberl aus Reichenau den Eindruck, ein Delikatessen-Feinwarenverkäufer zu sein, der seine wenigen Artikel an seine exquisite Kundschaft verkauft. Seinem Lehrbuben Christopherl im Gegensatz, sieht man die harte Arbeit deutlich hat. Sein Haar ist unfrisiert, seine Hände sind dreckig. Seine Schürze ist ungebügelt und seine Hose hat einige Flecken aufzuweisen. Die Kostümverwandlung der beiden Angestellten von ersten auf zweiten Akt passiert im Off hinter der Bühne. Nestroy vermerkt in seinen Anweisungen im Original die Sonntagskleidung von Weinberl und Christopherl und beschreibt sie als geschmacklos aufgeputzt¹⁶⁴. Geschmacklos muss man hier nicht unbedingt sagen. Man kann die beiden Herren, rein optisch betrachtet und auf ihr Outfit reduziert, nicht von den anderen Herren, die in der Stadt auftauchen, unterscheiden. Weinberl trägt ein elegant glänzendes Gilet mit zierlichem Blumenmuster, darüber einen schnittigen Gehrock und eine helle Hose. Kleiner Stehkragen am Hemd, hübsche Krawatte und Zylinder ergänzen sein modisches Stadtoutfit. Auch Christopherl hat sich herausgeputzt. Aber auch bei ihm kann man nicht von Geschmacklosigkeit sprechen. Seine Kleidung wirkt neben Weinberl wesentlich einfacher, aber nicht minder elegant sondern einfach jugendlicher.

¹⁶⁴Nestroy, Johann, *HKA, Stücke 18/1*, 1991. S.36



ABBILDUNG 8: REICHENAUER INSZENIERUNG, MELCHIOR (HAGG), WEINBERL (SLAMA) IM ELEGANTEN SONNTAGSGEWAND UND CHRISTOPHERL (OBERKOGLER)

In Baden tragen Weinberl und Christopherl zeitgenössische Kleidung. Weinberl wirkt weniger elegant, seine Hose ist ihm um einiges zu kurz, auch sein Sakko wirkt abgetragen und abgenutzt. Christopherl arbeitet hier in einer grünen Latzhose. An diesem Kostüm kann man viel konkreter den Stand eines Angestellten erkennen als bei der Reichenauer Produktion. Auch das Sonntagsgewand der beiden ist wesentlich einfacher. Es kommt hier zu keinem kompletten Kostümwechsel wie in Reichenau. Bei Weinberl wird lediglich Sakko gewechselt- dieses wirkt etwas schicker als sein Arbeitsjackett. Nestroys Bemerkung „geschmacklos aufgeputzt“ trifft hier schon viel eher zu. Christopherl zieht sich, in einem offenen Umzug auf der Bühne, über sein Arbeitsgewand ein einfach geschnittenes, veraltetes Sakko, Handschuhe und ein einfaches Halstuch an.

Wenn man bei der Betrachtung des Dienstpersonals bleibt, verfestigt sich die Reichenauer Inszenierung in einer konservativen original-historischen Nische. Das weibliche Dienstpersonal trägt je nach Dienstort seine passende Kleidung. Frau Gertrud, die Wirtschafterin von Zangler, wird wesentlich ärmlicher dargestellt als die anderen weiblichen Dienstbotinnen, die in der Stadt arbeiten. Sie arbeitet im Unterschied zu ihnen am Land und ist wesentlich älter. Ihre Kleidung ist hauptsächlich braun. Sie trägt ein löchriges Schultertuch aus Wolle und einen weiten Rock, darüber eine blau- braune Schürze mit großen Taschen. Die Dienstmädchen in der Stadt, Lisett und Philippine, tragen modische und feinere Arbeitskleidung. Am buntesten und elegantesten ist wohl Philippine, die in der Modewarenhandlung bei Madame Knorr arbeitet. Hier kann man in der Kostüminterpretation auch deutlich die Klassifizierung alt/jung und Land/Stadt erkennen. Die Dienstbotenkostüme der Stadt

sind weitaus eleganter und hochwertiger als die Dienstbotenkleidung vom Land. In Baden trägt Gertud ein bodenlanges weißes Kleid. Sie wirkt dadurch viel stärker, frischer und resoluter als Gertrud aus Reichenau. Ihr Kostüm, im Vergleich mit den anderen Kostümen der Badener Inszenierung, ist das einzig bestickte und gemusterte Kostümteil. Der Rock des Kleides ist zwar reinweiß, doch das Oberteil wurde mit einer Biedermeier-Rosenstickerei verziert. Das gleiche Motiv trägt später Philippine auf ihrem Dienstmädchenkleid. Diese Blumenstickerei wird also zu einem Symbol der Angestellten. Da hier beide Dienstmädchen dieses Emblem haben, kann man in Baden anhand von den Kostümen, keinen Unterschied zwischen Stadt und Land ziehen. Die beiden Dienstmädchenkostüme, die sich nur in der Rocklänge unterscheiden, haben etwas recht Edles an sich. Man würde das Kleid, aus seinem Bühnenkontext herausgerissen, nicht mit Dienstpersonal in Verbindung bringen. Auch die Assoziationen, die ich in Reichenau mit dem Dienstmädchenkostüm hatte, nämlich dass das jüngere Personal modischer ist, als die alternde Getrud mit ihrem abgetragenen, braunen Schürzenkostüm, haben sich hier nicht wiederholt.

Philippine wird in der Badener Inszenierung von einem Mann gespielt. Auf offener Bühne „verkleidet“ er sich. Es wird also kein Hehl daraus gemacht, dass sich unter der Damenkleidung ein Mann verbirgt. In einigen Jux-Inszenierungen wird damit gespielt, dass Frauen in Männerrollen schlüpfen, oder eben umgekehrt. Es ist also gar nicht verwunderlich, dass hier Lisett von einem Mann gespielt wird, sondern nur eine neue Auslegung einer altbewährten Jux-Tradition.¹⁶⁵

Wenn man die Damenkostüme aus Baden näher betrachtet, fällt auf, dass diese in Manuela Freigangs Kostümbild den zentralen Höhepunkt bilden. Die Männerkostüme wirken daneben nahezu einfallslos. Kurz und Knapp analysiert kann man die Einteilung der Damenkostüme vornehmen, je jünger die Figur, desto auffälliger das Kostüm. Marie zeigt sich hier als schrilles buntes Mädchen. Sie trägt knallige Farben, einen Minirock und ihre hohen Plateauschuhe sehr selbstbewusst. Für das Mädchen zählt auffallen um jeden Preis.

¹⁶⁵ Die Rolle des Christopherls wurde zum Beispiel häufig von jungen Frauen gespielt. Die Rolle wird heute als typische „Hosenrolle“- bezeichnet. Bei der Uraufführung kam es aber zu keinem Geschlechterwechsel in den Rollen.



ABBILDUNG 9: BADENER INSZENIERUNG, MARIE (WEIDENMÜLLER), GERTUD (JIRKU), AUGUST SONDERS (GROß)

Madame Knorr und Frau von Fischer, die beiden Damen aus der Stadt, tragen ebenfalls auffällig schrille Kostüme. Ihre Accessoires sind die bunten Federboas, die dem jeweiligen Kostüm auch eine damenhafte Note verleihen. Die Röcke der beiden sind zwar länger als Maries Rock, zeigen aber doch noch etwas Bein. Die beiden „stelzen“ auf, in knalligen Farben gehaltenen, Plateauschuhen über die Bühne. Während diese Damenkostüme in Baden sehr bunt ausfallen, sind ihre Frisuren jedoch nach streng biedermeierlichen Vorbild gesteckt. Neben ihnen agiert Fräulein Blumenblatt in einem schwarzen Kleid. Ihr Kostüm ist auffallend bieder und reduziert. Dem Alter der Figur entsprechend, trägt sie einen bodenlangen Rock. Der Ausschnitt ist hochgeschlossen und mit Spitzen verziert. Auf ihrer Nase trägt sie eine altmodische Brille, die die Strenge des Kostüms unterstützt. Das dunkle Kostüm von Fräulein Blumenblatt ist wunderbar in das Bühnenbild eingegliedert. Genauso dunkel wie die Bühne im 3. Akt, also bei ihr zu Hause, wird uns hier das Kostüm der einsamen Schwägerin präsentiert.



ABBILDUNG 10: BADENER INSZENIERUNG, ZANGLER (SCHERFF) MIT MARIE (WEIDENMÜLLER), FRÄULEIN BLUMENBLATT (VON HARS DORF), MADAME KNORR (REISER) UND FRAU VON FISCHER (GERSTHOFER)

An Abbildung 6 kann man gut erkennen, dass sich die Damenkostüme in der Badener Inszenierung nicht nur in Form, sondern auch stark in der Farbe unterscheiden. Fräulein Blumenblatt geht in der Üppigkeit der anderen Kostüme richtig unter. Ihr dunkles Kostüm bildet einen starken Gegenpol zu den opulenten-jugendlichen Kleidern der anderen Damen.

Man kann verstehen, dass sich pubertierende, junge Mädchen erst in ihrem Modestil finden müssen. Es ist auch keine Seltenheit, dass junge Mädchen viel ausprobieren wollen, auffallen wollen und beginnen mit ihren Körperreizen zu spielen. Bei den beiden Frauen aus der Stadt in der Badener Inszenierung wirkt dieses jugendliche Kostüm jedoch unpassend. Es erinnert an die dritte Strophe von Weinberls Couplet aus dem dritten Akt des Originals. Hier kritisiert er Mütter, die noch wie ihre Töchter ausschauen wollen und sich nicht ihrem Alter entsprechend kleiden.

*„A jungs und schlanks Töchterl, na der steht
es gut,
wann s' auch wie a Bsessene umtanzen thut,
Doch was soll man sagen, wenn d' Mama mit
50 Jahrn,
uma fludert mit frische Kamelien in Haarn.-
(...)“ (III,16)*

Genau dies ist bei den beiden Frauen der Fall. Sie wirken wie ungeschickte junge Mädchen, die das erste Mal von Männern ausgeführt werden. Sie wollen sich nicht mit ihrem Erwachsensein auseinandersetzen, kleiden sich wie das junge Mädchen Marie, um ihren Spaß zu haben und sich dabei auf keinen Fall ihr Alter eingestehen zu müssen. Madame Knorr geht hier gerne einen jugendlichen Flirt mit dem Lehrbuben ein, obwohl sie bereits Herrn Zangler zugedacht ist. Madame Knorr und Frau von Fischer aus Reichenau wirken dahingegen viel erwachsener und überlegter. Ihre Kleidung ist elegant und bunt, im Vergleich zu den anderen Bühnenfiguren aus Reichenau, aber nicht annähernd so schrill wie die Badener Damen. Am Schnitt der Kleidung von Madame Knorr aus Reichenau erkennt man allerdings, dass sie den zeitgemäß letzten Schrei verfolgt. Ihr Kostüm ist enger und nicht so aufgebauscht wie es zur Biedermeierzeit üblich war. Sie trägt eine Bluse und keine Schnürrkorsage, wie die anderen weiblichen Figuren,- die Ärmel der Bluse sind eng anliegend. Ende der 1840 Jahre ändert sich die Mode prinzipiell in eine

schlichtere, praktischere Passform. Schließlich verkörpert sie auch als Modehändlerin den neuesten Schrei der Modewelt. Fräulein Blumenblatt, die in Reichenau das traditionellste Kostüm trägt, nämlich ein Kleid mit sogenannten „Schinkenärmel“, Spitzeneinsatz, gemusterten Stoffschichten und viel Volumen, wirkt auch gleichzeitig am altmodischsten und konservativsten von allen Frauen.



ABBILDUNG 11 : REICHENAUER INSZENIERUNG, WEINBERL (SLAMA), FRÄULEIN BLUMENBLATT (LUKAN), CHRISTOPHERL ALS JUNGE DAME (OBERKOGLER)

Frau von Fischer, aus der Reichenauer Inszenierung trägt ihr gelbes Kleid mit Stolz. Sie präsentiert sich regelrecht darin und stellt sich zur Schau, wirkt dabei aber nie so zwanghaft jugendlich wie ihre Kollegin aus Baden, sondern damenhaft verführerisch. Dieses gelbe Kleid bildet den farblichen Höhepunkt der Reichenauer Inszenierung. Sie sticht farblich aus dem Ensemble heraus. (Siehe auch Abbildung 15)



ABBILDUNG 12: BADENER INSZENIERUNG, WEINBERL (WARTA) UND CHRISTOPHERL (WALTER) ALS JUNGE DAME

Abbildung 10 und 11 zeigen jeweils Christopherl im Frauenkostüm. Hier kann man die Auslegung der Damenkostüme beider Kostümbildnerinnen gut erkennen. Die Badener Variante ist wesentlich auffälliger als die aus Reichenau.

Es treffen also zwei sehr kontroverse Kostümbilder aufeinander. Wir haben auf der einen Seite die historische Kostüminterpretation und auf der anderen Seite eine komplett moderne Auslegung des historischen Stoffes. Meiner Meinung nach muss man Nestroy nicht unbedingt in Biedermeier-Kostümen spielen. Wenn man die Figuren aber in komplett moderne Outfits steckt, sollte auch ihr Geist und ihr Gespür für die Figur modernisiert werden. Das wurde in Baden auch so gelöst. Die Aktualisierung der Figur, erfordert auch eine Aktualisierung des Settings und der Kostüme, während eine traditionelle Figur in einem modernen Kostüm vollkommen veraltet und unpassend wirken würde.

7.3. Figur und Körper

Man könnte sagen, dass die Reichenauer Version von „Einen Jux will er sich machen“ eine in die Jahre gekommene Version ist. Neben den klassischen, traditionell- historischen, fast biedereren Kostümen, spielen hier auch ältere Schauspieler als in Baden. Dass die Schauspieler dem gespielten Alter nicht unbedingt entsprechen, muss eigentlich nicht besonders stören. Manchmal fällt dem Zuschauer gar nicht auf, welcher Körper sich unter Maske, Kostüm und Spiel verbirgt. Wenn man sich aber während einer Aufführung ständig zwischen Realkörper und Bühnenfigur uneinig wird und beginnt nur mehr den Schauspieler zu sehen wodurch die Figur immer unsichtbarer wird, dann stimmt das Verhältnis zwischen Rolle und Körper nicht mehr überein. Es kommt natürlich auch vor, dass einem dieser Unterschied auffällt, aber nicht wirklich stört. So geht es mir bei der Analyse der Körperlichkeit und der Figuren der Reichenauer Inszenierung. Dadurch, dass hier im Verhältnis viele Darsteller älter sind als ihre zu spielenden Figuren, fällt hier niemand aus der Rolle. Zu erwähnen sind aber doch Christopherl und Weinberl, welche ein weitaus erfahreneres und weiseres Paar geben, als ihre Badener Kollegen. Christopherl soll ein Lehrbub sein, der frühzeitig seine Lehre abschließt und befördert wird. Die Jugendlichkeit dieser Figur wurde öfter durch junge zierliche Schauspielerinnen dargestellt, die in diese Hosenrolle schlüpfen, um gerade das Jugendliche und Bubenhafte zu verkörpern. In Reichenau wird der Lehrbub aber von David Oberkogler (*1974) gespielt. In manchen Situationen glaubt man ihm den jungen, naiven und frechen Buben auch. Aber sein markantes Gesicht und der konzentrierte Blick lenken oft von dem jugendlichen Schein ab. Weinberl und

Christopherl wirken hier eher wie befreundete, gleichrangige Männer. Die Hierarchie unter den beiden verschwimmt. Weinberl, der Christopherls direkter Vorgesetzter ist, versprüht keine Autorität bei dem erwachsenen Christopherl. Dieser Christopherl, in seiner Körperlichkeit und in seiner Figur, ist wesentlich reifer, nicht unüberlegt frech sondern wissend zynisch.



ABBILDUNG 13: REICHENAUER INSZENIERUNG, WEINBERL (SLAMA), CHRISTOPHERL (OBERKOGLER) UND ZANGLER (HÜBSCH)



ABBILDUNG 14: BADENER INSZENIERUNG, CHRISTOPHERL (WALTER) UND WEINBERL (WARTA)

An Abbildung 8 und 9 kann man den Unterschied der Reife der Christopherlfigur erkennen. Während der Reichenauer Christopherl kritisch und skeptisch Weinberls Worte hinterfragt, wirkt der Badener Christopherl schon in seiner Körperhaltung wesentlich jugendlicher. Er blickt interessiert zu seinem Vorgesetzten hinauf und ist gespannt, was dieser ihm erzählt.

Christopherl wird in Baden von Jan Walter(*1984) gespielt. Der um 10 Jahre jüngere Christopherl wirkt in seinem Spiel viel kindlicher. Es ist vielleicht auch sein eher kleiner, schwächlicher Körper, der dieses Bild mit erzeugt. Er ist beweglicher, nicht so plump und bodenständig wie David Oberkoglers Christopherl. Ihm glaubt man, dass er auch seinen Jux hat und ihm der Ausflug mit den Damen Spaß macht. Man kann

sagen, dass der junge Bursche auch auf seine Kosten kommt. Während Christopherl in Reichenau oft das Gefühl vermittelt, nur als Begleitung Weinberls zu fungieren, manchmal sogar wie Weinberls Anstandsdame. Er lässt sich von den Damen nicht entzücken und verzichtet auch auf den Flirt mit Madame Knorr. Er steht seinem Kollegen bei und tut ihm einen Gefallen, indem er ihn nicht alleine reisen lässt, aber entscheidet im richtigen Moment dieses falsche Spiel zu beenden.

Weinberl, gespielt von Toni Slama (*1948), ist wohl ein in die Jahre gekommener Angestellter. Das stört jedoch nicht. Er ist ein überlegter und tiefsinnigerer Weinberl als der, den wir aus der Badener Inszenierung kennen. Dass man sich im Alter auch noch einen Jux machen darf und sich Hals über Kopf verlieben kann, beweist er hier auf der Bühne. Auch seine philosophischen Gedanken, vor allem die übers Altern, gibt Slama glaubwürdig. Doch verleiht das Alter dieser Geschichte eine gewisse Schwere. Seine Gedanken werden ernster genommen und klingen besonnener, als jene von Weinberl aus Baden. In Baden spielt Dominik Warta (*1969) den kritisch zynischen Handlungsdiener. Der 21 Jahre jüngere Weinberl vermittelt in seiner Produktion ganz andere Probleme. Seine Kritik bezieht sich viel mehr auf Ist-Zustände und seine jetzige Situation, während Slama vor allem die Angst vor dem Alter, die Todesnähe und seine Angst etwas im Leben verpasst zu haben, schildert. Gerade der Druck, den Weinberl durch diese Beförderung verspürt, nämlich bis zum Lebensende ans Geschäft gefesselt und nur mehr der Diener des Handels zu sein, verkörpert Slama eindringlicher und stärker. Seine Rede und auch seine Handlungen wirken überlegter. Auch der Körper von Slama, im Kontrast zu Warta, wirkt schwerfälliger und langsamer. Gerade im Vergleich der beiden Weinberlfiguren fällt die Bedeutung des Alters eines Schauspielers auf. Bei Warta hat man immer das Gefühl, dass er sich diesen Jux auch aus der Langeweile heraus erlaubt. Seine Unzufriedenheit mit der Welt bringt er zwar in seinen Couplets klar herüber, aber die Angst vor der Beförderung kann Warta weniger intensiv vermitteln. Auch die Lehre aus dem Jux, die Weinberl gezogen hat: „ (...) und die ganze Ausbeute von dem Glück is, daß ich um keinen Preis mehr ein verfluchter Kerl seyn möchte.“¹⁶⁶(III,16, Stücke 18/1), kann Toni Slama in Reichenau wesentlich deutlicher darstellen. Der gestrichene Teil des

¹⁶⁶ Nestroy, Johann, *HKA, Stücke 18/1*, 1991. S.86

Einbruchs in Baden, hat in Reichenau wesentlich dazu beigetragen, Weinberls Entwicklung zu verstehen. Ob Warta`s Weinberl wirklich kein verfluchter Kerl mehr sein will, und ab jetzt die Finger von solchen Spielen lässt, ist nicht so sicher.

Eine besondere Betrachtung möchte ich auf Fräulein Blumenblatt der Badener Inszenierung legen. Die Rolle der Schwägerin wurde meines Erachtens mit der Schauspielerin Katharina von Harsdorf (*1983) dem Spielfluss nicht förderlich besetzt. An ihren Bewegungen erkennt man sofort den jungen Körper. Zwar bemüht sich die Schauspielerin eine in die Jahre gekommene Figur zu spielen und auch durch Verstellen der Stimme einen deutlichen Altersunterschied zu markieren, doch gelingt es ihr leider nicht und dies hat meiner Meinung nach den Spielfluss deutlich gestört. Ständig wird man an das Verstellspiel der Darstellerin erinnert. Im Originaltext wird Fräulein Blumenblatt zwar auf kein bestimmtes Alter festgelegt, dennoch finden sich an einigen Stellen Hinweise darauf, dass sie auf keinen Fall mehr die Jüngste ist, zum Beispiel: „altes Fräulein, alte Jungfer“ (III,1). Sie wird im Stück als Schwägerin von Herrn Zangler, die ihrer alten verflossenen Liebe nachtrauert, präsentiert. Dass man diese Person nicht zwingend mit einer älteren Schauspielerin besetzt, ist unter Umständen eine ganz interessante Idee. Was hier in dieser Inszenierung am meisten stört ist dieses uneinige Spiel zwischen Körper und Figur. Das krächzende Verstellen der Stimme und die gebückte Körperhaltung widersprechen dem eigentlichen Körper der jungen Schauspielerin. Sie versucht sich in den Körper einer greisen Dame ein zu finden und hat dabei wenig Erfolg. Man kann auch nicht von einem überlegten Stilmittel reden, um dem Stück, den Figuren und den damit verbundenen Themen kein Alter zu geben. Einsamkeit, Liebeskummer und Romantik sind zeitlose Themen und vor allem nicht auf ein Alter festgelegt. Da sich diese Idee des „Ent-alterns“ aber sonst nirgends findet, kann man nicht von einem Stilmittel sprechen, das sich durch das ganze Stücke zieht. Eigentlich muss man sich eingestehen, dass dadurch auch die Komik der Figur Fräulein Blumenblatt verloren geht. Meiner Ansicht nach liegt gerade diese darin, dass Marie zur Schwägerin ihres Onkels kommt und man sich eine Zangler- ähnliche Autoritätsperson erwartet. Dass aber Fräulein Blumenblatt eine alte Romantikerin ist, die Marie nicht im Sinne Zanglers erziehen will, kommt völlig unerwartet und trägt zur Komik des Stückes bei.

7.4. Liebe, Beziehungen und Erotik

Einen wichtigen Punkt nehmen bei der Badener Inszenierung die verschiedenen Liebesbeziehungen ein. Erotik und Flirts gibt es in Reichenau auf der Bühne kaum. Ich möchte sogar sagen, dass die Badener Inszenierung ihren Schwerpunkt auf die zwischenmenschlichen Beziehungen gelegt hat. Wenn Zangler sein Lied „Mädchen wollen nur Spaß“ singt, geht er auf die Intention dieser Inszenierung ein. Auch Weinberls erotisches Spiel mit Frau von Fischer steht deutlich über Weinberls Lebenskrise. Das Hauptaugenmerk der Regisseurin liegt auf jeden Fall in den Liebesbeziehungen im Stück. Marie und August Sonders repräsentieren in Baden ein Liebespaar, bei dem eindeutig die Frau das Sagen hat. Marie ist hier streng, selbstbewusst und spielt mit der offensichtlichen Zuneigung Augusts. Er wirkt tollpatschig, verliebt und läuft ihr, wie ein Hund seinem Herrchen, hinterher. Ob Marie wirklich ehrliche Gefühle für ihren Verehrer empfindet bleibt offen. Klar ist auf jeden Fall, dass ihr dieses „Kalt-Heiß“ Spiel mit ihm gefällt und sie sich selbst als Verführerin versteht. Ihre Bewegungen sind puppenhaft, steif und erinnern an Marionettentheater. Dies nimmt der jugendlichen Frau eigentlich ihre Erotik. Sie trägt ein sehr kurzes Ballett-Röckchen und zeigt ihre Beine, aber die harten und zackigen Bewegungen spiegeln eher den Körper einer puppenhaften, kindlichen Figur wieder. Ihr schmallender Gesichtsausdruck erinnert an eine Lolita -Figur. Marie spielt eindeutig mit ihren körperlichen Reizen. Sie verführt August und zeigt ihn danach gleich wieder mit ihrem „das schickt sich nicht“ die kalte Schulter. Zusätzlich zu ihren mädchenhaften Bewegungen hat Marie in Baden noch einige damenhafte Attribute. Sie trägt übertrieben viel Diamantschmuck an den Ohren, Hals und Fingern und funkelt schon von weitem. Im zweiten Akt trägt sie eine Federboa und tut so als würde sie Pelz tragen. Maries gegensätzliches Kostüm spiegelt sich in ihrem Kalt-Heiß Liebesspiel mit August gut wieder. Kindliche Reize treffen auf damenhafte Gesten und machen die Figur komplett und interessant.

Ganz kontrovers sehe ich Marie und August als Liebespaar in Reichenau. Hier ist Marie ein naives, wirklich unerfahrenes Mädchen. Im Gegensatz zu ihrem Badener Gegenstück, hat sie Respekt und Angst vor ihrem Vormund. Die Flucht mit August begeht sie aus reiner Liebe zu ihm, aber die Gewissenskonflikte suchen sie ständig heim. In Reichenau wird auf dieses Liebespaar viel weniger eingegangen als in

Baden. Sie treten im Stück fast in den Hintergrund und verschwinden in der Handlung. Vergleicht man die Küsse zwischen den Marie-August Paaren, so kommen diese in Baden weitaus häufiger vor, und fallen auch viel leidenschaftlicher aus. Die Badener Marie umschlingt ihren Geliebten mit Armen und Beinen. In Reichenau sind es eher freundschaftliche Küsse auf den Mund und es kommt zu keiner Annäherung zwischen den beiden. Maries „das schickt sich nicht“ wird in Reichenau auch wesentlich dezenter gespielt, um ihren Gewissenkonflikt damit auszudrücken. Sie sagt diesen Satz so, als würde sie sich selbst jedes Mal ermahnen müssen, nicht zu weit zu gehen. Während in Baden ein ganz bewusstes Spiel mit der Erotik des Hinhaltens gespielt wird. Das Reichenauer Liebespaar wirkt auch durch Augusts Rollengestaltung um einiges harmloser und romantischer. Wie schon gesagt, kommt es zu keiner „unsittlichen“, erotischen Körperberührung zwischen den beiden. Auch, dass August zweimal kitschige Musicalhits zitiert („Moonlight“ von Cats und „Maria“ von Westside Story) deutet auf Augusts weiche Seite hin.

Auch das Liebespaar Weinberl und Frau von Fischer fällt in Baden bei Weitem expliziter aus. Dies fängt schon bei dem ersten Kuss der beiden an. Frau von Fischer landet auf dem Boden und bleibt bewegungslos liegen. Dies steigert sich in der Wirtshausszene. Die beiden können kaum die Finger und Lippen voneinander lassen. Sie sitzt auf seinem Schoß und er ist fasziniert von ihren Beinen. Zwischen den beiden hat es offenbar „gefunkt“. Weinberl in Reichenau geht diese Schein-Ehe viel harmloser an. Es kommt zu zwei kleinen Küssen im Modewarenlager bei Madame Knorr, aber dabei bleibt es auch. Das höchste der Gefühle sind im wahrsten Sinn liebevolle, aber kurze Blicke zwischen Weinberl und Frau von Fischer. In der Wirtshausszene sitzen sie sich schräg gegenüber. Man spürt keine Art von körperlicher Anziehung.



ABBILDUNG 15: BADENER INSZENIERUNG: WIRTSHAUSSZENE, BEISPIEL DER KÖRPERHALTUNG DER PAARE



ABBILDUNG 16: REICHENAUER INSZENIERUNG: WIRTSHAUSSZENE, BEISPIEL DER KÖRPERHALTUNG DER PAARE

Einen großen Unterschied in der Reichenauer Inszenierung sehe ich auch noch in der Flucht der beiden Weinberl Figuren. Während Toni Slama sich rasch und beinahe gefühllos aus dem Wirtshaus davon macht, um der horrenden Rechnung zu entgehen, braucht Weinberl in Baden um einiges länger, sich von Frau von Fischer zu lösen. Er ist wie paralysiert und kann die ganze brenzlige Situation nicht so klar sehen. Die Erotik und die Anziehung von Frau von Fischer hat enorm viel Einfluss auf den Badener Weinberl. Einen weiteren, daraus resultierenden Unterschied sehe ich in den zwei doch kontroversen Heiratsanträgen. Beim Reichenauer Weinberl wird klar vermittelt, dass er sich nicht die Blöße des Erkennens geben will. Bevor Frau von Fischer sein falsches Spiel vor seinem Chef aufdeckt, unterbricht er sie lieber und spielt den verliebten Weinberl weiter. Diese Happy End Ehe wirkt wie eine Notlösung für Weinberl. Doch der Weinberl in Baden geht entschlossen zu Frau von Fischer, fällt auf die Knie und bittet um ihre Hand. Sogar in dieser Situation möchte er sie nicht mehr loslassen. Nur mühsam kann sie sich aus seiner Umarmung lösen.

Diese Verbindung wird aus einer ganz anderen Motivation geschlossen, denn die Angst aufzufliegen wird in Baden gar nicht gespielt.

Die Dreierkonstellation Zangler, Christopherl und Madame Knorr findet sich so nur in der Inszenierung von Bettina Hering. Christopherl, der natürlich nicht ahnen kann, dass seine Flirtpartnerin Madame Knorr bereits Herrn Zangler versprochen ist, lässt sich überstürzt auf ein Techtelmechtel mit der älteren Dame ein. Diese scheint auch gar nicht so uninteressiert zu sein und genießt die junge, frische Schwärmerei von Christopherl. Dieses Abenteuer reizt sie und Christopherls jugendliche Art scheint auf sie abzufärben. Das kleine und unschuldige Liebesabenteuer zwischen den beiden unterstreicht meine Vermutung von vorhin, dass Madame Knorr eine nicht- altern-wollende Frau ist. Sie gibt sich sehr gern mit dem Burschen ab und wird in ihrer Art noch aufgedrehter und kindlicher. Sie kichert wie ein verliebtes Mädchen. Zangler, der dann später erfährt, dass sich seine Braut mit einem Anderen im Wirtshaus hinter der spanischen Wand versteckt hat, wird extrem eifersüchtig. Er weicht nicht mehr von ihrer Seite, sein Interesse liegt jetzt auch verstärkt auf seiner eigenen Beziehung zu Madame Knorr. Das Problem mit Marie und Sonders wird für ihn immer nichtiger. Das Paar Madame Knorr und Zangler wirkt zusammen weniger aufgedreht und wesentlich seriöser als die Paarkonstellation Knorr und Christopherl. Zangler, der den Frauen unterstellt, sowieso nur auf Spaß abzuzielen, hat beschlossen auch auf seine Freuden im Alter nicht zu verzichten. Seine Beziehung zu Madame Knorr hat also kein wirtschaftliches Interesse. Auch seine starke Eifersucht spricht dafür, dass Zangler diese Frau wirklich will. In den nächsten Szenen hält er Madame Knorr immer fest in seinem Arm, sodass sie ihm nicht mehr davon gehen kann. Interessant ist, dass Madame Knorr in Anwesenheit von Zangler ihre mädchenhafte Art verloren hat.

Da Christopherl sich in der Reichenauer Version nicht auf einen aufregenden Flirt mit Madame Knorr einlässt, entfällt auch das ganze Eifersuchtsspiel bei Zangler. Dass sich beide völlig unerwartet im Gasthaus begegnen, löst bei ihr einen Schrei der Überraschung aus, während es aber Zangler völlig kalt lässt. Die Flucht von Marie von zu Hause, ist noch immer sein größtes Ärgernis. In der Beziehung zwischen Zangler und Madame Knorr kann man keine bestimmten Interessen ausmachen. Jede liebevolle Art oder Intimität zwischen den Beiden bleibt im Dunkeln. Es kommt im Stückfinale zwar zu einem Kuss und einer Umarmung, aber

das bleibt die einzige Andeutung von Liebe zwischen ihnen. Dass sich Zangler eine Frau gesucht hat, um nicht mehr alleine zu sein und dabei eine arbeitende Geschäftsfrau gewählt hat, für die er nicht aufkommen muss, würde für seine geizige Art sprechen und diese charakterliche Eigenschaft unterstreichen.

Prinzipiell ist die Reichenauer Inszenierung viel dezenter was das Zwischenmenschliche angeht. Erotik findet man hier nur in der kleinen, dazu geschriebenen Zusatzszene, beispielsweise in der kleinen Szene zu Beginn des 3. Aktes zwischen Lisett, dem Dienstmädchen und einem Fremden.



ABBILDUNG 17: REICHENAUER INSZENIERUNG: FREMDER MANN(KOFLER) LISETT (SPITZER), VERFÜHRERISCHER TANZ BEI FRÄULEIN BLUMENBLATT

Musik und Licht verstärken den Verführungstanz der Angestellten. An der Kleidung kann man erkennen, dass es sich bei dem Unbekannten um keinen einfachen Hausknecht handelt. Er trägt Frack, Gilet und elegante Hosen. Dieses kleine laszive Vorspiel der Dienstbotin mit einem besser gestellten Herren erinnert an die fünfte und letzte Strophe aus Nestroys Weinberl-Couplet im dritten Akt. Dort kritisiert der Autor nämlich Männer, die sich an Dienstmädchen vergehen. Hier verführt allerdings das Dienstmädchen durch ihren anreizenden Tanz den fremden Herren. Genötigt wird hier niemand. Aber das erotische Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Schichten, war jedenfalls keine Seltenheit. Dass der einzige erotische Blick in Reichenau auf ein dazu geschriebenes Vorspiel fällt, zeigt, dass sich Nicolaus Hagg wenig für die zwischenmenschlichen Beziehungen im Original interessiert hat. In Hagg's Inszenierung werden die Themen Liebe und Erotik eigentlich auf den Dienstbotenstand reduziert und nur in einem kleinen musikalisch untermalten Vorspiel gezeigt. Marie und August verschwinden beinahe oder fallen kaum auf, auch Weinberl und Madame Fischer wirken nur dezent interessiert aneinander. Bettina Herings Blick liegt im Gegensatz dazu deutlich auf der

zwischenmenschlichen Ebene und dem daraus resultierendem Spiel der Gefühle. Der Badener Weinberl bestätigt diese Aussage in seinem dritten Couplet. Hier singt er, dass er das beste Leben zu Hause führt und es ihm eigentlich nur um sein privates Glück geht.¹⁶⁷

7.5. Sprache und Ton

Wie ich in meiner Arbeit bereits zu Beginn erwähnt habe, arbeitet Johann Nestroy stark mit dem Spiel der Sprache. Seine Werke variieren auf dieser Ebene mit verschiedenen Dialekten und der Mundart, die er bewusst den Charakteren zuordnet. Er lässt, durch diesen bewusst gewählten Einsatz verschiedener Sprachstile, eine Kunstsprache entstehen.

Bei der Badener Inszenierung fällt besonders auf, dass die Schauspieler aus verschiedenen Regionen und aus verschiedenen Ländern kommen. Christopherl und Fräulein Blumenblatt sind zum Beispiel aus Deutschland. Herr Zangler und Melchior sprechen bewusst Wienerisch. Madame Knorr und Frau von Fischer sprechen Hochdeutsch, ohne jeglicher dialektischen Färbung. Interessant ist, dass beide Damen eine neutrale Hochsprache sprechen. Swintha Gersthof (Frau von Fischer) kommt aus St. Gallen in der Schweiz und Marion Reiser (Madame Knorr) stammt ursprünglich aus Deutschland. Bettina Hering legt also einen gewissen Schwerpunkt auf die Sprache und deren Mischform in dieser Inszenierung. Ich habe allerdings keine grundlegende Unterteilung, wer welcher Sprachgruppe angehört, feststellen können. In meinen Augen wirkt die Wahl, welche Figur welchen Dialekt spricht, recht willkürlich. Anders als bei Nestroy, bei dem auffällt, dass verschiedene Sprachstile bestimmten Figuren zugeordnet wurden, wird hier mit der Sprache weniger überlegt gearbeitet, obwohl ja gewisse Voraussetzungen da sind. Mir ist dieser willkürliche Sprachenmix negativ aufgefallen. Ich empfand die Mischung während der Vorstellung sogar recht störend. Besonders unangenehm zum Zuhören war der Versuch von Christopherl, seinen deutschen Akzent mit einer österreichischen Nuance zu färben. Leider klingt dies ziemlich holprig und erinnert an einen

¹⁶⁷ Einen Jux will er sich machen. Regie: Bettina Hering, DVD Mitschnitt der Aufführung vom 27. Juli 2013. Minute 1:32: 15
Vgl. dazu Anhang, Kapitel 9.3 Couplettext

Sprachfehler. Man könnte sein gebrochenes Wienerisch auch als eine spezielle Ausformung einer Kunstsprache deuten, da er extrem aus der sprachlichen Kulisse hervorsticht. Christopherls Kunstsprache verliert sich im Laufe des Stücks. In manchen Passagen vergisst er auf seine Interpretation der Sprache und fällt wieder in ein klassisches Hochdeutsch. Da sonst keine Figur einen so ausgeprägten Sprachversuch wagt glaube ich, dass Christopherl sich lediglich im „Wienerischen“ versucht hat. Ich würde nicht behaupten, dass man Nestroy nur im Dialekt spielen darf, aber ich bin der Meinung, dass sich die Figuren auf der sprachlichen Ebene zumindest einig sein sollten und sich diese Auslegung der Sprache auch durch das gesamte Stück ziehen sollte.

Bei der Reichenauer Inszenierung pendelt die Sprachkulisse zwischen österreichischem Dialekt und einem Hochdeutsch ohne mundartlicher Färbung. Marie und August sprechen beispielsweise Hochdeutsch. Sie heben sich dadurch etwas von den anderen Figuren ab. Zangler, Melchior, Weinberl und Christopherl sprechen Wienerisch. Frau Gertud hat im Unterschied zu den Dienstmädchen in der Stadt auch eine viel derbere Sprache, die an eine ländliche Umgebung erinnert. Melchior würde ich mit Frau Gertrud auf eine sprachliche Ebene setzen. Sein Wienerisch ist bei weitem ausgeprägter als jenes von Zangler und Weinberl. Auch Kutscher, Wachter und Kellner differenzieren sich in ihrer Aussprache von Zangler, Weinberl und vor allem von den Damen. Die Sprache der Frauen ist mit einem österreichischen Dialekt gefärbt, wirkt aber in Artikulation und Wortwahl viel feiner und dezenter als die der anderen Darsteller. Dass Marie und August sich sprachlich etwas von den Kollegen unterscheiden, bringt das Paar auf eine andere Ebene. Ihr unauffälliges Liebesspiel separiert sich noch mehr vom ganzen Geschehen. Sie grenzen sich vielleicht sogar selber aus. Durch die Sprache wird eine andere Generation markiert. Sie gehören weder dem Dienstbotenstand an, noch der Altersgruppe des Onkels und der Damen. Christopherl, der eher in die Generation von August und Marie passt, spricht hingegen seinen österreichischen Dialekt und wird somit mit der Angestellten/ Arbeiterklasse assoziiert.

Da die Sommerarena Baden zumindest bei Schönwetter eine Open-Air Location ist, werden die Schauspieler alle mit Hilfe eines Mikrophons elektronisch verstärkt. Die Akustik des Hauses ist nicht gerade auf Sprechtheater ausgelegt und so habe ich

einige Teile der Aufführung nicht gut verstehen können. Dass es nicht nur mir so ging, hat sich durch Unruhe im Publikum an solchen schlecht verständlichen Stellen, bestätigt. Die Architektur des Raumes ist eher für musikalische Stücke, wie Operetten oder Konzerte konzipiert. Die elektronische Verstärkung der Stimmen raubt dem Zuschauer die Illusion der Fiktiven Welt. Man wird immer daran erinnert, dass die Stimmen künstlich verstärkt werden und taucht aus der Theaterwelt stückchenweise auf. Der Theaterraum in Reichenau ist recht klein im Vergleich zu der Sommerarena Baden. Außerdem ist es ein geschlossener Raum. Es gibt keine Seitenlogen, also spricht der Schauspieler direkt in das frontal ausgerichtete Publikum. Hier ist keine elektronische Verstärkung notwendig. Das natürliche Stimmvolumen der Akteure reicht vollkommen aus, um den ganzen Saal zu beschallen. Dies ist der sprachlichen Atmosphäre sehr zuträglich und hat direkte Wirkung auf die Zuseher.

7.6. Musik

Eine Gemeinsamkeit der beiden Inszenierungen sind die kleinen, aber doch auffällig häufig vorkommenden musikalischen Zusatzeinlagen. In Baden sind das beispielsweise die Balletttänze von Marie und August. Hier werden über ein musikalisches und choreographisches Gestaltungsmittel Emotionen der Figuren vermittelt. Es kommt zu zwei Tanzszenen zwischen den Beiden. Sie geben ein tollpatschiges „Pas de deux“¹⁶⁸. Von Hebefigur bis Drehung ist in dieser Choreographie alles dabei. Aber auch die Komik kommt in diesen Szenen nicht zu kurz. Marie versucht verführerisch ihre Beine zu heben, verliert dabei häufig das Gleichgewicht und wirkt dabei enorm ungeschickt. Die Zwischenmusiken und Tanzinterpretationen erinnern in Baden oft an moderne Musicalesinlagen.

Musicalelemente kann man allerdings auch in Reichenau ausmachen. Hier überrascht August mit einer romantischen Ader, die er völlig unerwartet mittels Gesangszitaten zum Ausdruck bringt. Gewählt wurden zwei sehr populäre Melodien, von denen man ausgehen kann, dass sie einem kulturinteressiertem Publikum bekannt sind. Die Musicalelemente wirken in beiden Inszenierungen parodistisch und erzeugen beim Publikum Heiterkeit.

¹⁶⁸Pas de deux ist ein Begriff aus der Tanztheaterkultur. Man bezeichnet damit einen anmutigen Tanz eines Paares.

In Reichenau heben sich beide Finale aus dem ersten und zweiten Akt besonders hervor. Sie wurden von Helmut T. Stippich musikalisch neu interpretiert. Er arrangiert Müllers Melodien neu und erweitert sie mit eigenen Kompositionen. Es entstehen ein neues Quodlibet und ein Kanongesang. Der musikalische Ausbau der beiden Finale lässt darauf schließen, dass auch in Reichenau auf die Musik besonders großen Wert gelegt wird. Obwohl wir es hier mit keinen professionellen Sängern zu tun haben, denn bis auf Toni Slama (Weinberl) und Gabriele Schuchter (Madame Knorr) hat keiner der Darsteller eine Gesangsausbildung, werden fast alle Ensemblemitglieder in diese musikalischen Finale miteinbezogen. Die beiden dadurch entstandenen neuen Schlussbilder werden äußerst operettenhaft inszeniert. Inhaltlich sind sie komplett in das Stück eingebaut und bilden so einen großen Unterschied zu den Couplets. Hagg setzt in seiner Inszenierung eindeutig auf die musikalischen Zwischeneinlagen, obwohl sich die üblichen Produktionen der Festspiele Reichenau traditionell auf das Sprechtheater konzentrieren.

Für das Finale des ersten Aktes wird die letzte Szene daraus komplett mit Musik unterlegt. Die Darsteller dieser Szene singen in unterschiedlichen, aber zu ihrer Figur passenden Stilen. Marie singt schüchtern, leise und trifft nicht alle Töne. Das Mädchen wird in ihrer Verteidigung vor Zangler nicht lauter, sondern bleibt zurückhaltend und ängstlich. Der Vormund gibt seinen Part in einer Art Sprechgesang; er gestaltet seine Gesangspassagen in militärischem Befehlston. Zentral ausgerichtet steht er auf dem Podest und um ihn herum, auf der unteren Ebene, stehen Marie und August. Er diktiert und dirigiert diese Szene und erinnert dabei stark an einen militärischen Befehlshaber. Der in Rage geratene Zangler weist die Liebenden auf ihre jeweiligen Bühnenplätze zurück. Marie schickt er in die linke Bühnenecke und August weit entfernt davon, in die rechte. Augusts Gesang erinnert an einen opulenten Operngesang. Er versucht mit ganzer Kraft Maries Unschuld zu beteuern. Seine laute, platzeinnehmende und übereifrige Art nimmt den anderen Sängern auf der Bühne ihren Raum und dominiert die Szene. August gibt sich vollkommen der Romantik hin, spielt den überdramatisch Liebenden und wirkt dabei kitschig und schräg. Christopherl und Weinberl stehen im Hintergrund, sie tauchen erst später in der Szene auf: Lässig lehnen beide an der Rahmenkulisse, da sie sich in Sicherheit fühlen, weil sie in ihrem Versteckspiel nicht aufgefliegen sind und freuen sich auf das bevorstehende Abenteuer. Christopherl singt seinen musikalischen

Einsatz auf eine sehr freche und gehässige Art und Weise. Es hat den Anschein, dass er sich über den enormen Ärger und Zorn, mit dem Zangler gegen das Liebespaar interveniert, freut.

Verschiedene, aber jeweils charakteristische Gesangstile prallen hier aufeinander. Wie in einem Kanon finden sich alle Strophen im selben Satz wieder: „Das ist der Vorgesmack vom Jux“ (I,21). Nun singen alle Figuren mit, was im Original nur Weinberls Text ist. Dabei treten die Figuren aus ihrer Rolle heraus und stehen nebeneinander an der Rampe, frontal zum Publikum. Sie kommentieren mit dem Satz: „Das ist der Vorgesmack vom Jux“ diese Szene. Dieses starke Finale des ersten Aktes markiert einen Einschnitt in Bezug auf den zweiten Akt, hier wird der Spannungsbogen für alle Figuren noch einmal kräftig aufgeladen. Schließlich sind nicht nur Weinberl und Christopherl auf Abenteuerjagd. Auch die anderen Figuren werden im nächsten Akt viel erleben: August und Marie wollen etwas riskieren und sich auf und davon machen. Sie sehen sich gezwungen in die Stadt zu flüchten, um ihre Liebe leben zu können. Zangler steht ebenso demnächst ein neuer aufregender Lebensabschnitt bevor: Auch er will in die Stadt fahren und eine Frau heiraten, die seinem Umfeld noch unbekannt ist. Dieses ausgebaute Finale des ersten Aktes leitet folglich große Abenteuer ein und bereitet den Boden für turbulente Wendungen in der Handlung.

Auch der zweite Akt wird mit einem neu dazu komponierten Quodlibet musikalisch abgerundet. Die Musiker treten in der Wirtshausszene hinter der Rahmenkulisse auf, durch die freien Rahmen kann man sie gut sehen. Sie wirken wie fixe Gemälde in ihren Bilderrahmen. Die drei Musiker beginnen, die sehr schnelle und modernisierte Musik zu spielen. Nicht wie im ersten Akt als Kanon, sondern in Form eines Quodlibets, wird jetzt die Szene zu Ende gespielt. Kontrabass, Klarinette und Schrammelharmonika sorgen für traditionelle, beschwingte Musik auf der Bühne. Die Originaltexte der 19. Szene werden verändert um sie in eine musikalische Form zu bringen, dabei wird der Inhalt natürlich an das Stück angepasst. Frau von Fischer, Madame Knorr, Zangler, Marie, August und der Kellner singen diesen Aktschluss. Marie und August Sonders treten durch die Mitteltüre auf die Bühne, der Kellner kommt um die Rechnung zu kassieren und die Damen sind restlos aufgelöst, weil sie sitzengelassen wurden. Ein Auszug aus diesem Quodlibet lautet folgendermaßen: „ZANGLER. ab zur Tant‘ und damit

Schluss!“¹⁶⁹ August und Marie singen immer wieder: „Noch einen Kuss, nur noch einen Kuss!“, dazu stimmt der Kellner ein: „Die Rechnung man begleichen muss!“¹⁷⁰. Die beiden Frauen leiten das abrupte Ende des Gesangs mit den Worten „ Oh welche Schmach und welch Verdruss!“¹⁷¹ ein. Melchior schließt diese musikalische Interpretation der letzten Szene mit seiner Standardfloskel: „das is classisch!“. Das Quodlibet dauert in etwa 1Minute und 30 Sekunden. Mit einem Black endet der zweite Akt und es wird in die Pause eingeleitet.

7.6.1. Rolle der Musiker

In beiden Inszenierungen spielen jeweils drei Bühnenmusiker mit. Wobei in Reichenau eine Musikerin auf der Bühne steht. Diese muss sich allerdings durch männliches Kostüm und streng nach hinten gebundenem Haar maskulinisieren.

In der Badener Inszenierung wird das Erscheinungsbild der Musiker an eine Mafiagruppe angelehnt. Die Nadelstreifanzüge und die Fedora-Hüte verstärken diesen Eindruck. Bei Hering werden die Musiker nicht inhaltlich in das Spiel eingebunden. Sie spielen im Hintergrund oder haben einen dekorativen Platz in der Kulisse eingenommen. Zu den Couplets kommt nur Andreas Radovan mit seiner Akustikgitarre auf die Bühne und steht dabei nah an Weinberls Seite. Zusammen treten sie vor den Vorhang und verlassen die gespielte Szene.



ABBILDUNG 18: BADENER INSZENIERUNG: COUPLET -SITUATION, WEINBERL (WARTA) MIT MUSIKER (RADOVAN)

¹⁶⁹Textbuch der Produktion „Einen Jux will er sich machen“, bearbeitet von Nicolaus Hagg für die Festspiele Reichenau, 2013. S. 75

¹⁷⁰ Ebd. S.75

¹⁷¹ Ebd. S.75



ABBILDUNG 19: REICHENAUER INSZENIERUNG: COUPLET - SITUATION, WEINBERL (SLAMA) MIT MUSIKERN

In Reichenau werden die Musiker deutlich intensiver in das Spiel miteingebaut. Sie tauchen immer wieder als Hausierer und musizierende Landstreicher auf, die von den Darstellern bezahlt oder verscheucht werden. In Reichenau werden die Couplets von allen Musikern begleitet. Bei den beiden musikalischen Finale, die neu dazugeschrieben wurden, nehmen alle Musiker hinter der Kulisse ihren Platz ein. Dieser Standort wurde aus tontechnischen Gründen gewählt: Würden die Musiker etwa auf einer Höher oder sogar vor den singenden Akteuren stehen, würde die Musik den Gesang übertönen. Da hier auch keine geübten Sänger am Werk sind, wurde diese Notwendigkeit zu einem Stilmittel. Die Musiker treten hinter der Rahmenkulisse auf und stehen jeweils in einem freien Bilderrahmen- sie werden somit zu einem Teil des Bühnenbilds.

7.6.2. Couplets

Beide Inszenierungen enthalten neu getexteten Couplets. Der Umgang mit diesen in modernen Inszenierungen ist immer sehr spannend. Hier divergieren die Meinungen der Theatermacher. Oft werden in neuen Bearbeitungen die Couplets ganz gestrichen, inhaltlich erneuert oder überhaupt komplett neu komponiert, sodass ganz neue Lieder entstehen. Für die inhaltliche Aktualisierung hat in Baden Johannes Schrettle (Autor der Liedtexte) und in Reichenau der Regisseur selbst an den Couplets gearbeitet. Die beiden groben Grundgerüste unterscheiden sich sowohl in ihrer Art als auch in ihrer Form. Für die Badener Couplets wurde neben der Textänderung auch eine musikalische Änderung vorgenommen. Andreas Radovan

komponierte neue Musiken, die an ruhige Chansons erinnern. Bei der Reichenauer Inszenierung wurden zu der altbewährten Musik neue Couplettexte geschrieben. In beiden Stücken werden die Weinberl- Couplets unterschiedlich inszeniert. Alleine schon in der Instrumentenauswahl divergieren beide Interpretationen grundlegend. Daraus resultiert ein sich in der gesamten Inszenierung widerspiegelnder Unterschied in der musikalischen Auslegung. Die Couplets, die von der Akustikgitarre (in Baden, von Andreas Radovan) begleitet werden, vermitteln einen urbanen und wesentlich moderneren Eindruck als das traditionell klingende Klarinetten- Kontrabass- und Harmonikaspiel (In Reichenau, von Helmut T. Stippich)

Generell lege ich einen Schwerpunkt auf die Weinberl- Couplets, da es in der Badener Version noch zwei weitere Couplets gibt. Zum einen singt Zangler über die Leichtfertigkeit der Frauen mit Männern zu spielen, und zum anderen singt Philippine ein Lied auf die Mode. Auf diese Musikstücke wird am Ende dieses Kapitels noch eingegangen.

Zunächst möchte ich also die Couplets von Weinberl genauer betrachten, beginnend bei seinem Ersten:

Mit satirischem Unterton und reimenden Wortwitz besingt Weinberl im Original auf zwei Strophen aufgeteilt den Handelstand und die Gesellschaft. Er beschreibt dabei beispielhafte Geschichten von ganz verschiedenen Menschen. Man fühlt sich weder als Zuhörer direkt angesprochen, noch hat man das Gefühl, dass Weinberl selbst aus der Sicht eines Betroffenen erzählt. Er beschreibt keine privaten Geschichten, die ihm selbst widerfahren sind. Vielmehr werden Klischeés angewandt, um ein Gesamtbild der Gesellschaft darzustellen. Das erste Beispiel, welches er anführt um die Gesellschaft zu tadeln, nimmt er aus der Heiratspolitik. Er bringt das Beispiel eines Vaters, der seine drei Töchter auf einem Ball präsentiert um sie dort vorteilhaft an einen Mann zu vermitteln. Auch die anderen Beispiele, die Nestroy hier anführt, behandeln das Thema Liebe zwischen Mann und Frau im Zusammenhang mit ökonomischen Faktoren¹⁷²(I,10). Der Einfluss von Geld auf zwischenmenschliche Beziehungen nimmt hier einen wichtigen Stellenwert ein, man könnte sogar behaupten, dass Geld nicht nur den wichtigsten Faktor ausmacht,

¹⁷² Vgl. Nestroy, Johann, *HKA, Stücke 18/1*, 1991. S. 21

sondern die menschlichen Beziehungen, vor allem die Ehe sogar bestimmt. Er beschreibt auch wie Geld gängige Geschlechterklischees aushebeln kann. Er greift hier auf das Beispiel zurück, dass eine alte Schachtel (I,10) mit viel Vermögen einen jungen Guckind'welt (I,10) heiratet und er für dieses Vermögen mit seiner Freiheit bezahlt.

Bei Bettina Hering ändern sich Inhalt und Form des Couplets. Im Original führt Nestroy unterschiedliche Beispiele an, in denen er kritisch und satirisch auf die Geldgier der Menschen abzielt. Radovans Couplet ist eher als Aufruf zur Revolution zu verstehen. Der Zuhörer wird hier immer direkt angesprochen. „Nichts was du tust macht einen Unterschied! Du bist ein kleines Rad, an einem großen Wagen!“¹⁷³ Neben der persönlichen Adressierung bezieht sich der Sänger in diesen Couplets auch auf sich und bringt seine private biographische Note mit in den Inhalt. Der wirklich große Unterschied zu Nestroys Couplet liegt allerdings im Umgang mit der Sprache. Weder satirischer Ton, noch genialer Wortwitz, nicht einmal ein Augenzwinkern lassen sich hier finden. Es wird nicht der Mensch an sich kritisiert, sondern gesellschaftliche Verhältnisse in Bezug auf Positionierungen im Berufsleben. „Mittleres Management ist so perfekt, Es ist das Ende unserer Angestellten Schmerzen, Denn Irgendwo in jedem Angestellten- Herzen, ist eine kleine Führungskraft bestellt!“¹⁷⁴ Es wird hier ein Versprechen für den Einzelnen aufgeworfen, dass aufgrund von Verschiebungen von Verhältnissen das Ende aller Schmerzen garantiert. Der Sänger beginnt zu träumen, weil er weiß, dass das System so wie es jetzt ist, nicht mehr funktioniert. Es ist ihm bewusst, dass er den Blick in die Zukunft richten muss, daher macht sich Gedanken über Veränderungen. Dieses Stück ist Weinberls Auftrittscouplet und präsentiert uns einen Weinberl, der von einer Führungsposition träumt, durch die er seinem Unbehagen ein Ende setzen möchte.

Bei Hagg verschmelzen alte und neue Elemente gleichermaßen. Er bedient sich bei Nestroys Couplet an den einleitenden Worten: „Es sind gewiss in uns'rer Zeit, Die meisten Menschen Handelsleut!“ (I,10) Danach geht es, wie bei Nestroy, in zwei Strophen weiter. Da die Melodie gleich bleibt, übernimmt der Autor natürlich auch

¹⁷³*Einen Jux will er sich machen.* Regie: Bettina Hering, DVD Mitschnitt der Aufführung vom 27.Juli 2013. Minute 13:12

¹⁷⁴*Ebd.* Minute 13:12

das Versmaß aus dem Original. Ähnlich wie bei Nestroy listet dieses Couplet verschiedene Beispiele von einzelnen Personen auf. Dieses Couplet handelt wie Nestroys von menschlichen Untugenden im Zusammenspiel mit positiven Profit, der daraus geschlagen werden kann:

*„Mit Nasen handelt der Chirurg, mit Seelen oft
der Demiurg. Am Stammtisch handelt voller List,
mit Dummheit oft der Populist. Wer den Ruin
kann nicht erwarten, der handelt oft mit
Derivaten. Niemals handelt die Politik, doch das
ist oft ein wahres Glück!“¹⁷⁵*

Auch hier wird der Zuhörer nicht direkt angesprochen, es werden einzelne Begebenheiten erwähnt, die aber jeder Zuhörer mit aktuellen Themen in Verbindungen bringen kann. Die Beispiele behandeln, anders als im Original, kein einziges Beziehungsthema, sondern bleiben oberflächlich Politik und Wirtschaft kritisierend. Hagg baut einen Refrain zwischen den Strophen ein, der passend lautet: „Gesetze sollen dabei nicht stören, sonst tät ja gar nichts g’handelt werden.“¹⁷⁶

Das zweite Weinberl Couplet, welches während des Umbaus auf die Wirtshausszene gesungen wird, lautet im Original: „- Macht nix, ich bin ja nicht der Einzige, es gibt mehr Leut, die verrückte Ideen haben.“ (II,8) Wieder bezieht sich Nestroy auf Beispiele aus unterschiedlichen Beziehungskonstellationen: Ehe, Mutter-Tochterbeziehung und Affären. Neben den zwischenmenschlichen Fauxpas, die hier aufgezeigt werden, kritisiert Nestroy auch den damals aktuellen Kunstbetrieb. Fünf Strophen lang wird das große Überthema, die Wahrung eines Scheinbildes, abgehandelt. Dem ersten Couplet entsprechend, werden gesellschaftliche Fehler aufgezeigt. Dabei legt Nestroy einen Fokus auf die Ehe als Konstitution. Es geht darum, dass Ehepartner nach außen ein glückliches Bild abgeben sollten. Hinter dieser Fassade sieht jedoch ganz anders aus. Der Mann hat alle Rechte und um seine Zufriedenheit zu wahren, hat die Frau stets glücklich zu sein und keine Zweifel oder Fragen in diese Lüge „Ehe“ zu bringen. Jede Strophe wird mit dem zynisch aufzeigendem Zusatz abgeschlossen: „Das ist a verrückte Idee!“. Auch die

¹⁷⁵Textbuch der Produktion „Einen Jux will er sich machen“, bearbeitet von Nicolaus Hagg für die Festspiele Reichenau, 2013. S.16

¹⁷⁶Ebd. S.16

Oberflächlichkeit der Menschen wird in diesem Couplet abgehandelt. Frauen, egal welchen Alters, definieren sich über Äußerlichkeiten:

*„A eitle Mama hat a Tochter wie a Perl
Der Tochter ihr Amant is a pfiffiger Kerl,
So wie ‘n Haushund der Dieb mit Savlati
besticht,
Wer’n von ihm an d’ Mama a Paar Flatusen
gericht-
Und d’ Alte is selig, die Augn thun ihr funkeln,
„Ach Gott“, denkt s’, „ich thu meine Tochter
verdunkeln,
Für mich thut sein Herz nur schlagen unterm
Gilée
Das is a verruckte Idee!“ (II,8)*

Es gibt keinen ehrlichen Zusammenhalt innerhalb der Familie. Die einzigen Werte die zählen, sind selbstbezogene Eitelkeiten und eigene Interessen. Die Familie als Wert nimmt keine große Rolle ein. Die eitle Mutter im vorangegangenen Beispiel liebäugelt hinter dem Rücken ihrer schönen Tochter mit deren Liebhaber. Die Mutter genießt den Flirt und verbirgt die Geschichte natürlich vor ihrer Tochter. Heimlichkeiten regieren hier die Scheinwelt der Menschen, auch in der dritten Strophe geht Nestroy darauf ein. Ein Mann der auf die offensichtliche Affäre seiner Frau angesprochen wird, muss der neugierigen Öffentlichkeit Antworten geben. Obwohl der Mann Bescheid weiß, will er nicht zugeben der Betrogene zu sein und gibt daher absurde Erklärungen ab:

*„In der der Dämmerung da sieht man’s oft
bei einand stehn. Was schadt denn die
Dämmerung, ‘s is ja ihr Cousin.“ (II, 8)*

In der nächsten Strophe bringt Nestroy ein Thema ein, welches etwas aus der Reihe sticht. Er kritisiert den vorherrschenden Kunstbetrieb auf der kunstproduzierenden, als auch auf der kunstkonsumierenden Seite:

*„Und doch liest man Clavierkonzert fast
alle Tag, an allen Ecken, aber im Preis
gebens dem Lißt nicht viel nach- Drei
Gulden Münz für ein Sperrsitz, vier
Zwanziger Entrée. Des is a verruckte
Idee!“ (II, 8)*

Weinberl konfrontiert den Zuhörer in Baden, inhaltlich ähnlich wie Nestroy im Original, mit dem Thema „Lüge und Scheinwelt“. Das große Hauptthema ist auch

hier die Lüge in zwischenmenschlichen Beziehungen. Er singt aus der Ich-Perspektive und erzählt, wie er beim Frauenkennenlernen seine eigene Geschichte übertrieben ausbaut um ja nicht langweilig zu klingen. Die Realität wird durch eine stark verschönte Scheinwelt erweitert, um der Außenwelt zu imponieren. Der Badener Weinberl erkennt in diesem Couplet, dass er nur interessant auf sein Gegenüber wirkt, wenn er lügt. Letztendlich verweist aber trotzdem darauf, dass die Liebe und die Gefühle echt sind. Das Ende des Couplets erinnert an seine persönliche Geschichte mit Frau von Fischer. Er gibt sich als jemand ganz Anderes aus und verrät ihr nicht, dass er ein einfacher Kommis ist. Aber trotz der bestehenden Lüge entwickeln sich Gefühle zwischen den beiden, die schließlich zu einer Hochzeit führen. Das Publikum wird in die Rolle der angelogenen Partner gebracht und direkt angesungen:

*„Und wenn du sagst es ist gelogen, hast du
Recht. Du denkst ich will dich einfach nur
verführen. Aber du sollst nicht denken
sondern spüren. Weil das Gefühl, das ist
ganz sicher echt!“¹⁷⁷*

Außerdem werden aktuelle Zeitbezüge gemacht und diese schlagwortartig dem Publikum in den Raum geworfen. Schlagwörter wie Facebook, Frank Stronach, Arbeitskräfte aus dem Osten, der Euro, die Wirtschaft, die Bankenkrise, Fitness und Gesundheit füllen das Couplet mit kollektiven Themen, die dem Publikum allgegenwärtig sind:

*„Und mein Körper nach wie vor extrem
aktiv, meine Politik ist durchaus progressiv,
ich bin ein tiefsinniges Facebookprofil. (...)
Man hält sich hier sehr gerne an Gesetze
(...) Wir retten Wale und wir retten Banken,
wir schaffen Reichtum und wir schaffen
Arbeitsplätze.“¹⁷⁸*

In Reichenau handelt Nicolaus Hagg das zweite Couplet von Weinberl in 3 Strophen, wieder in Nestroy- Themen ab. Die Musik dieses Couplets bleibt der Originalvorlage von Adolf Müller. In drei Beispielen gestaltet Hagg ein Gesellschaftsbild, welches er zu kritisieren weiß. Die erste Strophe zeigt eine

¹⁷⁷Einen Jux will er sich machen. Regie: Bettina Hering, DVD Mitschnitt der Aufführung vom 27.Juli 2013. Minute 50:50

¹⁷⁸Ebd.. Minute 50:50

klassische Familienkonstellation: Mutter, Vater und drei Kinder. Urlaub, Auto und Haus müssen finanziert werden, um das perfekte Familienbild zu komplettieren. Dass der im Beruf stehende Mann manchmal auf seine Frau und seine Kinder vergisst, ist eine natürliche Folge der harten Arbeit. Im nächsten Thema handelt Hagg die Geldvermehrung ab: Spekulieren auf der Börse führt zu großen finanziellen Einbußen. In der dritten und letzten Strophe beschäftigt sich Weinberl mit der Oberflächlichkeit der Frauen. Um ihren Männern zu gefallen, nicht altern zu müssen, bauen sie auf ihre Schönheit und legen sich unters Messer: „ (...) und trotzdem sagt er für a Jüing‘ re adé!- Des is a verruckte Idee.“¹⁷⁹ Hier merkt man, dass Hagg sich nicht durch einen neuen Coupletstil verwirklichen will, sondern sehr dezent die Art und Weise von Nestroy übernimmt.

Das dritte und letzte Couplet von Weinberl wird von Nestroy wieder in fünf Strophen unterteilt. In verschiedenen Einzelgeschichten zeigt er Menschen, die alle nach einem falschen Ideal leben. So endet jede Strophe mit: „ Und es schickt sich doch offenbar nicht!“¹⁸⁰ (III,16). Inhalte wie: Verschuldung, moralischer Regelbruch unter Spielern, Eitelkeiten der Damenwelt, das „Einmischen“ fremder Leuten in persönliche Belange und sexuelle Belästigung von Dienstboten, kommen zum Tragen. Das Publikum wird nicht direkt adressiert und der Sänger selbst stellt keine persönlichen Bezüge her. Allerdings bleibt die Möglichkeit, dass sich der Zuhörer aufgrund der Bandbreite der Themen vielleicht angesprochen fühlt. Im Gegensatz dazu verfasst Andreas Radovan wieder einen Liedtext, der aus der Sicht des Sängers vorgetragen wird:

*„Ich will das eigentlich jetzt nicht vertiefen,
Ich will jetzt endlich eine Kleinfamilie, denn
schließlich brauch ich ein paar
Perspektiven, und irgendwann die eigene
Immobilie!“¹⁸¹*

Das Anschaffen von Statussymbolen würde seine Perspektiven im Leben optimieren. Im Allgemeinen ist dieses Couplet vom Badener Weinberl nicht moralisierend und

¹⁷⁹ Textbuch der Produktion „Einen Jux will er sich machen“, bearbeitet von Nicolaus Hagg für die Festspiele Reichenau, 2013. S. 50

¹⁸⁰ Nestroy, Johann, Nestroy, Johann, *HKA, Stücke 18/1*, 1991. S.87

¹⁸¹ *Einen Jux will er sich machen*. Regie: Bettina Hering, DVD Mitschnitt der Aufführung vom 27. Juli 2013. Minute 1:32: 15

weniger gesellschaftskritisch als Nestroy in seinem Original. Das Couplet beginnt anfangs aus der persönlichen Sicht des Sängers. Das „Ich“ verwandelt sich dann in der Mitte zu einem passiven „man“. Trotzdem hat man das Gefühl, dass Weinberl diese Zeilen aus seiner eigenen Erfahrung singt. Er prangert gewisse Zustände an, niemals aber jemanden bestimmten. Er kritisiert moralische Missstände, die ihm selbst in seinem Leben unterlaufen sein könnten. Gegen Ende des Couplets relativiert er jeden seiner zuvor angeführten Kritikpunkte. Dabei nimmt er die Position ein, dass jede Meinung beliebig ist und dass man seine politische Gesinnung sowie sein Konsumverhalten jederzeit ändern kann. Eine gewisse Gleichgültigkeit zieht sich durch seine Weltanschauung:

*„Man kann schon mal sein Kind ein bissl
schlagen, man kann auch mal den alten
Adolf huldigen, man kann zu Afrikanern
Neger sagen, man soll sich nur im
Endeffekt entschuldigen!“¹⁸²*

In der Reichenauer Inszenierung wird dieses Couplet gestrichen. Es wurde im Probenverlauf häufig überlegt, ob man statt des dritten Weinberl Couplets noch ein Couplet für Melchior einrichten sollte. Nach langen Überlegungen wurde dann doch entschieden auf dieses Couplet zu verzichten, da ohnehin schon viele musikalische Einsätze zu organisieren waren.

Im Folgenden möchte ich wie oben angeführt noch kurz auf Zanglers und Philipppines Zusatzcouplets in der Badener Inszenierung eingehen. Herr Zangler hält im ersten Akt seinen Kurzmonolog über das Sprichwort: „Jung gefreyt hat Niemand bereut“. (I,8) Anschließend gibt er auf eine sehr jazzige Art sein Couplet auf die Frauenwelt. Text und Musik wurden von Schrettle und Radovan neu erschaffen. Inhaltlich geht es in Zanglers Couplet um das Werben von Frauen, es sagt sehr viel über das Motiv Bettina Herings aus. Sie lässt aus der Sicht der Männer ein Bild von Frauen entstehen. Dabei wird ein bekannter Popsong zitiert: „Girls just want to have fun“¹⁸³. Man hat nicht das Gefühl, dass sich Zangler daran stößt, dass „Frauen nur Spaß wollen“. Außerdem scheint es so, als hätte er kein Problem damit, dass Frauen genau wissen was sie wollen. Erst als ihn seine Angestellte Gertrud darauf

¹⁸²Einen Jux will er sich machen. Regie: Bettina Hering, DVD Mitschnitt der Aufführung vom 27.Juli 2013. Minute 1:32:15

¹⁸³ Ein populärer Song von Cyndi Lauper aus dem Jahre 1983 der sehr oft gecovered wurde.

aufmerksam macht, dass sein Lied sich ja logischerweise auch auf seine Nichte bezieht, wird er böse und bricht das Lied ab.

Philippine erhält im zweiten Akt in Baden auch ein Couplet. Während sich der Darsteller von Hauswart auf der Bühne in das Kostüm von Philippine kleidet, singt er über die Modewelt und den Drang ständig mit der Mode mitzugehen. Dieses Couplet bleibt sehr oberflächlich, und behandelt keine tiefgründigen Themen. Vielmehr liegt seine Bedeutung in der praktischen Notwendigkeit des Kostümwechsels.

7.7. Veränderungen im Text

Besonders interessant für eine Inszenierung eines Nestroy- Stücks ist die Auseinandersetzung mit textlichen Veränderungen des jeweiligen Originals. Wenn manche Begriffe in der Ursprungsfassung zu veraltet oder gar unverständlich sind, müssen die Regisseure Textteile für ein heutiges Publikum adaptieren. Die Unterschiede in den Couplets im Vergleich zu den Nestroy- Fassungen habe ich im Kapitel 7.6. bereits ausgeführt und bearbeitet. In diesem Abschnitt möchte ich mich nur auf den gesprochenen Text der Figuren konzentrieren. Auffällig ist, dass bei der Badener Version mehr Aktualisierungen und Veränderungen auf dieser Ebene durchgeführt wurden als in Reichenau. Abgesehen von den Strichen, die in beiden Inszenierungen (bis auf die Einbruchs-Szene) sehr ähnlich ausfallen, kann festgehalten werden, dass hier insgesamt wenig verändert wurde. In Reichenau wurde dem Wirtshaus ein Name gegeben, um einen Wiener Bezug herzustellen. Das „Gschwandtner“ ist ein bekanntes Etablissement seiner Zeit gewesen und ist auch heute noch in der Wiener Szene von Bedeutung. Beim Bestellen der Speisen fällt auf, dass hier textlich auch einiges neu arrangiert wurde, nicht um eine Aktualität oder einen örtlichen Bezug herzustellen, sondern um auf der Ebene des Sprachwitzes für weitere Komik zu sorgen. Der Text wird sonst sehr treu nach dem Original gespielt, dies fand beim Publikum in Reichenau besten Anklang, besonders auf klassische Nestroy- Formulierungen (deliberieren, quadrilliert, saltomortalisieren....) gab es gute Reaktionen.

Bei der Badener Inszenierung hingegen wurde nicht frappant viel, aber doch mehr als in Reichenau am Text geändert. Der markanteste und drastischste Unterschied liegt im Strich der kompletten Einbruchsszene. Ich vermute, die Intention dabei war,

das Stück zu kürzen und dabei auch auf zwei Rollen (Krapf und Rab) verzichten zu können.

Zu einer weiteren textlichen Veränderung kommt es beispielsweise bereits in der ersten Szene: hier wird die förmliche Verabschiedungsfloskel von August Sonders „Gehorsamer Diener“ zu einem modernen und doch sehr legeren „Ich empfehle mich, Baba“ gemacht. Um Missverständnissen seitens des Publikums, den „Gehorsamen Diener“ betreffend, vorzubeugen, wurde vermutlich stattdessen ein „ich empfehle mich“ angewandt und mit der umgangssprachlichen Verabschiedung „Baba“ lokal gefärbt - denn diese Verabschiedung wird man nur im Osten Österreichs vernehmen können. Diese Änderung bringt die moderne Sprache in das alte Stück und zerwirft die Höflichkeit und Respektsgeste zwischen Zangler und August Sonders. Überdies wird in der Bestellszene im Wirtshaus eine kleine Veränderung vorgenommen. So wird aus dem „Seitel Achter“ ein „Fluchtachterl“ und aus dem „Rheinwein“ „teuerster Champagner“. An diesem Beispiel kann man erkennen, dass es der Regisseurin um die Verständlichkeit geht. Sie will nicht unbedingt einen Bezug zur heutigen Ess- und Trinkkultur herstellen, sondern übersetzt quasi die beiden Begriffe.

Die zunächst augenscheinlichste Aktualisierung passiert in Baden auf der Ebene von Kostüm und Ausstattung. Ihre Modernisierung hat natürlich einen starken Einfluss auf die Darstellungsweise der Figuren. Sie erfahren durch diese Akzentuierung eine erfrischende Lebendigkeit, während die Gedanken und Probleme der Charaktere dieselben wie in der Reichenauer Inszenierung bleiben.

8. SCHLUSSFOLGERUNG

Die zu Beginn meiner Untersuchung aufgeworfene Fragestellung meiner Arbeit, vor allem inwieweit sich moderne Inszenierungsstile von Nestroys „Jux“, unabhängig sowohl von ihren Eigenheiten als auch Gemeinsamkeiten, unterscheiden, konnten schlüssig beantwortet werden.

Zusammenfassend muss festgehalten werden, dass sich vor allem beide Hauptziele der Inszenierung stark unterscheiden. Die Badener Inszenierung legt ihren Stellenwert auf die Liebesbeziehungen, während dieser Blickwinkel in

Reichenau beinahe ausgeklammert wird. Hagg konzentriert sich in seiner Inszenierung verstärkt auf den seelischen Konflikt der Figur des Weinberl. Bei den Festspielen Reichenau werden Toni Slama als Weinberl und Nicolaus Hagg als Melchior ganz klar als Hauptcharaktere präsentiert. In Baden bilden hingegen die Liebespaare den Schwerpunkt.

Bei Bettina Hering wurden einige Teile des Originaltextes gestrichen, zum Beispiel die komplette Einbruchszene. Dabei verliert leider auch die Rolle des Melchiors, der in dieser gestrichenen Szene noch einen markanten Auftritt hat. Die Figur des Melchiors wird in Baden generell wenig betont. Außerdem werden Weinberls Ängste und die Beweggründe warum er sich überhaupt einen Jux machen will, in den Hintergrund gedrängt. Die Kritiker sind sich einig, dass dieser „Jux“ überinszeniert ist. Dies entspricht nicht meiner Meinung. Es werden andere Schwerpunkte gelegt, als man es bisher vielleicht gewohnt war. Natürlich ist diese Inszenierung auffallend poppig und schrill und fällt alleine schon durch ihr modernes Erscheinungsbild aus dem klassischen Konzept. Die Badener Inszenierung zeigt sehr klar, dass Kostüme und Ausstattung nonverbale Medien sind, die ebenso gut wie die Sprache Komik erzeugen können. Ich möchte sogar sagen, dass in dieser Inszenierung die Ausstattung eine karikierende Wirkung auf das Stück hat, die meines Erachtens intensiver ausfällt als die sprachliche Umsetzung des Stücks. In beiden Interpretationen kann man einen modernen Umgang mit Bühnenbild und Requisite feststellen. Obwohl die Ausstattung in beiden Theatern recht einfach gehalten wurde, fällt auf, dass sich die Bühnenbildner intensiv mit der Umsetzung beschäftigt haben. Zu Nestroys Lebzeiten wurden Dekorationen und Ausstattung wenig beachtet, denn es wurde mit dem gearbeitet, was im Theater vorhanden war. Der Theaterbetrieb hatte für gewöhnlich wenig Mittel, um für jedes Stück neue Kulissen zu bauen.¹⁸⁴ In Reichenau bietet das Podest eine Möglichkeit auf einer anderen Ebene zu spielen. Dieses Spiel auf „anderem Niveau“ wird auch klug eingesetzt. In Baden punktet hingegen das Bühnenbild vor allem durch seine ganz unterschiedlichen Fenster und Türeinsätze, die den Raum abwechslungsreich lebendig machen. Die verschiedenen Auftrittsmöglichkeiten werden als Pforten in die

¹⁸⁴Klein, Michael, „Szenenanweisungen und Nonverbales bei J. Nestroy an der Beispielen“, Dipl. Universität Wien 1990.S.47

Außenwelt bespielt. Man kann immer gespannt sein, wer oder was sich hinter den Türen und Fenstern verbirgt und so erzeugt jeder Auftritt neue Spannung.

Mir gefällt besonders der Blick der Regisseurin Hering auf die starken Frauen. Es kommt in Nestroy Stücken nicht häufig vor, dass es emanzipierte Frauenrollen gibt. Hier wird neben den beiden Frauen aus der Stadt auch Marie als laute, selbstsichere junge Frau gezeigt. Darüber hinaus scheint Frau Gertrud keine unterwürfige, gebückte Haltung vor Zangler einzunehmen. Sie steht für sich als starke und resolute Frau, im Gegensatz zur herkömmlichen Darstellung von weiblichen Dienstboten.

Nicolaus Hagg vergisst in seiner Regiearbeit völlig auf die Inszenierung der Frauen. Seine Madame Knorr bekommt in dieser Version wenig Raum. Sie ist im Bühnengeschehen eine graue Maus, genauso wie Marie. Sämtliche Liebesgeschichten behandelt der Regisseur hier nur peripher. Die Hauptaussage und das Ziel seiner Inszenierung liegen im Jux und in Weinberls Gefühlswelt. Weinberl, ein alternder, nachdenklicher Mann, der sein Leben nicht so enden lassen will, beschließt noch einmal ein „verfluchter Kerl“ zu sein. Es wird hier verstärkt auf die Sehnsucht eines Mannes eingegangen und dabei das Bedürfnis nach Liebe und Zweisamkeit etwas ausgeklammert. Sein Jux kommt aus einer gequälten Seele, die Angst vor dem Tode hat. Die Reichenauer Inszenierung wirkt als Ganzes klassisch, elegant, traditionell und bildet dadurch genau das Gegenteil zur Badener Inszenierung. In einer Kritik von „Der neue Merker“ konnte man lesen: „Was in Baden zu viel ist, ist in Reichenau zu wenig!“¹⁸⁵ Diese Betrachtung ist mir jedoch zu simpel, da die Absichten von Hering und Hagg völlig unterschiedliche Richtungen gehen. Wenn man das Publikum und die Auslastung der beiden Inszenierungen vergleicht, kann man feststellen, dass Reichenau bis zum Schluss vor einem ausverkauften Saal spielte. Die Vorstellung, die ich in Baden gesehen habe, es war die Vorletzte, musste das Ensemble bereits vor einem nur halbverkauften Publikumssaal spielen. Applaus und Lacher bekamen die Darsteller in Baden dennoch. Besonders auffallend war, dass das Publikum in der Sommerarena stärker auf neue, dazugeschriebene Bemerkungen als auf den alten Nestroy- Sprachwitz reagierte. Im Vergleich dazu, konnte ich feststellen, dass das Publikum in Reichenau hauptsächlich auf die

¹⁸⁵<http://www.der-neue-merker.eu/baden-sommerarena-einen-jux-will-er-sich-machen> (letzter Zugriff am 16. Jänner 2015)

sprachliche Ebene reagierte und den meisten Beifall für den klassisch- traditionellen Wortwitz Nestroys gab.

Ebenfalls unterscheidet sich der Stil der musikalischen Interpretation der beiden Produktionen. Während in Baden versucht wird moderne und tagespolitische Akzente in den Couplettexten zu setzen, wird in Reichenau eher traditionell und allgemein gültige Kritik geübt. Für Nestroy waren die Couplets eine Möglichkeit die Zensur zu umgehen und über diesen Weg seine kritischen Gedanken an das Publikum weiterzugeben. Daraus könnte man schließen, dass es heute gar nicht mehr notwendig wäre kritische Couplets zu singen, da es eine Zensur in diesem Sinne nicht mehr gibt. Meiner Ansicht nach haben aktuelle Couplets nach wie vor ihre Berechtigung, selbst wenn das unterhaltende Element vielleicht heute mehr im Vordergrund steht, spiegeln sich doch die Meinungen des jeweiligen Urhebers wieder und üben nach wie vor Gesellschaftskritik – im besten Fall liefern sie einem aufmerksamen Publikum Denkanstöße zu diversen politischen, wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Missständen.

Die Inszenierungen müssen vielen Vergleichen standhalten, da der „Jux“ mittlerweile oft gespielt und inszeniert wurde. Für Regisseure ist es sicherlich keine leichte Aufgabe auf diesem Feld zu reüssieren, da schon viele Erfolge mit diesem Stück gefeiert wurden.

9. ANHANG

9.1. Inhalt des Stückes „Einen Jux will er sich machen“¹⁸⁶

Der komplette erste Akt spielt im Hause und im Gewölbe des Herren Zanglers. Wir befinden uns außerhalb der Stadt, welche als Wien zu verstehen ist. Das Stück beginnt mit der Einführung einiger Nebenfiguren. Zuerst erfahren wir von der eher unglücklichen Liebesgeschichte zwischen August Sonders und Zanglers Mündel Marie. In einem hitzigen Dialog zwischen Zangler und August stellt sich heraus, dass Zangler einer Verehelichung zwischen den beiden jungen Verliebten nicht zustimmt und seine Mündel Marie in die Stadt zu seiner Schwägerin Fräulein Blumenblatt schicken lässt. Nachdem Zanglers Wirtschafterin, Frau Gertrud, zufälligerweise den geheimen Aufenthaltsort von Marie ausplaudert, August davon erfährt und sich davon macht, führt Nestroy die Rolle des Hausknechts Krops, der soeben gekündigt hatte, ein. Man bekommt einen Eindruck der Arbeitsverhältnisse bei Zangler, und erkennt die Arbeitseinstellung und die Missachtung der Hierarchie des Hausknechts. Gleich darauf lernen wir Melchior kennen, welcher sich um die Stelle des Hausknechts bei Zangler bewirbt. In Haltung und Loyalität unterscheiden sich die beiden Knechte wie Tag und Nacht. Um den Charakter Zanglers noch definierter zu gestalten, lässt Nestroy einen Schneider auftreten, welcher einen viel zu engen neuen Schützenfrack bringt. Zangler wird am nächsten Tag in die Stadt reisen und schickt Melchior, welcher nun im Dienst bei Zangler steht, ebenfalls in die Stadt. Er soll dort auf ihn warten. Jetzt erst wird Weinberl ins Geschehen eingeführt. Zanglers tüchtiger Kommis tritt mit Couplet und einem darauf folgenden Auftrittsmonolog auf. Herr Zangler befördert Weinberl vom Kommis zu seinem Assoscié und seinen Lehrbuben Christopherl zum Kommis. Außerdem erzählt Zangler seinen treuen Mitarbeitern von seinem Plan, in der Stadt seine Geliebte zu ehelichen. Darum wird er die nächsten drei Tage nicht im Geschäft sein und übergibt seinen beiden Handlungsdienern für diese Zeit das komplette Geschäft. Gerade an der Grenze zwischen Knechtschaft und Herrschaft, wie Weinberl es nennt, entschließt er sich noch einmal ein verfluchter Kerl zu sein. Er sieht sich als Sklave des Handels und will sich, wenigstens einmal in seinem Leben einen Jux machen. Weinberl überzeugt

¹⁸⁶Vgl. Nestroy, Johann, *HKA, Stücke 18/1*, 1991. S.10ff

seinen Kollegen Christopherl in den nächsten 3 Tagen, das Geschäft heimlich zuzusperren und ebenfalls in die Stadt zu reisen. Um diesen Plan zu verwirklichen, verstellt Weinberl sich als Zangler und gibt auch der Wirtschafterin den Auftrag das Geschäft für die nächsten Tage zu zusperren. Gerade in dem Moment wo er sich als Zangler verstellt, tauchen Marie und August auf, die sich heimlich getroffen haben um eine gemeinsame Flucht zu planen. Erschrocken, weil sie denken, dass der strenge Prinzipal sie entdeckt hat, führt Weinberl die Liebenden segnend zu einander und macht sich eilig aus dem Staub. Natürlich taucht zu diesem Zeitpunkt der echte Zangler auf und sorgt tobend für Ordnung.

Im zweiten Akt werden die Verwechslungen und Irrungen auf die Spitze getrieben. Der zweite Akt spielt in der Stadt, wo später alle Figuren aufeinander treffen werden. Um nicht vom Prinzipalen gesehen zu werden flüchten Weinberl und Christopherl in ein Haus. Sie geraten zufälligerweise in die Modewarenhandlung von Madame Knorr, welche, wie sich später herausstellen wird die Verlobte von Zangler ist. Um sich geschickt aus dem Staub machen zu können und in der Modeboutique nichts kaufen zu müssen, geben sich die beiden als jemand anderes aus. Weinberl behauptet Herr von Geist zu sein, der Gatte von Frau von Fischer, und will sich alibi halber über eine Rechnung von Frau von Fischer informieren. Doch genau in dem Moment steht Frau von Fischer vor der Türe. Zum Erstaunen aller spielt diese aber diese verrückte Lügengeschichte mit und lässt Weinberl alias Geist nicht mehr entkommen. Die beiden Damen überreden die beiden Handlungsdiener sie zu einem Abendessen in ein Gasthaus einzuladen, wo sie auch gleich hinfahren werden. In diesem Gasthaus gipfelt sich das Verwirrspiel zu seinem Höhepunkt. Hier befinden sich auch Zangler und Melchior, welche dem jungen Paar, August und Marie, nachspionieren. Ohne großes Aufsehen erregen zu wollen bestechen Zangler und Melchior den Kutscher, mit dem Marie und August angefahren sind. Der Kutscher soll die beiden Liebenden, wenn sie wieder einsteigen, direkt zu Zanglers Schwägerin führen, dort würde Zangler dann den Entführer von Marie verhaften können.

Währenddessen wollen Frau von Fischer und Madame Knorr ein reichhaltiges Abendessen, und zwingen Weinberl und Christopherl dazu sich in hohe Unkosten zu stürzen. Als die beiden merken, dass Zangler auch anwesend ist, wollen sie sich

davon stehlen. Christopherl schnappt sich Hut und Mantel von Frau von Fischer und schleicht verkleidet an Zangler vorbei. Weinberl erwischt den richtigen Moment und kann ungesehen aus dem Fenster steigen. Unglücklicherweise steigen die beiden in die Kutsche, die sie nicht Hause bringen wird, sondern direkt in die Hände von Zangers Schwägerin. Im Wirtshaus treffen nun Zangler und Melchior auf die beiden hintergangenen Frauen, eine davon Zangers Verlobte, und auf das flüchten wollende Liebespaar.

Der dritte Akt beginnt im Hause von Frau Blumenblatt und endet wieder wie zu Beginn bei Zangler. Weinberl und Christopherl werden vom Kutscher und einem Wächter zu Frau von Blumenblatt gebracht, welche natürlich glaubt, dass es sich bei dem jungen Paar um Marie und August handle. Nun kommt Melchior hinzu, der die Geschichte auflösen will, da sein Herr ja das echte Liebespaar bereits geschnappt hat. Dem Einzigen der hier die Wahrheit spricht, wird nicht geglaubt. Auch August Sonders taucht nochmal auf. Er gibt sich als vertrauenswürdiger Mitarbeiter von Herrn von Zangler aus, nämlich als Weinberl, und will unter diesem Namen zu Marie. Auch er hält Christopherl für seine Geliebte. Das Chaos regiert in feinster Manier die Szene. Frau Blumenblatt will Melchior, welchen sie für einen Betrüger hält, arretieren lassen. Als das Dienstmädchen hereintritt und Herrn Zangler ankündigt machen sich blitzartig alle aus dem Staub. Weinberl und Christopherl schaffen es nun endlich nach Hause zu fahren. Hundemüde und erledigt landen die beiden vor der Gewölbstüre. Melchior der vor den beiden schon nach Hause kommt, will es sich in Zangers Zimmer gemütlich machen. In der zwischen Zeit beobachten Weinberl und Christopherl zwei Einbrecher, die versuchen ins Geschäft einzubrechen. Den einen der beiden Einbrecher entlarven sie, es ist der alte Hausknecht Krap, und schicken diesen gleich davon. Weinberl wirft sich den Mantel und die Larve des Einbrechers um, und will den zweiten Dieb drinnen überführen. Christopherl ruft währenddessen einen Wächter. Melchior wird von dem Krach wach, und will sich auch auf Einbrecherjagd machen. Nur zu dumm, dass er sich Weinberl vornimmt, der ja nichts Böses im Sinne hat. Genau zur rechten Zeit tauchen Zangler und Christopherl auf. Der richtige Dieb ist gefasst. Zangler bedankt sich bei Weinberl für seinen Heldenmut und seine Treue. Auch Frau von Fischer und Madame Knorr sind nun anwesend und erkennen die beiden jungen Männer aus dem Wirtshaus wieder. Bevor Frau von

Fischer die Chance hat, Weinberl zu entlarven fasst dieser den Entschluss und hält um Frau von Fischers Hand an. Auch August Sonders und Marie dürfen nun endlich zusammen sein, da August eine große Erbschaft gemacht hat und somit für Zangler eine vernünftige Partie für seine Mündel abgibt. Das Stück endet im Happyend, welches über eine Dreifach-Hochzeit definiert wird, mit den Worten:

*„ZANGLER. (Mad. Knorr bey der Hand nehmend und auf die beyden PAARE zeigend). Mit einem Wort, `s giebt eine 3fach Hochzeit.
WEINBERL. Dreyfache Hochzeit, das is der wahre Jux!“ (III,23)*

9.2. Aufführungsanalyse „Einen Jux will er sich machen“ Festspiele Reichenau

Das Publikum nimmt seine Plätze ein. Langsam wird es ruhiger im Zuschauerraum. Die Bühne ist bereits sichtbar, da es keinen Bühnenvorhang gibt. Das bedeutet, dass auch alle Bühnenverwandlungen und Umbauten „offen“ sind, also für den Zuschauer immer sichtbar sein werden. Es gibt links und rechts mehrere Seitenauftritte durch die Gassen und einen Auftritt der eigentlich für den Orchestergraben angedacht war. Da der Orchestergraben aber zugemacht wurde und somit eine bespielbare Vorbühne bietet, führt der Orchestergrabenauftritt über vier Stufen von links auf die Vorbühne. Dieser Treppen- Auftritt wurde mit einem simplen Holzgerüst, aus vier Stehern aufgewertet. Dadurch, dass dieser Überbau aus Holz nicht verkleidet wurde, sondern nur aus den Holzstehern besteht, bleibt der Blick stets frei auf die Originaltüre und die vier Treppen. Dieser Auftritt wird als der Eingang ins „Keller-Gwölb“ bespielt. Eine alte schwarze Tafel, mit Kreideaufschrift (Tagesangebote! Gewürzgurkerl, Lemoni....), verziert diesen Eingang und definiert ihn als Gemischtwarenhandlung.

Auf der Hinterbühne sehen wir eine Bilderrahmenkulisse, die den Hintergrund der Bühne gestaltet. Zu sehen sind zehn ganz unterschiedliche Bilderrahmen die auf einer Ebene angebracht sind. In der Mitte ist ein großer Türrahmen, der ebenfalls als Auftritt definiert wird. Nur sechs der Bilderrahmen sind mit Bildern gefüllt. Das hervorstechendste Motiv, welches auch als Podestblende benutzt wird, ist die Vergrößerung einer Ein-Kreuzer Münze. Die anderen Motive zeigen Biedermeier-

Blumengestecke und Skizzen aus Alltagsszenen. Der Bühnenboden wurde durch ein Podest in der Mitte, auf welches man von links und rechts über zwei kleinen Treppen gelangt, aufgestockt, und bietet somit verschieden hohe Spielebenen. Außerdem gibt es einen, auf einer Achse, verschiebbaren Türrahmen, der ebenfalls mit dem Blumen und Münzmotiv verkleidet wurde. Dieser Rahmen steht vor der Rahmenkulisse und ist auf der Höhe des Podestes. Man kann ihn parallel zur Kulisse von links nach rechts verschieben. Zu Beginn des Stückes steht der Türrahmen auf der rechten Bühnenseite, und die Türe zum Gwölb ist verschlossen.

Das Stück beginnt mit einer fröhlichen Ouvertüre und das Saallicht geht langsam aus. Die drei Bühnenmusiker treten von der rechten Seite auf die Bühne auf und kommen auf der Vorbühne rechts zum Stehen. Das Bühnenlicht ist recht dunkel. Es werden Sonnenstrahlen simuliert, die ein dezentes Licht auf die Bühne werfen. Gertrud tritt von links mit einem Besen auf, und kehrt im Takt zur Musik die Bühne. Marie und Sonders laufen verliebt, hinter Frau Gertruds Rücken über die Bühne. Sie spielen „Fangen“. August erwischt Marie und schließt sie leidenschaftlich in seine Arme. Er trägt sie von der Bühne. Überschneidend zu diesem Abgang, tritt der alte Hausknecht Krops auf. Er lehnt gelangweilt an der Bilderrahmenkulisse, trinkt aus einer Schnapsflasche und beobachtet Frau Gertrud, die natürlich genau weiß was hinter ihrem Rücken geschieht. Durch unauffällige spionierende Blicke signalisiert sie dem Publikum, dass sie mitkriegt was in diesem Haushalt vor sich geht. Unauffällig fegt sie weiter. Als Zangler von der linken Seite auftritt, wird das Bühnenlicht schlagartig heller und seine Angestellten huschen eilig von der Bühne. Zangler vertreibt, mit einer abfälligen Handbewegung die Musiker von der Bühne und Stille kehrt im Haushalt ein. Diese Ouvertüre ist ein Vorspiel, welches dem Zuschauer einige Figuren die im Hause Zangler arbeiten oder leben präsentieren soll. Der Zuseher bekommt gleich ein Bild von den zwischenmenschlichen Konstellationen und den persönlichen Einstellungen dieser Figuren. Krops, der sichtlich nicht an seinem Dienst interessiert ist, betrinkt sich und beobachtet gelangweilt das Treiben. Marie und Sonders spielen ein romantisches Versteckspiel und fühlen sich unbeobachtet. Frau Gertrud wirkt vertieft in ihrer Arbeit, ist aber in Gedanken ganz wo anders.

Zangler ist nun allein auf der Bühne und ist scheint erleichtert über die angenehme Ruhe, die endlich eingekehrt ist, zu sein. Als August Sonders mit einem großen Strauß roter Rosen und einer goldenen Pralinenschachtel mit auffälliger roter Schleife daran, ihn von hinten überrascht, zuckt der Prinzipal genervt hoch. Nun beginnt der schnelle Dialog der ersten Szene. Zangler wirkt angespannt, genervt und energisch. Mit seinem Satz: "Kecker Jüngling!" (I,1) verlässt Zangler boshaft die Bühne. Die Musiker beginnen aus dem Off eine schwungvolle Musik zu spielen und brechen abrupt nach wenigen Takten ab. Zangler tritt wieder genervt auf die Bühne, ihm dicht auf den Fersen August Sonders und der Dialog der ersten Szene geht weiter. Zangler ist offenkundig desinteressiert an diesem Gespräch, er will die Unterhaltung endlich beenden, aber Sonders fängt ihn immer wieder zurück in die Debatte. Die Hartnäckigkeit des jungen Mannes wird durch den Auftritt von Gertrud unterbrochen. Sie verrät zu August Sonders Glück den zukünftigen Aufenthaltsort von Marie. Überglücklich überreicht Sonders den Rosenstrauß Frau Gertrud und läuft freudig auf der rechten Bühnenseite ab. Die Kostüme sind einfach, historisch und fallen durch ihre schlichte Eleganz auf. August Sonders trägt eine helle, elegant gestreifte Anzughose mit hohem Bund. Seine aufpolierten schwarz-weißen Lackschuhe stechen sofort ins Auge. Sein gedeckt-grauer Frack und der schlichte Zylinder beschreiben den Mann als modernen, herausgeputzten aber trotzdem eleganten Kerl. Frau Gertrud trägt, einer Haushälterin entsprechend, Arbeitskleidung. Ein brauner langer Rock mit Schürze, eine einfache beige Bluse mit dicker Weste und Schultertuch, welches herunter gekommen und abgenutzt ist, machen ihr unauffälliges Kostüm komplett. Herr Zangler trägt zu Beginn einen seidenen Hausmantel für Herren, mit einem samtenen braun-goldenen Revers. Um den Hals trägt er einen hellen gemusterten Seidenschal. Die Lichtsituation auf der Bühne bleibt unverändert. Zangler befiehlt mit hochmütigem Stolz, dass Frau Gertrud auf Marie achten soll, dass sie Weinberl heraufschicken soll und auch noch die alte Schützenuniform herbei bringen soll. Gehetzt eilt Gertrud in gebückter Körperhaltung links von der Bühne. Im Gegensatz zu Frau Gertruds gebückter Körperhaltung, taucht nun Krap, in stolzer aufrechter Haltung, auf. Er tritt von links auf und lehnt sich lässig an den Türrahmen der Rahmenkulisse. Zangler steht mittig auf dem Podest. Sein Körper wirkt auf der Position noch herrischer und stärker. Krap nimmt nicht einmal seine Mütze vom Kopf, wie man es vielleicht erwarten würde. Sein

Kostüm ist dunkel und ebenfalls abgetragen. Im Original bringt Krapf den Hirschfänger und Hut für die neue Schützenuniform. In dieser Inszenierung wird auf Hut und Hirschfänger verzichtet. Es wird lediglich Krapfs Kündigung abgehandelt. Im Abgehen von Krapf tritt Frau Gertrud wieder auf. Sie trägt die alte Schützenuniform und hängt sie an die Rahmenkulissee. Zangler kommandiert aufbrausend mit seiner Angestellten herum. Erschrocken kündigt sie den neuen Hausknecht an und macht sich scheu von der Bühne. Zangers Kurzmonolog: „Nichts als Odiosa, Geschäfte, Unwesen (...) ich bin wirklich ein geplagtes Wesen.“ (I, 5), wird hier sehr kühl und bestimmt gespielt. Zangler ist deutlich genervt und mürrisch über die Zustände in seinem Haus

Melchior der bereits neugierig hinter der Rahmenkulissee, rechts hervorblickt, während Zangler seinen selbstmitleidigen Monolog hält, unterbricht diesen durch Klopfgeräusche. Anfangs etwas schüchtern, bleibt Melchior auf Abstand zu Zangler in dieser Szene. Die Figur Melchior wirkt lumpig und dreckig, sein Haar ist wild zerzaust und sein Zylinder sieht als wären schon einige Kutschen darüber gefahren. Der Reichenauer Melchior ist klein, zierlich, lumpig und wendig. Seine Bewegungen sind flink und wirken ungeschickt. Seine Körperhaltung fällt besonders durch die leicht zurück gelehnte Haltung auf. Seine Bewegungen sind schneidig und rhythmisch. Seine Figur und seine Haltung sorgen für Gelächter im Publikum. Mit der Aufforderung sein Dienstzeugnis zu zeigen, nähert sich Melchior Zangler, der noch immer seine Zentralposition auf dem Podest eingenommen hat. Melchior geht um das Podest herum, er spielt daher auf einer „tieferen“ Ebene als Zangler. Die unterschiedliche Ebenkonstellation verstärkt das zwischenmenschliche Hierarchien-Spiel. Zangler, der Chef, der Geldgeber platziert sich auf dem erhöhten Podest. Neben ihm ist hier oben für niemanden Platz. Seine Angestellten stehen entweder weit hinter ihm oder auf der unteren Spielfläche. Augenkontakt gibt es dadurch wenig. Dadurch, dass Melchior auf der unteren Ebene steht, wirkt er noch schwächer und kleiner als der zentral ausgerichtete, füllige Prinzipal.

Melchior will sein Dienstzeugnis herzeigen und deutet mit einer Geste, dass er es bei sich im Sack, also in seiner Anzugtasche hat. Er klopft seine Taschen ab und bemerkt, dass diese leer sind. Zangler macht hektische Gesten, die andeuten, dass ihm Melchior zu umständlich und zu langsam ist. Nun setzt sich Melchior langsam

auf das Podest. Er zieht seinen linken Schuh aus, welcher völlig zerschlissen ist und zieht daraus ein gelbliches, löchriges Dienstzeugnis. Diese Szene zwischen Melchior und Zangler kommt beim Publikum sehr gut an. Die Reaktionen auf den wendigen kleinen Melchior bringen viele Lacher bei den Zusehern ein.

Als nächstes tritt Hupfer, der Schneider, mit dem neuen Schützenkönigsgewand von der rechten Seite der Bühne auf. Plötzlich wird Zanglers Stimmung freudiger und sein Ton wird wohlwollender. Der Schneider tritt mit einem hellorangenen Zylinder auf, ansonsten ist er klassisch, schlicht und elegant gekleidet: Ein biedermeierlich-gemustertes Gilet, Hemd mit sogenannten Vaternörderkragen¹⁸⁷ und dunkle Hose. Auch die aufwendig gebundene Krawatte ist ein Merkmal für den mondänen, gut angezogenen Mann. In einer Hand trägt er die neue Uniform, in der anderen ein Schneidermaßband. Seine Körpersprache wirkt sehr feminin. Sofort assoziiert man damit das gängige Klischee, dass viele Modedesigner homosexuell orientiert sind. Auch an seiner geschwollenen Sprache unterscheidet sich Hupfer von den anderen Männern, die wir bisher gesehen haben.

Zangler steht noch immer mittig auf dem Podest, links und rechts unterhalb von ihm stehen Melchior und Hupfer. Durch diese Dreiecks- Konstellation im Raum gewinnt der viel zu enge neue Schützenfrack eindeutig an Relevanz. Die Komik dieser Szene wird plakativ zur Schau gestellt. Wie ein Modell, unter Betrachtung aller, steht Zangler auf dem Podest und windet sich beengt in seinem neuen Kostüm. Seine Bewegungen und Posen gleichen misslungenen Modelversuchen auf dem Laufsteg. Nicht anders zu erwarten, gehört diese Szene zu einen der beliebtesten beim Reichenauer Publikum. An dieser Stelle kann man garantiert bei jeder Vorstellung mit Lachern und Szenenapplaus rechnen. Hupfer geht beleidigt, mit einer Hohlkreuz-artigen Haltung geschäftig auf der rechten Bühnenseite ab.

Melchior, der noch Zanglers Hausmantel hält, hat sich mittlerweile zu Zangler auf das Podest gestellt. Zanglers Laune hat sich, trotz des zu engen Schützenfracks, gebessert. Auch seine Grobheit und tobende Art, den Angestellten gegenüber hat sich gemildert. Bevor Melchior abgehen will, drückt er Zangler seinen Hausmantel in die Hände. Er verlässt die Bühne von der rechten Seite. Zangler bleibt für einen

¹⁸⁷ Ein Vaternörderkragen ist ein eher unbequemer Hemdkragen, der sehr eng und hochgestellt ist. Hemden mit so einem Kragen waren das Um und Auf der Herrenmode in der Biedermeierzeit.

kurzen Moment kopfschüttelnd auf seinen Hausmantel schauend, auf der Bühne zurück. Die Musik beginnt aus dem Off zu spielen. Das ist Zanglers Moment um die Bühne ebenfalls zu verlassen. Wieder überschneidend, funktionieren hier die Auf- und Abgänge. Die Musiker treten auf die Bühne und Zangler verschwindet zur gleichen Zeit. Die kurze 9. Szene des ersten Aktes, zwischen Zangler und Gertrud, wurde komplett gestrichen.

Die Musik leitet gleich in Weinberls Auftrittscouplet ein. Dieser tritt über die vier Stiegen links, auf die Bühne auf. Bei der Tafel bleibt er stehen und wischt mit einem Tuch die Tagesangebote ab. Wenn er damit fertig ist, klatscht er sich, mit einer Geste, die vermittelt, dass die Arbeit für Heute getan ist, in die Hände. Weinberl trägt eine naturfarbene lange Schürze, darunter eine ordentliche hellbraune Hose mit Bügelfalte und glänzend, braune Lederschuhe. Oben trägt er ein weißes, schlichtes Hemd und ein dunkelbraunes, gestreiftes Gilet. Obwohl er ja gerade aus dem Gewölbe kommt, also von der Arbeit, wirkt er sehr ordentlich und chic. Um den Hals trägt er einen edlen braunen Herrenschal, der hübsch gebunden, seinen Hemdkragen dekoriert. In Nestroys Original steht die Anweisung bei Weinberls Auftritt: "Er ist dunkelgrau gekleidet mit einer Grünen Schürze."¹⁸⁸ (I,10) Dieses Outfit würde meiner Meinung nach, viel eher das Bild einer einfacheren Arbeitskleidung erzeugen. Immerhin ist Weinberl ja ein Commis, ein Angestellter im Verkauf. Die Musiker stehen ganz rechts auf der Vorbühne. Sie erwecken den Eindruck Straßenmusikanten zu sein. Die Musikerin ist gekleidet wie ihre beiden männlichen Kollegen, nämlich in ausgetragenen braunen, zu kurzen Hosen, beige Hemden und einfarbigen, ungemusterten Gilets. Die Musiker ziehen, auf der Suche nach einem guten Plätzchen, über die Bühne. Nach dem einleitenden musikalischen Vorspiel beginnt Weinberl seine erste Strophe des Couplets zu singen. Er lehnt anfangs etwas erledigt an dem Holzpfeiler bei der Stiege dann bewegt er sich synchron mit dem Harmonika-Spieler Richtung Mitte, die anderen beiden Musiker verlassen die Bühne. Das Licht auf der Vorbühne ist grell und direkt auf ihn gerichtet. Die hintere Bühne dunkelt langsam ab. So liegt die Konzentration des Lichts allein auf Weinberl und dem Harmonikaspieler.

¹⁸⁸Nestroy, Johann, *HKA, Stücke 18/1*, 1991. S.21

Auf eine erzählerische Art und Weise singt er sein Couplet. Die Musik entspricht der Originalmelodie von Adolf Müller.

„1.

*Es sind gewiß in uns'rer Zeit
Die meisten Menschen Handelsleut'.
Wenn ich mich umschau in der Welt,
s' wird g'handelt was das Zeug nur hält.*

*Mit Nasen handelt der Chirurg,
mit Seelen oft der Demiurg.
Am Stammtisch handelt voller List
Mit Dummheit oft der Populist.*

*Wer den Ruin kann nicht erwarten
Der handelt oft mit Derivaten.
Niemals handelt die Politik
Doch das ist oft ein wahres Glück.*

*Gesetze soll'n dabei nicht stör'n,
sonst tät ja gar nichts g'handelt werd'n.*

2.

*Es ist ja auch ein Lobbyist
Ein Mensch der handelt, das ist g'wiß.
Ihn zu verteufeln wär nicht recht,
er möchte nur leben und nicht schlecht.*

*So einer handelt sich nichts ein,
ganz selten sperrt man einen ein.
Im U- Ausschuß da muß er schwörn,
doch dort wird auch was g'handelt werd'n.*

*So lang nur jeder jeden schmiert
Heißt es: der Handelsstand floriert!
Auch wenn das Geld die Budel scheut,
Es muss ja doch unter die Leut'.*

*Und geht der Staat auch daran z'grund!
A paar die stößen sich scho g'sund.*

3.

*Es ist die ganze Welt im Wandel
Und das verdanken wir dem Handel.
Wir schicken um die Welt auf Reisen
So manche uns'rer Lieblingsspeisen.*

*Aus Irland kommt zu uns die Butter,
aus Bombay das Studentenfutter.
Orangen, Kiwis und Zitronen
Teilen ihr Schicksal mit Melonen.*

*Exotik landet - selten frisch –
Doch jeden Tag am Frühstückstisch.
Mit Äpfeln, die bei uns hier wachsen,
kannst uns schon lange Buckelkraxen.*

*Die Umwelt ist und einerlei!
Wir handeln selbst mit CO2.¹⁸⁹ (I,9, Textbuch Reichenau)*

Nach einem kurzen musikalischen Nachspiel macht der Musiker eine bettelnde Geste zu Weinberl. Dieser kramt in seiner Schürzentasche und zieht eine Münze heraus. Mit einem entschuldigendem Blick, weil er nicht mehr geben kann, fordert er den Musikanten schweigend auf zugehen.

Der nachfolgende Monolog über den Handelstand wird von Weinberl, lehnd an dem Pfosten zum Kellergewölbe, gesprochen. Wenn er inhaltlich über den Handel und den Handelstand spricht wendet er sich Richtung Gewölbe. Wenn Weinberl die Vergleiche mit der Menschheit anspricht, macht er auffällige Gesten ins Publikum. Sein Blick richtet sich dabei immer gezielt an einzelne Personen aus den ersten beiden Reihen und schweift nicht in den leeren Raum, über die Köpfe der Zuseher hinweg. Gegen Ende des Monologs findet sich Weinberl sitzend auf der Kante zwischen Bühne und Vorbühne. Er nimmt eine sehr nachdenkliche Haltung ein. Das Licht im Hintergrund wird wieder heller und leitet ins Spiel über. Christopherl tritt ebenfalls über die „Gwölb“-Stiege auf. Seine Kleidung ist nicht annähernd so mondän wie die von Weinberl. Farblich sind beide schön auf einander abgestimmt. Er trägt ebenfalls eine naturfarbene Schürze aber seine ist aber etwas kürzer und löchriger. Hose, Hemd und Leinen-Jäckchen sind in verschiedene braun- beige Töne harmonisch aufeinander abgestimmt worden. Dass er weder Halstuch noch Gilet trägt, lässt ihn wenigstens durch die Kleidung jugendlicher wirken. In der Hand hält er einen großen alten Schlüssel. Nachdem er die Idee ausgesprochen hatte, dass eventuell ein Bandit den Schlüssel in Wachs getunkt hat, um einen Abdruck davon

¹⁸⁹ Textbuch der Produktion „Einen Jux will er sich machen“, bearbeitet von Nicolaus Hagg für die Festspiele Reichenau, 2013. S. 16

zu machen, entreißt ihm Weinberl den Schlüssel, und tut diese Idee gleich wieder ab. Eifrig putzt er den Schlüssel mit seiner Schürze. In dem Absatz, in dem Weinberl seinen Lehrlingen erklärt wie der Handelsangestellte zu arbeiten hat, wenn in kürzester Zeit alle Leute auf einmal im Geschäft dastehen und stressen, kommt es zu einer Lichtveränderung. Der Hintergrund verfärbt sich einen violetten Ton. Weinberl steht mit voller Körperspannung auf der Vorbühne. Den Blick hat er starr Richtung Publikum fixiert. Die Aufzählung der Einkaufswünsche seiner Kunden spricht er hektisch und laut frontal ins Publikum. Diese Verkaufssituation, die hier gespielt wird, wird durch die kitschige Lichtveränderung, und dem erhöhten Spieltempo aus der Handlung herausgerissen und wirkt wie eine surreale Traumwelt. Weinberl scheint in seinem Element aufzugehen. Er, der Verkäufer, der alle Kunden unter Kontrolle hat und das Geschäft scheinbar regiert, genießt diesen Zustand. Christopherl ist in der Zwischenzeit von der Bühne abgegangen, da er sich nicht für solche Verkaufsgeschichten interessieren kann. Er tritt genau im richtigen Moment wieder auf, als Weinberl seine Verkäuferträumerei beendet hat.

Zangler tritt durch den mittleren Rahmen der Kulisse auf. Er nimmt wieder seine gewohnte Position auf dem Podest ein. Weinberl und Christopherl lösen geschwind ihre Schürzen, und werfen sie in die Ecke. Beide klopfen sich über ihre staubige Kleidung um sich ordentlich vor dem Prinzipal zu präsentieren. In stark gebückter Haltung treten sie ihrem Vorgesetzten entgegen. Beide bleiben links unterhalb des Podestes stehen und definieren hier durch die Bühnenpositionierung das hierarchische Rollenverhältnis. Weinberl reagiert in Anwesenheit Zanglers sehr gefasst auf seine unglaubliche Beförderung zum Geschäftspartner. Erst als der Prinzipal wieder durch die Mitteltüre der Rahmenkulisse abgeht, scheint Weinberl völlig aus den Wolken zu fallen. Er setzt sich fassungslos auf die Stiege von Vorbühne zur Hauptbühne und tut seine philosophischen Gedanken im Sitzen kund. Christopherl, der kaum zuhört, steht etwas weiter hinten und putzt sich gelangweilt seine Fingernägel.

Wenn Weinberl von den „süßen Träumereien“ (I, 13) eines Kommis erzählt, lehnt er wieder an dem Gewölbe-Pfosten, und streichelt diesen, als wäre der Pfosten eine Frau. Die von ihm vorhin verneinte Anspielung Christopherls, dass er sich jetzt auch eine Frau wünscht, wird durch diese zärtliche Geste wieder relativiert. Weinberl hat

sehr wohl seine „Süßen Träumereien“ und seine gefühlvolle Seite, zeigt diese aber nur selten.

Mit der Idee sich einen Jux zu machen, kann er Christopherls Interesse wieder wecken. Dieser lauscht nun jedem Wort von Weinberl und folgt seinen Anweisungen blind. Weinberl zieht den alten Schützenfrack von Zangler an, der schon auf der Bühne hängt und als er nach Frau Gertud ruft, versteckt er sich in der rechten Ecke der Vorbühne. Sie tritt sofort mit einer kleinen Laterne von der linken Seite auf. Weinberl, mit dem Rücken zu ihr gedreht, hustet und prustet unverständliche Botschaften, die Christopherl als Dolmetscher für sie übersetzt. Der Lehrbub nimmt Frau Gertud die Lampe ab und unter lautem Husten und Brummen von Weinberl, schickt Christopherl die Haushälterin wieder davon. Die Laterne platziert Christopherl auf dem Podest. Aus dem Off ertönt Zangers wütende Stimme. Er ruft nach Frau Gertrud. Eilig schnappt Weinberl die zwei Schürzen, die in der Ecke liegen und stopft sie sich unter den Schützenfrack. Christopherl huscht geschwind in die linke Seitengasse und Weinberl versteckt sich wieder in der rechten Ecke der Vorbühne. Zangers Kurzauftritt wird im Vergleich zum Original noch reduzierter. Er geht von rechts nach links über die Bühne. Sein Kurzer Text wird auf einen prägnanten Satz zusammengefasst, den er im Vorbeigehen spricht. Sich endlich losmachen wollend, wird Weinberl nun von Marie und August Sonders aufgehalten, die ebenfalls schon aus dem Off zu hören sind. Darum nimmt er wieder sein Versteck in der Ecke der Vorbühne ein. Sein Gesicht ist zum Publikum gerichtet, sein Rücken zur bespielten Bühne. Marie tritt in einem einfachen, rein weißen Kleid auf. Sie wirkt in diesem weißen Kleid unschuldig und mädchenhaft. In ihrer Hand hält sie die Pralinenschachtel aus der 1.Szene. Sie läuft wie ein naives junges Mädchen vor August davon. Währenddessen versucht er das junge Mädchen mit romantischen Fluchtplänen und gemeinsamen Zukunftsgedanken für sich zu gewinnen. Marie konzentriert sich aber nur auf die Schokolade. Mit einem beiläufigem Kuss und ihrem „Das schickt sich nicht“, hält sie ihren Verehrer hin. Beide nehmen nun auf dem Podest Platz. Neben Marie steht die brennende Laterne von Frau Gertud, welche sie verführerisch ausbläst. Ihr „heiß-kaltes“ Spiel mit August treibt den jungen Mann beinahe zum Wahnsinn. Auf Stichwort von Marie „Der Mondschein schickt sich

nicht!“ (I,17) beginnt August Sonders „Memory“ aus Cats¹⁹⁰ zu singen: „Memory! All alone in the moonlight, I can smile at the old days, I was beautiful then“. Dieser musikalische Einschub von Sonders, wird durch Marie, die von Sonders Romantik gelangweilt ist, durch einen Kuss unterbrochen. In diesem Moment kann Weinberl ungesehen aus seinem Versteck hervortreten. Er will an dem sich küssenden Paar vorbeilaufen. Dabei stolpert er über die kleine Treppe rechts neben dem Podest und das Paar löst erschrocken den Kuss. Sie meinen den Vormund zuerkennen und fallen, mit Blick zum Publikum, nebeneinander auf die Knie. Weinberl tritt hinter das Liebespaar und führt die beiden Köpfe vorsichtig zueinander. Die Verliebten, im Glauben ihren Segen von Zangler bekommen zu haben, küssen sich wieder. Endlich kann Weinberl die Bühne verlassen. Die komplette letzte Szene des 1. Aktes wird musikalisch unterlegt und von allen Darstellern die in dieser Szene auftreten im Kanon gesungen. Schon aus dem Off erklingen tiefe kurze Schläge des Kontrabasses. Diese simulieren die Schritte des sich nahenden Herrn Zanglers. Kurz darauf stürmt Zangler mit dem Satz: „Wo ist mein Hut?“ der nicht im Original zu finden ist, auf die Bühne. Der Vormund überrascht das Liebespaar, welches noch immer umschlungen am Podest kniet. Die Musiker spielen wieder eine heitere Musik, die aus den Federn von Adolf Müller stammt. Zangler ist der erste, der den Kanon beginnt. Die Reihenfolge der Sätze und der Inhalt bleiben wie sie im Original stehen. Die Formation auf der Bühne sieht folgendermaßen aus:

Die Musiker treten mit den „Kontrabass- Schritt-Geräuschen“ auf. Sie nehmen hinter der Bilderrahmenwand ihren Platz ein. Deren Aufstellung wurde so organisiert, dass ihre Körper, durch die freien Rahmen dem Publikum sichtbar bleiben. Herr Zangler tritt von rechts stürmisch auf und stellt sich wieder als Zentralfigur mittig auf das Podest. Das Liebespaar springt erschrocken auf. Marie eilt auf die linke Bühnenseite und Sonders auf die rechte. Christopherl tritt in dieser Szene, schon fertig umgezogen, in seinem Sonntagsgewand von der rechten Seite auf. Dabei schiebt er, singend, den beweglichen großen Türrahmen auf die linke Seite der Bühne. Weinberl, ebenfalls schon umgezogen, tritt mit seinem Einsatz des Gesangs von der linken Bühnenseite auf und bleibt mit Christopherl im hinteren Teil der Bühne stehen. Sie beobachten und kommentieren die Szene, die sich vor ihnen zwischen Zangler und dem Paar abspielt. Gleichzeitig singen alle Schauspieler ihre verschiedenen

¹⁹⁰ Cats ist ein Erfolgsmusical von Andrew Lloyd Webber, basierend auf einem Roman von T.S.Eliot

Texte zur gleichen Melodie. Den Schluss dieser musikalischen Finalnummer singen alle Schauspieler zusammen. Die Textzeile, die im Original von Weinberl den Schluss dieses Aktes bildet, wird hier drei Mal von allen repetiert. Dann kommt blitzartig ein Black. Marie und August schleichen sich in der Dunkelheit zusammen von der Bühne, sie nehmen Pralinenschachtel und Laterne mit. Zangler verschwindet im Black auf der rechten Seite. Christopherl, Weinberl und die Musiker bleiben auf der Bühne und der zweite Akt kann beginnen.

Es kommt zu keinem markanten Lichtwechsel. Die Opera wird mit einem strahlenden blau ausgeleuchtet. Es ist später Nachmittag /früher Abend. Im Zuschauerraum wird ein Gemälde, welches auf der Höhe der ersten Zuschauerreihe, an der linken Wand montiert ist, beleuchtet. Es zeigt den Schriftzug in alten Lettern: „ANNA KNORR, MODEWAREN- VERLAG“. Dieses Gemälde fällt erst auf, sowie es beleuchtet wird. Davor ging es in der Menge der Gemälde, die im Zuschauerraum links und rechts hängen, unter.

Der zweite Akt beginnt ohne dass die Musik unterbricht. Es wird nur das musikalische Thema gewechselt. Von der sich gipfelnden heiteren Musik des Finales aus dem ersten Akt, geht die Musik über in ein trostloses Vorspiel der Klarinette. Kontrabass und Ziehharmonika stimmen ein und spielen deprimierende Musik. Die Stimmung wird klar. Christopherl und Weinberl ziehen langsam und erschöpft von der linken Bühnenseite zur rechten. Es macht den Eindruck, als wären beide schon ewig auf den Beinen. Ihre Kleidung ist erheblich eleganter als davor. Weinberl trägt jetzt eine helle Hose und dazu einen braunen Gehrock. Ausgestattet ist er mit einem fein gemusterten, goldbraunem Gilet, Zylinder und einer großen Masche um seinen Hals. Christopherl wirkt neben Weinberl nicht ganz so fein hergerichtet. Er trägt keinen Zylinder oder Gehrock, dafür aber eine hübsch gebundene Krawatte und ein Gilet. Die Bemerkung Nestroys, dass beide Herren in „geschmackloser Gala“¹⁹¹(II,1) erscheinen, wird hier nicht übernommen. Beide wirken durchaus stilvoll, gepflegt und nicht geschmacklos herausgeputzt.

Die Musiker gehen auf der rechten Seite ab, sobald Christopherl die Szene eröffnet. Die beiden erkennen Herren Zangler, der sich noch eine Gasse weiter

¹⁹¹Nestroy, Johann, *HKA, Stücke 18/1*, 1991. S. 36

befindet. Er wird in der rechten Seitengasse angenommen. Man kann seine Stimme bis in den Zuschauerraum hören. Weinberl und Christopherl eilen zur Orchestergraben- Treppe auf der linken Seite. Dieser Abgang, der im ersten Akt noch das Kellergewölbe markierte, ist nun die Eingangstüre in das Haus von Madame Knorr. Das Gemälde im Zuschauerraum, welches Madame Knorrs Modewarenlager ausweist, wird von den beiden Schauspielern in ihr Spiel mit einbezogen. Der Hausmeister tritt bei den Stiegen auf und hindert die beiden beim Eintreten ins Haus. Christopherl versucht den Schriftzug auf dem Gemälde zu entziffern, und deutet immer wieder auf das Gemälde im Zuschauerraum. Schließlich lässt er die beiden Männer doch ins Haus, und alle drei gehen hier ab.

Nun tritt Zangler von der rechten Seite auf. Fröhlich schwingt er seinen Gehstock. Auch er hat sich für seinen Stadtbesuch chic gemacht: Brauner Gehrock mit Samtkragen, geblümtes Gilet, Gehstock und seidene Masche lassen den strengen Mann feierlich aussehen. Auf seinem Revers steckt sogar ein kleines Sträußchen mit Veilchen. Dass irgendwo in diesem Mann doch etwas Liebevollendes, Herzliches steckt wird einem in dieser Szene klar. Er scheint freudig aufgeregt zu sein, da er gleich seine Verlobte Madame Knorr sehen wird. Zielstrebig steuert er den Hauseingang an. Doch plötzlich taucht sein Geschäftsfreund Herr Brunninger auf und folgt dem Mann auf Schritt und Tritt. Widerwillig lässt sich Zangler überreden kurz mit Brunninger zwecks eines geschäftlichen Vertrags mitzugehen. Beide gehen wieder rechts ab. Den Übergang ohne Pause gestaltend, treten Philippine, Weinberl und Christopherl, im gleichen Moment, von hinten links auf. Sie schreiten auf die Bühne, indem sie durch den großen, beweglichen Türrahmen gehen. Das Licht verändert sich etwas. Man merkt, dass man von außen nun in einem Innenraum ist. Die Opera ist nicht mehr blau ausgeleuchtet, sondern einfach, unauffällig, gelblich. Philippine, das Dienstmädchen bei Madame Knorr ist sichtlich nervös in Gegenwart von Männern. Es dürfte nicht so häufig vorkommen, dass zwei Herren in diesen Laden kommen. Sie holt ihre Chefin von der rechten Bühnenseite. Madame Knorr sieht klassisch elegant aus. Sie trägt einen schlichten, blaugrün karierten, anliegenden Rock und eine weiße Bluse. Besonders auffallend an ihr ist der breite rote Gürtel, der ihre Figur betont. Die Distanz zwischen den beiden Männern und Madame Knorr zieht sich über die gesamte Bühnendiagonale. Nur langsam nähern sich die Männer der Dame. Sie bleibt ruhig und sicher auf ihrer Position stehen. Als

die beiden von der Bühne abgehen wollen und schon am halben Weg Richtung Türrahmen sind, taucht dort Philippine auf und kündigt Frau von Fischer an. Diese will aber nicht herein kommen, weil Herren im Geschäft sind. Man kann Frau von Fischer schon hinter der Bilderrahmenwand erkennen. Madame Knorr geht ihre Freundin von dort abholen. Weinberl und Christopherl rücken immer näher zusammen. Sie fühlen sich unwohl. Sie blicken beide gespannt ins Publikum und kehren der bespielten Bühne den Rücken zu. Frau von Fischer und Madame Knorr kommen durch den Türrahmen auf das Podest. Frau von Fischer bleibt dort mittig stehen. Madame Knorr tritt herab, und macht ihrer Freundin Platz. Die Witwe trägt ein gelbes, einfarbiges Kleid. Ihre blonden Haare sind unter dem großen Hut, zu einer hübschen, aber unauffälligen Hochsteckfrisur mit zwei Schleifen hochgesteckt. Das Kleid sticht in diesem Bild heraus, da die sonstigen Kostüme im Vergleich dazu direkt bieder wirken. Bei ihrem Satz: „Mein Gemahl-? Und er hat dir selbst gesagt-?“ (II, 7) wendet sich Weinberl wieder zur Bühne und verbeugt sich vor der Dame. Darauf spricht Madame Knorr: „Daß du seit 3 Tagen die Seinige bist, jetzt nutzt keine Verstellung mehr.“ (II,7) Auf Stichwort „Verstellung“ verändert sich die Lichtsituation auf der Bühne. Das Licht wird unnatürlich pink und konzentriert sich auf Frau von Fischer, die ihre Gedanken laut kund tut. Dabei steht sie am Podest und richtet ihren Blick ins Publikum. Ihr kurzer beiseite gesprochener Textpart wird direkt ans Publikum gerichtet. Auch die Musik setzt dazu ein und spielt eine verzerrte Melodie. Wir haben diese Situation, in der Probenzeit den „magic moment“ genannt. Schlagartig auf Frau von Fischers Satz, der ihre Gedanken abschließt: „in jedem Fall aber muß ich ins Klare kommen.“ (II, 7), hören die Musiker auf zu spielen und das Licht verwandelt sich wieder in das unauffällige Innenraumlicht von zuvor.

Frau von Fischer nimmt ihren Hut ab und beginnt Weinberl zu mustern. Dabei behält sie die Position auf dem Podest. Diese Stellung unterstreicht ihre musternden Blicke, die wortwörtlich von oben herab auf den Verkäufer gerichtet sind. Weinberl ist wie von einem Magneten angezogen und nähert sich Schritt für Schritt seiner neuen Gemahlin. Das spontane Ehepaar kann seine Blicke nicht voneinander lassen. Sie tritt von ihrem Podest herab. Der von Madame Knorr initiierte Kuss wird zuerst mit einem flüchtigen Busserl abgetan. Weinberl, der schon über diesen einfachen Kuss sehr erfreut ist, dreht sich zu seinem Kollegen. Christopherl signalisiert seine Bewunderung. Frau von Fischer, die noch in ihrer Kussposition steht, holt sich

Weinberl zurück und küsst ihn heftiger als zuvor. In unangenehmer Warteposition unterbricht Madame Knorr die Küssenden. Sie entscheidet in ein Wirtshaus zu fahren, welches in dieser Inszenierung einen Namen erhält: Gschwandtner. Christopherl geht mit den beiden Damen durch den Türrahmen links ab. Weinberl, der noch völlig weich in den Knien ist, bleibt alleine auf der Bühne zurück. Er spricht seinen kurzen Monolog frontal zum Publikum und steht dabei mittig auf der Vorbühne. Mit den Worten: „Macht nix, ich bin ja nicht der Einzige, es gibt mehr Leut, die verrückte Ideen haben.“ (II, 8) treten die drei Musiker von der rechten Bühnenseite auf. Sie gehen auf die Vorbühne, und positionieren sich, wie gewohnt, in der rechten Ecke.

Das zweite Couplet von Weinberl beginnt ohne eine Lichtveränderung.

„1.

Ein Mann hat a Frau und drei Kinder dazu.
Die muss er ernähr'n und das laßt ihm ka Ruh.
Der Urlaub ist teuer, das Auto, das Haus.
Da geht sich darneben kein Leben mehr aus.
Er hackelt den ganzen Tag fast wie besessen,
darüber hat er d'Frau und die Kinder vergessen.
Mit knapp Mitte 40 rinnt aus ihm der Schmääh!
Das ist a verrückte Idee.

Zwischenspiel

2.

Ein andr'rer braucht nicht um das Gerschtl zu laufen
Er hat Glück in der Liebe und Geld gleich in Haufen.
Doch die Menschen sind eigen, das zeigt sich beim Geld
Drum gibt es die Habgier ja in uns'rer Welt.
Statt es zu genießen martert er sein Gehirn:
Wie kann er's vermehr'n und er tut spekulieren.
Er tragt's Gerschtl auf die Börse, bald ist alles passè!
Das is a verrückte Idee.

Zwischenspiel

3.

A Frau is a Schönheit, es is alles g'rad g'wachsen
Die Ohren, die Nasen, die Händ' und die Haxen.
Der Gatte ist anders: Fast glatzert und blad
Und außerdem grantig und ständig malad'.
Doch zur silbernen Hochzeit – und da krieg ich die Gallen!

Legt sie sich unters Messer um ihm zu gefallen.
Und trotzdem sagt er ihr für a Jüng're adé!
Das is a verruckte Idee.“¹⁹² (II, 8, Textbuch Reichenau)

Im Vergleich zum Original ist dieses Couplet um zwei Strophen kürzer ausgefallen. Zwischen den Strophen passiert auf der Bühne ein offener Umbau. Im ersten Zwischenspiel treten zwei Kellner auf. Jeder trägt einen grünen Heurigentisch. Die Tische werden vor dem Podest links und rechts aufgestellt. Ein Kellner geht links, der andere geht rechts ab. Im nächsten Zwischenspiel treten beide mit jeweils zwei Stühlen auf und stellen sie zu den beiden Tischen. Nach der letzten Strophe werden noch zwei weitere Holzstühle zu dem rechten Tisch gestellt. In der Zwischenzeit wendet der andere Kellner die Tafel, die aus dem ersten Akt noch an der linken Bühnenwand hängt, auf ihre Rückseite. Zum Schluss, mit den letzten Takten der Musik schiebt ein Kellner den Türrahmen von der linken Position in die Mitte. Alle Darsteller und Musiker gehen von der Bühne ab. Weinberl zieht mit den Musikern von der rechten Vorbühnenecke zum Orchestergrabenabgang bei den Stiegen links. Die Umbau-Choreographie wirkt sehr harmonisch mit der Musik und wird nicht als störend empfunden.

Die Beleuchtung der Opera strahlt ein warmes, orange-bräunliches Licht auf die Bühne. Es hat sich nur minimal zu der vorigen Lichteinstellung geändert. Zu sehen sind nun zwei grüne Holztische. Um den linken Tisch stehen zwei grüne Holzstühle. Wobei einer mit der Sitzfläche frontal zum Publikum gerichtet ist und der zweite seitlich. Um den rechten Tisch stehen vier grüne Holzstühle, die halbkreisförmig, dem Publikum zugewandt, um den Tisch stehen. Auf der Tafel ist nun ein Menüplan zu lesen. Der Raum „Wirtshaus“ ist somit durch Ausstattung und Bühnenmöbel eindeutig definiert. Zangler und Melchior treten suchend durch den Türrahmen auf. Sie stehen am Podest, dicht nebeneinander und hecken ihren Verfolgungsplan aus. Sie rufen den Kutscher zu sich, der gleich von der linken Seitengasse auf die Bühne tritt. Der Kutscher trägt einen schweren braunen bodenlangen Mantel und hat eine Reitgerte bei sich. Zangler und Melchior bleiben auf ihrer Position am Podest stehen. Der Kutscher nähert sich nur dezent und bleibt links neben dem Podest stehen. Nach

¹⁹² Textbuch der Produktion „Einen Jux will er sich machen“, bearbeitet von Nicolaus Hagg für die Festspiele Reichenau, 2013. S. 50

Bezahlung des Kutschers, geht dieser wieder links ab. Melchior folgt seinem Chef auf Schritt und Tritt. Melchiors belehrende Art und der Drang immer das letzte Wort haben zu wollen, machen Zangler wütend. Er geht bei den Stiegen links ab. Melchior hält seinen Monolog beim linken Tisch. Als er bemerkt, dass sich ein Liebespaar nähert, versteckt er sich in der rechten Ecke der Vorbühne. (Denselben Platz hat Weinberl im ersten Akt auch als Versteck genutzt.) Sonders und Marie treten durch den Türrahmen auf und bleiben am Podest stehen. Sonders trägt die gleiche Garderobe wie in seinem Auftritt im ersten Akt. Marie ist unter einem braun quadrillierten, bodenlangen Burnus kaum zu erkennen. Sie fühlt sich verfolgt und blickt nervös um sich. Suchend geht sie die Bühne ab, während August immer zärtlich hinter ihr steht und versucht sie zu besänftigen. Melchior kommentiert diese Szene für das Publikum. Jeder seiner Kommentare kommt beim Publikum gut an und wird mit Lachen belohnt. Als Melchior sich sicher fühlt, dass es sich nicht um das Mündel und dessen Geliebten handelt, welche er für seinen Chef observieren soll, tritt er aus seinem Versteck hervor. August Sonders bemerkt den Lauscher und wird leicht aggressiv. Im richtigen Augenblick tritt der Kellner auf und kann zwischen die beiden Männer gehen. Zum einen ist August Sonders aufgebracht weil er bemerkt, dass Melchior gelauscht hat, zum anderen stört ihn, wie der Hausknecht seine Geliebte genau betrachtet und anschmachtet. Marie sind die Blicke des lumpig aussehenden Mannes sehr unangenehm und sie versteckt sich hinter Augusts stattlicher Figur. Der Kellner führt das Liebespaar zu seinem Tisch. Sie gehen zu dritt durch den Türrahmen zur rechten Seite hin ab. Melchior geht ebenfalls von der Bühne. Jetzt treten Frau von Fischer mit Madame Knorr und gleich dahinter Weinberl mit Christopherl auf. Frau von Fischer trägt denselben Burnus wie Marie. Außerdem trägt sie einen Hut mit Schleier. Die vier betreten das Gasthaus ebenfalls durch den verschiebbaren Türrahmen. Die Damen geben in dieser Szene eindeutig das Kommando an. Sie betreten vor den Männern den neuen Raum. Es sind auch die beiden, die zielstrebig den linken Tisch ansteuern und sich ohne männliche Hilfe die Stühle zu Recht rücken. Frau von Fischer erwartet auch beim Ablegen ihres Mantels und des Hutes keine Höflichkeit von Weinberl. Madame Knorr steht ihr dabei zur Seite. Die beiden Damen hängen ihren Burnus und Hut rechts in der Seitengasse, ganz knapp zur Bühne auf. So bleibt der Burnus von Frau von Fischer, obwohl er doch in der Gasse hängt, ein kleines bisschen sichtbar. Gleichzeitig besprechen

Weinberl und Christopherl ihre Lage. Sie stehen eng beisammen auf der Vorbühne, also vor dem rechten Tisch. Weinberl behält die Damen in seinem Blick. Die Art, wie die beiden Männer miteinander sprechen wirkt dringlich. Die Angst aufzufliegen, sieht man den beiden Kerlen gut an. Die Damen kommen nun wieder zum Tisch zurück und nehmen Platz. Weinberl und Christopherl setzen sich zu ihnen dazu. Weinberl wirkt verhalten und schüchtern, er setzt sich neben Frau von Fischer. Außer einigen Blicken, kommt es zwischen den beiden zu keinerlei Annäherung. Christopherl scheint gelangweilt zu sein. Er ist sich aber der misslichen Lage, in der sie sich befinden, bewusst. Um die Bestellung aufzunehmen, kommt der Kellner, links von der Bühne, die Stiegen hoch. Er stellt sich leicht versetzt vor die Speisekarte an der Wand. Während Weinberl seine einfache Bestellung von „Butter und Rettich, einem kleinem Beuschl oder einem halben Gulasch“ (II,15) aufgibt, lesen die beiden Damen die Speisekarte, die hinter dem Kellner hängt. „Wällischer Salat, Weinberg Schnecken, Fasan mit verschiedenen Beilagen, Tafelspitz mit Apfeln, Rehragout mit Serviettenknödeln und die Gschwandtnertorte“ stehen im Kontrast zu Weinberls Bestellung. Völlig genervt von Weinberls knausriger Art, steht Frau von Fischer auf. Sie geht auf den Kellner zu, der noch immer mit Block und Stift neben der Menütafel steht. Weinberl bewusst quälend, bestellt sie die teuersten und exquisitesten Gerichte. Diese Bestellszene¹⁹³ wird in dieser Inszenierung etwas ausgebaut:

FRAU VON FISCHER

*Kellner bringen sie uns vier pochierte
Wachteleier, dazu die Weinberg-
Schnecken und den wällischen Salat!
Danach bestellen Sie uns einen Fasan, mit
Kompott und alle Beilagen die sie anbieten.
Danach hätten wir gerne Soufflé! Parfait!
Brullée! Flambée!*

WEINBERL

Au Weh

KELLNER

Kaffee?

MADAME KNORR

Au lait!

¹⁹³Textbuch der Produktion „Einen Jux will er sich machen“, bearbeitet von Nicolaus Hagg für die Festspiele Reichenau, 2013. S.64

FRAU VON FISCHER
Zum Essen einen Chateauf du Pape!

WEINBERL
(will etwas dazu sagen und holt Luft)

FRAU VON FISCHER
(Weinberl unterbrechend)
Papperlapapp! Und zum Schluss-
*Champagner!*¹⁹⁴*(II, 15, Textbuch*
Reichenau)

Mit dem Abgang vom Kellner schließt diese Szene und geht wie im Originaltext weiter. Die vier sind nun alleine auf der Bühne. Weinberl und Christopherl stehen neben dem Tisch und besprechen ihre missliche Situation. Die Damen sitzen gemütlich zusammen und warten auf ihre Bestellung. Der Kellner kommt von der rechten Seite mit einem Tablett. Er serviert eine Karaffe Wein und vier Weingläser. In dieser Inszenierung wird auf weiteres Gedeck verzichtet. Es wird keines der bestellten Gerichte serviert. Der Kellner bleibt auf der Bühne, als Melchior von der linken Stiege auftritt. Nun sitzen auch Weinberl und Christopherl am Tisch und nehmen große Schlucke vom Wein. Melchior, der sich über die Platzaufteilung beschwert, bleibt beim linken Tisch stehen. Der Kellner steht zwischen den zwei Parteien. Als mögliche Lösung für das Problem der Raumteilung bringt der Kellner eine spanische Wand. Diese ist eine karge Holzrahmenkonstruktion. Das Bühnenbild spielt wieder mit dem Stil der Rahmung, welcher sich durch das gesamte Bühnenbildkonzept zieht. Wie im Original, spitzt sich auch auf der Bühne die Situation zu, als Weinberl und Christopherl bemerken, dass Zangler die Person ist, auf welche Melchior wartet. Unter lautem Lachen beim Publikum, wird die Umständlichkeit des Aufstellens der Spanischen Wand zelebriert. Zu viert, mehr hinderlich als hilfreich, hantieren die Männer mit der Wand. „Auf die Füße treten“ gehört in dieser Szene dazu genauso wie „Finger einklemmen“. Wenn die Wand endlich zum Stehen gebracht wird, setzen sich Weinberl und Christopherl eilig auf ihre Plätze zurück, der Kellner verlässt die Bühne rechts und Melchior empfängt Zangler bei den Stiegen auf der linken Seite.

¹⁹⁴ Textbuch der Produktion „Einen Jux will er sich machen“, bearbeitet von Nicolaus Hagg für die Festspiele Reichenau, 2013. S.64

In dieser Szene ist Christopherl der überlegtere und gewieftere der beiden Kollegen. Er fällt die Entscheidung die Damen alleine zurück zu lassen und sich geschwind im richtigen Moment aus dem Staub zu machen. Während Weinberl noch im unsicheren Flirt ganz bei Frau von Fischer ist, schlüpft der Lehrbub schon in den braun-karierten Burnus, der in der rechten Gasse hängt. Herr von Zangler sitzt an seinem Tisch und liest laut aus der Zeitung. Hier funktionieren die Gleichzeitigkeit und das Tempo der Szene gut. Das gesamte Geschehen läuft harmonisch auf der ganzen Bühne ab. Jeder Darsteller hat seine Aufgabe und ist ganz bei sich. Wenn Zangler den Zeitungsartikel über den Kleiderdiebstahl laut vorliest, huscht Christopherl geschwind im Hintergrund von der Bühne. Dabei steigt er durch einen, der leeren Rahmen der Rahmenkulissee. Weinberl will in diesem Moment Frau von Fischer noch etwas Wein nachschenken, aber folgt mit seinen Blicken seinem flüchtenden Kollegen. Versehentlich verschüttet er dabei den Wein auf ihr Kleid. Jetzt erst kommt Weinberl in den Sinn, dass er auch den Zeitpunkt ergreifen muss und sich endlich aus dem Staub machen sollte. Er eilt ebenfalls zur Rahmenkulissee, steigt durch den leeren Rahmen und verschwindet auf der rechten Seite. Hier setzt schwungvolle Musik ein. Die Musiker treten hinter der Rahmenkulissee auf. Durch die freien Rahmen kann man sie wieder gut sehen. Das Finale des zweiten Aktes wird wieder musikalisch gelöst. Nicht wie im ersten Akt als Kanon, sondern in Form eines Quodlibets. Die Originaltexte der 19. Szene werden leicht verändert um sie in eine musikalische Form zu bringen. Frau von Fischer, Madame Knorr, Zangler, Marie, Sonders und der Kellner singen dieses musikalische Finale. Marie und August treten durch die Mitteltüre auf die Bühne, der Kellner kommt um die Rechnung zu kassieren, die Damen sind aufgelöst weil sie sitzengelassen wurden und Melchior beendet diese musikalische Interpretation der letzten Szene mit seinem Standard Satz: „das is classisch!“. Das Quodlibet dauert etwa 1 Minute und 30 Sekunden. Die Musik hierfür ist nicht von Adolf Müller, sondern hat Helmut Stippich komponiert. Mit einem Black endet der zweite Akt. Im Dunklen gehen alle Darsteller von der Bühne. Das Saallicht wird hell und im Publikum wird es langsam lauter. Bis zur Pause dauert diese Inszenierung 80 Minuten.

Die Pause dauert 20 Minuten.

Nachdem wieder alle Besucher auf ihren Plätzen sitzen, werden die Saaltüren geschlossen. Die Tische, Stühle und die Spanische Wand wurden in der Pause von den Bühnenarbeitern weggeräumt und die Speisekarte wurde wieder auf ihre Rückseite gedreht. Der bewegliche Türrahmen bleibt in der alten Position, also mittig stehen. Das helle Saallicht wird langsam dunkler gefahren. Die Opera ist in einem strahlenden nachtblau beleuchtet. Der dritte Akt beginnt mit einer schwungvollen Schrammelmusik, die von einem Dudler¹⁹⁵ begleitet wird. Die Musiker treten auf und nehmen vor der Rahmenkulisse ihre Positionen ein. Die Musikerin mit der zweihalsigen Bassgitarre dudelt und ihre beiden Kollegen, mit Klarinette und Harmonika stellen sich neben sie. Die Musik ist animierend und beschwingt. Lisett, die Angestellte von Fräulein Blumenblatt tänzelt verführerisch auf der nachtblau ausgeleuchteten Bühne. Sie trägt ein klassisches schwarz-weißes Dienstmädchen-Kostüm mit weißer kurzer Schürze. Ihre Haare sind adrett hochgesteckt. Ein elegant angezogener Mann folgt ihr aufgeregt und öffnet ihr beim Tanzen das Schürzband. Im Originalwerk ist von einem Verehrer von Lisett nie die Rede. Diese Szene tritt an Stelle der ersten Szene des dritten Akts, mit Lisett und August Sonders. Dieses kleine Vorspiel bietet einen Einblick in den Haushalt von Fräulein Blumenblatt. Hier wird die Scheinwelt, in der sie lebt, bildlich dargestellt, denn Fräulein Blumenblatt bekommt natürlich nichts davon mit, was Lisett in ihrer Arbeitszeit treibt. Ihre Ahnungslosigkeit bestätigt die alte Jungfer ja immer selbst mit ihrem Spruch: „Täuschung, nichts als Täuschung!“

Der leicht erotisch anmutende Tanz der beiden wird durch Rufe von Fräulein Blumenblatt unterbrochen. Die Musiker und der tanzende Fremde verstecken sich offensichtlich hinter dem Türrahmen und der Rahmenwand. Der Fremde wirft Lisett noch eine Kusshand zu. Kurz bevor Fräulein Blumenblatt von links hinten kommend, auf der Bühne steht, richtet sich Lisett wieder zu Recht. Sie zieht ihr Strumpfband hoch und schnürt sich die Schürze korrekt zu. Mit Fräulein Blumenblatts Erscheinen fährt synchron ein eingliedriger, langstacheliger Kaktus von oben herab. Die Bewegung wird aus dem Off von einem eintönigen Krächzen der Klarinette kommentiert. Der Kaktus hängt auf der linken Bühnenseite, etwa auf Brusthöhe der

¹⁹⁵ Der Dudler die wienerische Variation von dem ländlichen Jodler und steht dem Wienerlied und der Heurigenmusik sehr nahe.

Schauspielerin. Außerdem verändert sich die dunkelblaue Lichtstimmung in ein angenehmes natürliches Innenraumlicht.

Fräulein Blumenblatt trägt ein bauschiges mintgrünes Kleid. Auf dem Kopf trägt sie eine weiße Haube. Ihre Kleidung wirkt im Vergleich zu Marie, Frau von Fischer und Madame Knorr altmodisch. Fräulein Blumenblatt tritt mit einer eleganten Kupfergießkanne von auf. Sie geht also bei den versteckten Freunden Lisetts vorbei, aber bemerkt diese nicht. Als sie sich bei Lisett erkundigt ob schon jemand da gewesen wäre, gießt sie ihren Kaktus. Schleichend verschwinden die Gäste von Lisett. Der Abgang der Musiker und des Fremden wird mit Fräulein Blumenblatts Satz: Täuschung, nichts als Täuschung!“ unterlegt und kassiert einige Lacher beim Publikum ab. Die Regieanweisung Nestroys, dass Fräulein Blumenblatt Tabak schnupfen soll, wurde bereits während der ersten Proben abgelehnt und als „unlustig“ empfunden. Während des Dialogs mit Lisett steht Fräulein Blumenblatt wie paralysiert hinter ihrem Kaktus. Lisett zupft sich im Hintergrund ihre Kleidung zurecht. Sie richtet wieder ihr verrutschtes Strumpfband und streift ihr Oberteilglatt. Fräulein Blumenblatts Texte dieser Szene sind auffällig oft an den Kaktus gerichtet. Sie bleibt starr auf ihrer Position stehen. Selten richtet sie ihren Blick auf ihre Angestellte oder ins Publikum. Durch lautes Gepolter und Zwischenrufe aus dem Off kündigen sich Weinberl, Christopherl, der Wächter und der Kutscher an. Lisett will dem Besuch entgegengehen, doch dieser tritt stürmisch über den Türrahmen auf die Bühne. Nebeneinander bleiben die vier Herren auf dem Podest stehen. Links steht der Wächter, in der Mitte Weinberl und Christopherl und auf der rechten Seite der Kutscher. Christopherl trägt Frau von Fischers braunen Burnus und ihren Hut mit Schleier. Von seinem Gesicht ist durch die Verschleierung wirklich nicht viel zu erkennen. Aber alleine schon an seiner Körperhaltung kann man einen Mann hinter dem Kostüm erahnen. Christopherl spricht seine Texte in piepsiger Frauenstimme. Der Wachter überreicht Fräulein Blumenblatt einen Brief, der von Herrn Zangler an sie adressiert ist. Den Brief ganz nah an ihr Gesicht haltend, liest sie leise für sich. Der Tumult der vier Männer scheint sich langsam, in der Hoffnung dass dieser Brief Klarheit bringt, zu beruhigen. Lisett bringt den Kutscher durch den mittleren Türrahmen wieder hinaus. Der Wächter bleibt noch auf der Bühne und beobachtet Weinberl mit scharfem Blick. Weinberl und Christopherl wollen unauffällig im Rückwärtsschritt die Bühne verlassen, werden aber von Fräulein Blumenblatt, die

nun endlich mit Lesen des Briefes fertig ist, aufgehalten. Die Dame gibt dem Wächter ein Zeichen, dass er auch gehen kann. Er verlässt die Bühne, wie Lisett und der Kutscher vorhin, durch die mittlere Türrahmung. Fräulein Blumenblatt bittet beide neben sich auf die Podestkante zu setzen. Links von ihr sitzt Weinberl und rechts daneben Christopherl. Segnend hält sie ihre Hände über das Paar. Sie steht auf. Weinberl und Christopherl tun das auch, beide stehen gebückt, unter ihrer Armen. In dem Moment brechen Weinberl und Christopherl in schallendes Gelächter aus und Lisett bringt Melchior ins Geschehen. Das Dienstmädchen verschwindet gleich wieder durch den Türrahmen. Melchior bringt durch seine hektische Eigenart die Frau zur Rage. Sie glaubt ihm kein Wort. Um die Situation zu toppen, kommt auch schon Lisett mit dem nächsten Gast, nämlich August Sonders, auf die Bühne. Sonders der sich für Weinberl ausgibt, flirtet zurückhaltend mit der alternden Jungfer. Diese Art kommt gut bei ihr an. Sonders glaubt Marie zu erkennen und will mit unauffälligen Blicken Kontakt zu ihr aufnehmen. Christopherl ignoriert diesen Kontaktaufnahmeversuch gekonnt. Melchior schleicht wie eine Katze um die stehenden Personen. Er schmiedet einen Plan, da ihm nicht geglaubt wird. Er erkennt Sonders und will ihn schnappen. Mit einem kleinen Anlauf springt Melchior auf Augusts Rücken. Dieser kann Melchior aber nicht abschütteln und dreht sich hastig im Kreis. Weinberl und Christopherl wollen sich währenddessen wieder unauffällig zurückziehen, doch dann taucht auf einmal der Wächter auf. Er packt Melchior und befreit Sonders. Der Wächter, der bestimmt um zwei Köpfe größer ist als Melchior, hebt den kleinen Hausknecht am Hemdkragen hoch. Melchior zappelt mit den Füßen in der Luft. In dem Moment tritt Lisett auf und kündigt nun Herren Zangler an. Erschrocken schreien Weinberl, Christopherl und August Sonders auf. Alle laufen wild über die Bühne. Der einzige der sich über diesen Besuch freut, ist Melchior. August verschwindet durch die linke Seiten Gasse. Christopherl steigt durch die hintere Rahmenkulissee und Weinberl macht sich über die rechte Seitengasse aus dem Staub. Als Zangler, in Begleitung von seinen drei Frauen (Marie, Frau von Fischer und Madame Knorr) durch den mittleren Türrahmen auftritt, sind bereits alle verschwunden. Auf der Bühne sind nur mehr Fräulein Blumenblatt, Melchior und der Wächter. Melchiors Identität wird geklärt und der Wachter verlässt nun wieder die Bühne. Frau von Fischer und Madame von Knorr stehen links und rechts neben Zangler. Marie bleibt beim Türrahmen links stehen. Sie wirkt gekränkt,

traurig und schüchtern. Lisett taucht von der Seite auf, wo Christopherl abgegangen ist und hält den Schleier von seinem Hut in ihrer Hand. Frau von Fischer erkennt ihren Schleier sofort. Zangler nimmt seine zwei Damen am Arm und führt sie von der Bühne. Marie und Fräulein Blumenblatt bleiben zurück. Schützend legt die alte Jungfer ihren Arm um das junge Mädchen. Mit dem Satz: „Ganz mein Schicksal!“ gehen beide ab. Das Publikum applaudiert energisch, bis sich die Lichtstimmung verändert.

Das Licht fährt in eine etwas dunklere Stimmung. Die Musiker spielen aus dem Off eine unbekannte Melodie. Lisett tritt von rechts hinten auf die Bühne auf und sieht sich um. Sie öffnet langsam ihre Schürze. In dem Moment taucht der Fremde von Aktbeginn aus der linken Seitengasse auf. Er eilt auf sie zu. Sie küssen sich leidenschaftlich, dann trägt er sie über seine Schulter geworfen, von der Bühne.

Das Licht fährt langsam in ein Black. Ein Bühnentechniker geht in der Dunkelheit auf die Bühne und hängt eine hohe Leiter auf der Rückseite der Rahmenkulisse ein. Der Kaktus fährt von der brusthohen Position nun ganz auf den Boden. Er symbolisiert den Garten, in dem die nächste Szene spielt. Christopherl steigt auf die Leiter und positioniert sich im obersten Fensterrahmen. Sobald der Techniker von der Bühne ist, fährt das Licht in eine schummrige Nachtstimmung. Die Musik spielt weiter. Weinberl tritt von rechts auf. Suchend steigt er aufs Podest. Hier endet die Musik schlagartig. Diese Lichtstimmung erzeugt lange verzehrte Schatten, die sich über den Bühnenboden legen. Weinberl spricht seinen Monolog in dieser unheimlichen Nachtstimmung. Die nicht sichtbare Mauer wird angenommen. Weinberl geht wieder einige Schritte rückwärts Richtung rechte Seitengasse. Er will Anlauf nehmen, um mit Schwung über die unsichtbare Mauer zu springen. In dem Moment macht sich Christopherl bemerkbar. Die zwei Kollegen freuen sich, dass sie sich wieder gefunden haben. Plötzlich tritt August Sonders auf. Weinberl versteckt sich wieder in seiner schon bekannten „Versteck-Position“ auf der rechten Seite der Vorbühne. Christopherl bleibt starr im Rahmen sitzen. August Sonders stolpert ungeschickt, mit einer Leiter, die linken Stiegen auf die Vorbühne hoch. Er bleibt auf der Vorbühne stehen und stellt die Leiter vor sich auf. Er schaut zwischen den Leitersprossen durch und blickt ins Publikum. Den letzten Teil seines Textes: „Geduld,- verdammtes Wort, im Wörterbuch der Liebenden ist’s nicht zu finden.“ (III, 13) singt er in

schlechter Opernmanier. Seine romantisch dramatische Art macht Christopherl aufmerksam auf ihn. Der Lehrbub lockt ihn zu sich. Sonders, der ja noch immer Marie zu sehen glaubt, eilt mit seiner Leiter zu Christopherl. Weinberl kommt aus seinem Versteck hervor und beobachtet die Situation. Der Lehrbub steigt über die Leiter mit dem Rücken zum Publikum herab. Als der Verkleidete auf der Bühne ankommt, erinnert ihn Sonders an das Paket mit Dokumenten. Christopherl versichert, dass dieses Paket oben im Zimmer liegt und so steigt August Sonders, nichts ahnend, die Leiter hoch. Der naive Liebhaber steigt durch den Rahmen und tritt auf die zweite Leiter, die bereits auf der Rückseite der Kulisse montiert wurde. Weinberl und Christopherl holen sich nun Sonders Leiter. Weinberl geht mit der Leiter auf der rechten Seite ab. Christopherl zieht seinen Mantel und seinen Hut aus. Als Sonders wieder durch den Rahmen erscheint und herunter ruft, wirft Christopherl seine Verkleidung mit Schwung zum Rahmen hinauf. Lachend verschwinden beide. Sonders bleibt alleine auf der Bühne zurück.

Ein Lichtkegel konzentriert sich auf den Liebhaber. Aus dem Off ertönt eine zarte Musik. August beginnt „Maria“¹⁹⁶ zu singen. Schweigend klettert er die Leiter herab und verschwindet links hinter der Rahmenkulisse. Im Original tauchen an dieser Stelle Zangler und seine Damen auf und machen sich über August Sonders her. Hier verlässt dieser traurig und wehmütig die Bühne. Die Musik aus dem Off verändert sich zu einem Blues. Die dunkle Nachtstimmung verwandelt sich in eine hellere Morgengrauen-Stimmung. Die Klarinette simuliert das Krähen eines Hahnes und beendet damit die musikalische Untermalung. Die Szene zwischen Melchior und Gertud im Haus von Zangler wird hier gestrichen.

Christopherl und Weinberl treten von der rechten Bühnenseite auf. Sie setzen sich an die erste Bühnenkante zwischen Vorbühne und Hauptbühne. Christopherl legt den Kopf an Weinberls Schulter und versucht zu schlafen. Aber als Weinberl bemerkt, dass er den Schlüssel zum Kellergewölbe verloren haben muss, macht sich Christopherl gähmend davon, um den Schlüssel zu suchen.

Weinberl ist alleine auf der Bühne. Er spricht seinen Monolog frontal zum Publikum. An dieser Stelle würde das dritte Couplet kommen, doch in dieser Inszenierung ist es

¹⁹⁶ Maria ist eines der bekanntesten Lieder aus dem amerikanischen Musical „West Side Story“, welches von Leonard Bernstein aus dem Jahre 1957 stammt.

gestrichen worden. Die Musiker spielen aus dem Off einige Takte des zweiten Couplets und Weinberl geht nachdenklich von der Bühne. In die Musik hinein, treten von der linken Seitengasse zwei Einbrecher auf. Rab trägt eine dunkle Hose und ein dunkles Jackett. Krops ist als Einbrecher viel deutlicher gekleidet. Er trägt eine Larve, am Kopf einen lapprigen schwarzen Hut und einen schwarzen bodenlangen Umhang mit Kapuze. Rab hält eine Laterne in der Hand und leuchtet den Weg. Krops schleicht zitternd hinter ihm her. Er wirkt sehr aufgeregt und ängstlich. Im Umsehen stößt er versehentlich an seinen Partner und erschrickt dabei enorm. Die beiden ziehen weiter nach vorne in Richtung Stiege zum Kellergewölbe. Krops hat Rab die Laterne abgenommen, damit dieser die Türe aufsperrn kann. Während sich die beiden Einbrecher am Aufsperrn versuchen, treten Weinberl und Christopherl von der rechten Bühnenseite auf. Sie verstecken sich wieder in der rechten Ecke der Vorbühne und beobachten die zwei Banditen. Rab geht als erster in das „Gwölb“ und Krops soll vor der Türe Schmiere stehen. Weinberl und Christopherl nutzen die Chance und stürzen leise auf den Einbrecher. Sie erkennen den alten Hausknecht Krops sofort. Er soll Larve, Hut und Mantel hier lassen und dann schicken sie ihn davon. Krops läuft auf der rechten Bühnenseite ab. Weinberl schlüpft in die Einbrechermontur. Christopherl läuft eilig bei der rechten Seite der Bühne ab, um einen Wächter zu holen. Weinberl steigt in der Zwischenzeit die Treppe ins Geschäft herab. Die Bühne ist leer. Von oben fährt langsam eine schwarze Holztruhe herab, diese hängt auf der rechten Bühnenseite und bleibt wie der Kaktus auf Brusthöhe hängen. Ein Spot ist auf die Truhe gerichtet. Ansonsten ist die Bühne fast nicht ausgeleuchtet. Es wird eine düstere Stimmung erzeugt.

Melchior tritt von hinten rechts auf und positioniert sich auf dem Podest in der Mitte. Er bildet sich ein, Geräusche zu hören und bewegt sich ängstlich im Raum. Als dann aber wirklich ein Geräusch aus dem Off ertönt, fährt er erschrocken zusammen. Ängstlich verbirgt er sich hinter dem Türrahmen. Halbverdeckt beobachtet er folgende Szene.

Rab und Weinberl schleichen auf die Bühne. Weinberl lockt den echten Einbrecher immer weiter auf die Bühne und führt ihn zu Zanglers Silbertruhe. Melchior kommentiert den Einbruch mit beiseite gesprochenen Einwänden. Rab zieht unter seiner Jacke einen Jutesack hervor und wirft diesen zu Weinberl. Mit einer

auffordernden Geste, befiehlt er Weinberl die Silbertruhe auszuräumen. Rab selbst steht nur da und hält Ausschau ob jemand kommt. Melchior steuert von seinem Versteck aus, Weinberl an und überrascht ihn von hinten. Rab läuft eiligst von der Bühne. Aus dem Off ertönen Schritte und Stimmen. Christopherl, Zangler, Madame Knorr und Frau von Fischer treten von hinten eilig auf die Bühne auf. Genau in diesem Moment wird es hell auf der Bühne und Zangler löst das Verwirrspiel auf. Weinberl nimmt Hut und Larve ab, sodass ihn Frau von Fischer erkennt. Die Harmonie beibehaltend, holt Zangler seinen ehemaligen Kommis auf das Podest, und stellt ihn Frau von Fischer vor. Bevor sie einen Einwand bringen kann, unterbricht Weinberl die Dame, nimmt ihre Hand und macht ihr einen Heiratsantrag. Am Podest stehen nun Zangler, Arm in Arm mit seiner Madame Knorr und Weinberl mit seiner frisch verlobten Frau von Fischer. Rechts neben dem Podest steht Melchior und links neben dem Podest Christopherl. August und Marie treten von rechts kommend auf. Er hat seinen Arm um ihre Schultern gelegt. Beide nehmen vor dem Podest, auf der Treppe zwischen Vor- und Hauptbühne Platz. Das Abschlussbild zeigt die drei glücklichen Paare im Zentrum. Links und rechts die beiden Angestellten, Christopherl und Melchior. Der Klarinettenspieler spielt eine kurze beschwingte Melodie und alle Paare küssen sich. Schlagartig fährt das Licht in ein Black und das Klarinettenspiel hört auf. Das Licht geht wieder an und das Abschlussbild bleibt noch für kurze Zeit bestehen. Die drei Musiker kommen von hinten rechts gelaufen und stellen sich rechts neben das Podest. Zur gleichen Zeit laufen Lisett, Rab und Kraps von der linken Gasse auf die Bühne und stellen sich links neben das Podest. Den Abschluss bildet Fräulein Blumenblatt, sie schreitet durch den Türrahmen mittig auf die Bühne und bleibt auf dem Podest, zwischen den Paaren stehen.

Das ganze Ensemble bildet eine Reihe auf der Vorbühne und fasst sich an den Händen. Sie verbeugen sich zwei Mal, dann laufen sie auf verschiedenen Seiten der Bühne ab.

Als nächstes kommt es zu den Paarverbeugungen. Die Musiker treten von der rechten Seite auf, verbeugen sich in der Mitte und laufen links ab. Danach kommen Lisett, Kraps und Rab von dem gegenüberliegenden Auftritt. Immer abwechselnd von links dann rechts laufen die Paare über die Bühne. Das nächste Paar besteht aus Marie und August. Danach kommen Frau von Fischer und Madame Knorr, gefolgt

von dem Dreierpaar Zangler, Melchior und Fräulein Blumenblatt. Den Schluss bilden Weinberl und Christopherl.

Nach den Gruppenverbeugungen folgen die Einzelverbeugungen. Wieder abwechselnd von beiden Seiten laufen die Schauspieler auf die Vorbühne, verbeugen sich jeder einmal. Diesmal gehen sie nicht ab, sondern bleiben in einer Reihe stehen.

Die Reihenfolge des Einzelapplauses sieht folgendermaßen aus:

Rab, Lisett, Kraps, Marie, Sonders, Frau von Fischer, Madame Knorr, Melchior, Fräulein Blumenblatt, Zangler, Klarinettenspieler, Bassgitarristin, Ziehharmonikaspieler, Christopherl dann Weinberl.

Es folgen zwei Gesamtverbeugungen in der Reihe. Danach gehen alle ab und das Saallicht geht an. Der zweite Teil nach der Pause dauert noch knapp 35 Minuten. Das gesamte Stück kommt daher auf einer Dauer von 1Stunde und 55 Minuten, mit der Pause von 20 Minuten, dauert der ganze Theaterabend etwa 2Stunden und 15 Minuten.

9.3. Aufführungsanalyse „Einen Jux will er sich machen“ Sommerarena Baden

Der schwere, rote Theatervorhang ist geschlossen. Das Publikum ist noch ziemlich unruhig. Obwohl der Einlass in wenigen Minuten vorbei sein wird, sind noch relativ viele Sitzplätze unbesetzt. Es ertönt eine stimmige Musik aus dem Orchestergraben und der Vorhang bleibt noch geschlossen. Langsam wird es ruhiger im Zuschauerraum und die letzten Besucher nehmen ihre Plätze ein. Die oberen Ränge scheinen frei zu bleiben.

Der Vorhang wird zügig auf beide Seiten aufgezogen. Die Musik wird zunehmend lauter und voluminöser. Die Bühne wirkt noch etwas leer. Sie ist mit einem kühlen blau komplett ausgeleuchtet. Auf der Bühne hängt ein bodenlanger Stoffvorhang. Dieser ist in der Mitte ausgeschnitten und wirkt wie ein Rahmen. Dahinter tauchen zur gleichen Zeit die ersten beiden Schauspieler der ersten Szene auf. Beide Darsteller sind somit komplett eingerahmt. Wir sehen von ihnen nur den Oberkörper.

Bei einem Film würde man von der Amerikanischen Einstellung sprechen.¹⁹⁷ Man gewinnt den Eindruck, dass die Rahmung auf der Bühne wie eine zweite Projektionsfläche wirkt. Mich erinnert diese Teilung an eine klassische Kasperlbühne, wie man sie aus der Kindheit kennt. Die hinterste Ebene, also der Hintergrund des Sichtfensters ist ein gerafftes Stoffprospekt, ebenfalls wie die Bühne in kühlem blau ausgeleuchtet.

Die ersten Charaktere, die wir zu sehen bekommen, sind Zangler und August Sonders. Beide sind unauffällig und schlicht gekleidet. Zangler trägt ein weißes Hemd mit aufgestelltem Kragen ohne Krawatte ohne Gilet oder sonstiger Ausstattung. Durch die Rahmung ist nur ein kleines Stück seiner dunklen Hose zu erkennen. August Sonders trägt einen schwarzen Anzug mit einem schwarzen, leicht geöffneten Hemd, dazu ein auffälliges seidenes Halstuch, welches er bauschig um seinen Hals gebunden trägt. Dies lässt den Charakter aufgeblasen wirken, da seine Statur sonst eher schwächling und klein ist. Auch seine geföhnte Tolle und die zurechtgemachten Locken unterstreichen den schmierigen Charakter der Figur. An der Körperhaltung Sonders kann man erkennen, dass er sich wahrscheinlich seiner größten Angst stellt, nämlich bei Zangler um die Hand von Marie anzuhalten. Dabei wirkt er sehr nervös und angespannt.

Fast steif, wie Marionetten stehen sich die beiden Männer, einer Duellszene aus einem Westernfilm sehr ähnlich, gegenüber. Wir sehen beide nur im Profil. Der schnelle Dialog läuft wie ein harter Schusswechsel ab. Mit jedem Satz kommen sich die Männer jeweils einen Schritt näher. Die Schritte erinnern mich an eine militärische Marschbewegung. Ich finde, dass diese erste Szene sehr interessant interpretiert wurde. Denn sowohl mein erster Eindruck der Cowboy- Duellszene, als auch die mechanisch-militärische Bewegung stehen für einen Kampf. Schließlich ähnelt diese Szene einen Kampf. August will Marie für sich gewinnen. Der Streit um das junge Mädchen artet in einem hitzigen Wortduell aus.

Mit dem Satz von Zangler: „Reichlich beytragen- wieviel ist das in Brüssel? Reichlich beytragen ist hir das unbestimmteste Zahlwort (....)“ (I, 1) wendet sich Zangler zum Publikum und spricht es direkt an. Zum ersten Mal sehen wir den Schauspieler frontal. Sein Gesicht und sein Körper bleiben aber steif. Der Blick ist starr nach vorne

¹⁹⁷ Siehe Fußnote 154

gerichtet. Nun dreht sich August Sonders, ebenfalls in militärischer Manier Richtung Publikum. Die Männer stehen nebeneinander, blicken gerade in den Zuschauerraum und würdigen sich keines Blickes mehr.

Bei der Stelle: „ZANGLER. Ja, nach Dingsda, logiert in der ungenannten Gassen, No so und so viel im beliebigen Stock rechts bey der zugesperrten Thür, Da können S‘ anläuten, so oft S‘wollen (...)“ (I,1) verwandelt sich das starre Mimikspiel des Schauspielers. Zangler lächelt siegessicher und August Sonders verkrampft verärgert sein Gesicht. Dieser Satz bildet auch den Abschluss der ersten Szene und leitet sogleich eine Bühnenverwandlung ein.

Die Stoffrahmung vor den Schauspielern bleibt bestehen. Aber das geraffte Hintergrunds- Prospekt zieht nach oben weg. Wir sehen eine Kulisse mit Türen und Fenstern. In Nestroys Original finden bereits zu Beginn der ersten Szene Angaben zur Bühne. Die erste Szene spielt in einem Zimmer in Zanglers Haus. Nestroy gibt auch Angaben zur Ausstattung und erwähnt Tisch, Stuhl und einen Ofenschirm. Bis jetzt wird hier bei der Badener Inszenierung auf solche Details verzichtet. Man kann dieser ersten Szene, dem Duell, keinen Raum zuordnen. Weder Dekorationen noch Bühnenbild lassen auf einen Innenraum eines Hauses schließen. Das Duell der Männer steht eindeutig im Vordergrund und nichts hat davon abgelenkt. Die Konzentration auf Körper und Sprache gewinnt durch den Minimalismus der Bühne. Auch das kühle Licht lässt die Männer vor dem eintönigen Hintergrund sehr stark herausstechen. Nestroys Angaben zu den Türen auf der Bühne werden in dieser Umsetzung jedoch übernommen. Diese werden aber erst durch die Verwandlung auf der Bühne sichtbar. Der geraffte Stoff ist nun weg und man kann vier Türen und vier Fenster ausmachen. Zwei Türen sind ebenerdig und bieten einen klassischen Auftritt. Die anderen beiden Türen sind mittig, aber etwas erhöht auf dieser Kulisse angebracht, und markieren einen zweiten Stock. Diese Türen sind also keine klassischen Auftritte auf die Bühne. Die Schauspieler können diese Türe öffnen und schließen und sich so an dem Spiel beteiligen. Es gibt aber somit von oben keinen direkten Zugang auf die Bühne.

Der Auftritt von Frau Gertrud erfolgt über eine der erhöhten Türen. Ihr Auftritt wirkt beinahe gespenstisch. Sie öffnet langsam die Türe und steht in ihrem weißen bodenlangen Kleid im Türrahmen. Das Kleid ist am Dekolleté mit einer rosafarbenen

Blumenstickerei verzieht und wirkt biedermeierlicher oder historischer als die modern geschnittenen Kostüme der zwei Männer.

Alle drei Schauspieler sind frontal zum Publikum gerichtet. Noch immer stehen Zangler und August hinter der Stoffrahmung. Da wir die Männer nur bis zur Hüfte sehen können, bleibt uns die Sicht auf die Beine und den Boden hinter dieser Kulisse verborgen. Der Abgang von August Sonders bringt etwas mehr Raum ins Spiel. Der junge Liebhaber tut so, als ob er Stiegen hinab gehen würde, und verschwindet langsam hinter der Rahmung. Eine absurde Abgangslösung, da wir ja wenige Momente zuvor gesehen haben, dass sich die Schauspieler auf diesem Boden ganz normal bewegt haben. Doch beim Publikum eine fruchtende Idee, denn in die Zuschauer beginnen zu lachen. Im Originaltext Nestroys verabschiedet sich Sonders zweimal mit der damals sehr üblichen Floskel „Gehorsamer Diener“. Diese werden bewusst ersetzt durch „ich empfehle mich“ und das zweite durch ein sehr umgangssprachliches „Baba“. Es scheint so, als würden einzelne Elemente, die möglicherweise als zu alt oder vielleicht sogar als unverständlich eingestuft wurden, durch eine modernere allgemeinere Lösung ersetzt.

In der dritten Szene, der Dialogszene zwischen Gertud und Zangler, kommt es wieder zu einem Umbau. Zangler verlässt die Rahmung und tritt davor. Frau Gertrud schließt im Gespräch die Türe und verschwindet dahinter. Zur gleichen Zeit fährt die Stoffrahmung nach oben, und Gertrud erscheint bei die linke Türe auf Bodenhöhe. Überschneidend dazu fährt ein weißer Karton-Luster von oben herab, der mich an den Vorspann von Franz Antels „Ohne Krimi geht die Mimi nie ins Bett“¹⁹⁸ erinnert. Hier werden 2D Kartonskulissen bespielt wie echte Möbel und sorgen für ein comicartiges Ambiente. Auch hier wirkt der Luster aus Karton wie eine moderne Antwort auf gewollt historische Ausstattungselemente und bestätigt die Reduktion des Bühnenbilds.

Gertrud verlässt die Bühne, aber nicht durch die Türe durch sie aufgetreten ist, sondern über die linke Seitengasse. Das Licht wirft noch immer ein kühles blaues Licht auf die Bühne. Szene vier mit dem alten Hausknecht Krapf wird übersprungen, ebenso Szene fünf, in welcher Gertrud den alten Schützenkönigsfrack auf die Bühne tragen sollte.

¹⁹⁸ Deutsche Film- Komödie von 1962

Das Orchester setzt ein, als Zangler alleine auf der Bühne ist.

*„Nichts als Odiosa, Geschäfte,
Unwesen im Hauswesen, umgeben von
albernen Wesen, langweiligen Wesen,
schlechten Wesen. Ich bin wirklich ein
geplagtes Wesen.“ (II, 5)*

Diesen Textpart spricht Zangler in ängstlich paranoider Art und Weise auch die Musik, die dazu gewählt wurde, wirkt sehr bedrohlich. Der Schauspieler rückt wie in die Ecke gedrängt, ganz nah an die Türenkulisse heran. Wir sehen einen ängstlichen, erschrockenen Zangler. Die blaue Bühnenbeleuchtung wirkt durch die Musik verstärkt, noch mystischer und unangenehmer. Man fragt sich nur, woher diese Bedrohlichkeit und Ängstlichkeit bei Zangler kommen könnten. Es wird eine ganz andere Seite des Prinzipalen gezeigt.

Der Auftritt von Melchior löst diese beklemmende Stimmung mit einem Schlag auf. Der neue Hausknecht tritt schlagartig durch die linke Bühnentüre auf. Das Anklopf-Geräusch, wie es in Nestroys Original steht, wird hier durch Schlagzeugschläge aus dem Orchester erzeugt. Er trägt einen Gehrock, ein Gilet und eine schwarze Anzughose. Auf dem Kopf trägt er eine etwas mitgenommene Melone und eine silberne Taschenuhr schmückt seine Weste. Auf den ersten Blick wirkt das Kostüm sehr sauber und adrett, doch bei genauerer Betrachtung ist es doch etwas heruntergekommen und verstaubt, was den Charakter der Figur stark unterstützt.

In dieser Szene, die auf der Ebene der Sprachkomik punktet, wird die Figur des Melchiors in das Stück eingeführt. Leider wird hier auf die Kraft dieser Figur vergessen. Sie kann nämlich sehr gut für sich alleine stehen und ist nicht unbedingt angewiesen auf einen Dialogpartner. In dieser Inszenierung hat man aber das Gefühl, dass die Figur des Melchiors nicht eigenständig ist. Wie ein verlorener Hund watschelt er seinem neuen Dienstgeber auf Schritt und Tritt hinterher. Die Konzentration auf die Figur geht dabei verloren. Auch Melchiors Standard Floskel „Das is classisch“ fruchtet hier wenig. Fast beiläufig wird hier mit dieser Phrase umgegangen. Auch beim Publikum wirkt dieser Scherz, der für gewöhnlich immer funktioniert, wenig.

Nun tritt Frau Gertud von der linken Seitengasse auf die Bühne auf und bringt das vorhin bereits vermisste Schützenkönigsgewand. Im hinteren Prospekt öffnen sich

gleichzeitig mit Gertruds Auftritt die zwei erhöhten Türen und zum ersten Mal können wir die drei Bühnenmusiker sehen. Optisch schön arrangiert, spielen sie gemeinsam mit dem Orchester fröhliche Musik. Wie man am Spiel der Darsteller vernehmen kann, kündigt der Einsatz der Musik etwas Merkwürdiges an.

Der im Original fixierte Auftritt des Schneiders Hupfer an dieser Stelle, wird hier anders gelöst. Es wird auf die Person zur Gänze verzichtet. Die rechte Bühnentüre öffnet sich wie durch Geisterhand und eine weiße Kiste auf Rollen fährt über die Bühne. Bei den Schauspielern kommt sie zu stehen. Zangler erkennt die „Sendung“ und beordert Melchior das neue Schützensgewand auszupacken. In freudiger Erwartung, unterstrichen durch die erwartungsvolle Musik, lässt er sich von Melchior in den Frack helfen. In meinen Augen unnötig, steht Gertud viel zu lange während dieser Szene auf der Bühne und tänzelt grinsend zur Musik. In ihren Armen hält sie noch die alte Uniform von Zangler, welche sie später auf die Türenkulisse hängt. Diese Aktion nützt sie schließlich auch für ihren Abgang. Das Timing in dieser Szene wirkt etwas holprig. Die Schützenkönigsgewandszene gehört zu den komischsten im ganzen Stück. Es ist die Situationskomik, durch die diese Szene gewinnt aber hier wirkt der verspätete unmotivierte Abgang von Gertrud beinahe störend und irritiert. Dass Melchior sogar Textteile des Schneiders übernimmt fällt dem Zuschauer vielleicht nicht unbedingt auf. Schade finde ich, dass auf die Komik in dieser Szene wenig Wert gelegt wird. Das witzige ist ja, neben dem viel zu engen Frack, dass die drei Männer ständig aneinander vorbei reden und Melchior den zu kleinen Frack versucht schön zu reden.

*„ZANGLER (hat seinen Überrock abgelegt
und schlüpft mit Hupfers Hilfe in den
Schützenfrack. Zu Melchior). Merck Er auf,
damit Er lernt, wie man eine Uniform- (zu
HUPFER.) etwas eng scheint mir.
MELCHIOR. Das is fesch.
HUPFER. Freylich
ZANGLER. Untern Arm schneidt das Ding ein,
das thut weh.
MELCHIOR. Macht sich aber fesch.
ZANGLER. Und hinten gehn die Schößeln zu
weit auseinand.
MELCHIOR. Des is gar fesch.“ (I, 7)*

Zangler steckt in seiner neuen Uniform und scheint dem Platzen nahe. Auch der Zweispitz und der enge Hirschfänger-Gürtel unterstützen die Komik dieser Szene. Melchior geht mit dem Auftrag in die Stadt zu fahren, durch die linke Bühnentüre ab. Zangler hält seinen Kurzmonolog über das Sprichwort: „Jung gefreyt hat Niemand bereut“. (I,8)

Die drei Bühnenmusiker setzen zum Spiel an. Es ertönt eine jazzige Musik zu der Zangler ein Couplet singt. Inhaltlich geht es in seinem Couplet um Frauen und um das Werben von Frauen. Er wendet sich in diesem Lied, so wie es sich für ein Couplet gehört, direkt ans Publikum und stellt im Refrain immer wieder die rhetorische Frage: „Wenn Sie verstehen, was ich meine?“ Er erklärt dem Publikum, dass er ein Mann im besten Alter ist und auch er ein bisschen Spaß verdient. Während des Couplets legt er Gürtel und Hut ab, verstaut diese wieder in der weißen Kiste und lehnt sich lässig an die Kulisse. Er nimmt dabei den Platz direkt unterhalb der Musiker ein. Es öffnen sich zwei kleine Fenster hinter ihm. Links und rechts von ihm tauchen jeweils zwei Arme, gekleidet in seidene Damenhandschuhe, auf. Während er den Song „Girls just want to have fun“¹⁹⁹ musikalisch zitiert und neuinterpretiert schmiegen sich die Damenarme um seinen Oberkörper. Zangler genießt diese Berührungen sichtlich und bewegt sich lasziv im Rhythmus zur Musik. Dabei wird er richtig laut und singt auf Deutsch „Mädchen wollen nur Spaß“. Im Tanz zieht er sich seine neue Schützenuniform aus. Gertud taucht mit einem Kerzenständer auf und unterbricht den singenden Geschäftsmann, der in seinem Element zu sein scheint. Schlagartig hören die Musiker auf zu spielen und alle Fenster und Türen schließen sich. Getrud, die die letzten Takte seines Gesangs mitgehört hatte, macht sich lustig über den alternden Mann auf Freiern Füßen und macht ihn aufmerksam darauf, dass auch seine Mündel Marie ein Mädchen ist, welches „nur Spaß will“. Verärgert schickt Zangler seine Haushälterin wieder davon mit der Order auf Marie besser aufzupassen. Mit einer Geste, die man sonst zu einem Hund machen würde, und den Worten fordert Zangler die weiße Kiste auf zu gehen: „Komm Fluppi, gehen wir!“. Die Kiste dem Geschäftsmann folgend, tritt Zangler unter großem Gelächter ab.

¹⁹⁹ Ein populärer Song von Cyndi Lauper aus dem Jahre 1983 der sehr oft gecovert wurde.

Die Bühne verwandelt sich wieder minimal. Ein schwarzer Stoffvorhang fällt vor der Türenkulisse herab. Nur die linke Ecke bleibt unverdeckt und wir sehen die alte Schützenuniform, die Frau Gertrud vorhin dort eingerichtet hatte. Auch der Kerzenständer bleibt auf der Bühne zurück.

Jetzt tritt Weinberl auf. Er kommt durch die linke Saaltüre aus dem Zuschauerraum, über eine Rampe auf die Bühne gelaufen. Seine Hose ist etwas zu kurz, sodass man seine blitzblauen Socken hervor leuchten sieht. In Nestroys Original steht in Klammer die Anweisung, dass Weinberl grau gekleidet mit grüner Schürze auftritt. Hier trägt Weinberl einen dunkelblauen Arbeitskittel, darunter eine elegante beige Herrenweste und eine braune, schön gebundene Krawatte. Sein Auftritt erinnert an eine Fernseh-Moderation. Er läuft grinsend auf die Bühne, findet in der Mitte seine Position und lächelt ins Publikum. Er begrüßt das Publikum, wünscht einen schönen Abend und stellt sich als Handlungsdiener Weinberl vor. Er bittet die Musiker zu ihm auf die Bühne zu kommen und kündigt sein Couplet „der Traum vom Mittelstand“ an.

*„Manchmal wenn du im Zeitausgleich
Die Zeitungen liest, dann fühlst du diese Leere.
Die Welt ist kompliziert und deine Karriere
Steigt dir den einen winzigen Bereich
Nichts was du tust macht einen Unterschied
Du bist ein kleines Rad an einem großen Wagen
Dann spürst du wieder dieses Unbehagen
Dann stehst du auf
Und singst dieses Lied*

*Es ist der Aufruf zur Revolution
Komm lass uns mit den Zuständen aufräumen
Komm gehen wir ins Bett und fangen an zu träumen
Von einer kleinen Führungsposition
Na na na na na na*

*Unsere Stärke und unsere Motivation
Unsere Tränen, unser Schmerz und unsere Krise
Jede Arbeit, jede Szene so auch diese
Ist vor allem eine Frage der Position
Ich spüre es im Kontakt, mit jedem Grunde
Wir sind zu mehr geboren als Verwalten
Wir wollen kreativ sein und gestalten
Wir haben die Position dafür gefunden
Mittleres Management ist so perfekt
Es ist das Ende unserer Angestellten-Schmerzen*

*Denn irgendwo in jedem Angestellten-Herzen
Ist eine kleine Führungskraft bestellt*

*Mit dir, können wir
Diese Welt verwandeln
Expandieren und nie mehr stehen bleiben
Und permanent die Handlung weiter treiben
Und irgendwann nicht mehr singen
Sondern handeln*

*Aufruf zur Revolution
Komm lass uns mit den Zuständen aufräumen
Komm gehen wir ins Bett und fangen an zu träumen
Es gibt für jeden eine Führungsposition
Es gibt für jeden eine Führungsposition“²⁰⁰*

Mit einem förmlichen „Dankeschön“ und einer kleinen Verbeugung schickt Weinberl die Musiker wieder von der Bühne. Das Publikum applaudiert angeregt. Einige „Bravo“-Rufe sind zu vernehmen. Das Couplet erinnert an deutsche Chansons, die Musik ist sehr melodisch und stimmungsvoll. Der Gesang wird gegen Ende des Couplets immer lauter und kämpferischer. Zum Schluss des Couplets ballt Weinberl seine Hand zu einer Faust und hält diese kämpferisch empor. Der Zustand von Weinberl wird in diesem neuen Couplet auf den Punkt gebracht. Er träumt davon, selbst sein Leben zu gestalten und sich nicht mehr mit dem zufriedengeben was man ist oder hat. Er will etwas verändern und ruft darum zur Revolution auf. Im Vergleich zu Nestroys Couplet an dieser Stelle, beschäftigt sich Weinberl in Baden weniger mit dem Handelstand als mit einem Gemütszustand. Mittleres Management und Angestelltsein sind Auslöser für sein Unbehagen und auch der Grund zu seiner Träumerei. Bei Nestroy wird der Handel unterhalb der Menschen kritisiert und angeprangert und viel weniger geträumt.

Wie es im Original-Text steht kommt Weinberl gleich nach dem Couplet zu seinem Auftrittsmonolog. Hier wird weit deutlicher auf das Handeln Bezug genommen. Weinberl steht frontal zum Publikum und nimmt direkt Kontakt mit diesem auf. Mit einem gekonnten Tempo und auch gut gesetzten Pausen macht er dem Publikum seinen Standpunkt klar. Das abgedeckte Bühnenbild lässt Couplet und

²⁰⁰*Einen Jux will er sich machen.* Regie: Bettina Hering, DVD Mitschnitt der Aufführung vom 27. Juli 2013. Minute 13:12

Auftrittsmonolog noch stärker wirken, da man durch nichts abgelenkt wird. Die Konzentration richtet sich zur Gänze aufs gesprochene bzw. gesungene Wort.

Erst wenn die Stoffabdeckung im Hintergrund wieder hochfährt, die Kulisse wieder sichtbar wird, schlüpft Weinberl wieder in seine Rolle als Handlungsangestellter zurück. Er ruft seinen Lehrbuben Christopherl herbei. Dieser tritt durch ein Bodenfensterl auf. Dies markiert den Eingang ins Kellergewölbe, dem Geschäft. Umständlich hantiert der Lehrjunge mit einer Leiter. Er trägt eine dunkelgrüne Latzhose und ein weißes T-Shirt. Die Passage aus dem Original mit dem Schlüssel, und Christopherls Vermutung, dass jemand einen Wachsabdruck gemacht hätte, wird gestrichen. Weinberl geht gleich auf seine Hoffnung von einer Beförderung über. Während Weinberl in „Lehrer- Manier“ über Christopherls Lehrzeit und den hektischen Geschäftstagen referiert, setzt Musik aus dem Orchestergraben ein. Die Hektik in seiner Arbeit wird sehr schön durch den Musikeinsatz verstärkt. Christopherl springt über die Bühne, öffnet alle Fenster, Türen und Klappen und simuliert so den Wirbel im Geschäft, den Weinberl gerade beschreibt. Hinter den zwei erhöhten Türen tauchen wieder die Bühnenmusiker auf und begleiten das Orchester. Wenn Weinberl in seinem Monolog zur Ruhe kommt und von der Gelassenheit spricht, die ein Handlungsdiener unbedingt braucht, kehrt auch auf der Bühne wieder Ruhe ein. Christopherl tritt neben Weinberl, alle Fenster und Türen schließen sich von selbst und die Musik endet.

Die Beförderungsszene besticht durch die Figurenkomik des Herrn Zanglers. Er wirkt in seiner viel zu engen Uniform samt Hut und Gürtel fast lächerlich verkleidet neben Weinberl und Christopherl. Untertänig verneigen sich die beiden Angestellten vor ihrem Chef. Wobei man sich schon fragt, woher diese Form des Respektes und die Nervosität vor dem Chef kommt, denn bisher hat sich uns Herr Zangler nicht gerade autoritär oder böse gezeigt.

Die Szene nach der Beförderung ist eine Schlüsselszene für Weinberl. Hier sinniert er über sein Leben und seine Träume. Er schwelgt in nostalgischen Phantasien, die Christopherl wenig interessieren. Während Weinberl die Idee „ein verfluchter Kerl“ zu sein ins Leben ruft, holt sich Christopherl ein Jausenbrot aus seiner Arbeitshose und isst dieses teilnahmslos. Erst als Weinberl von der Idee in die Stadt zu fahren spricht,

und davon das Geschäft zu zusperren, kann er Christopherl aus seiner gelangweilten, lehrenden Position rütteln. Weinberl klopft an den Türen hinter denen die Musiker sitzen. Die erhöhten Türen gehen auf und die Musiker beginnen zu spielen. Währenddessen stellt Weinberl seinen Plan vor, vor Frau Gertud so zu tun, als ob er Zangler wäre. Christopherl findet den alten Schützenfrack auf der Türenkulisse und hilft Weinberl beim Anziehen. Die Bühnenmusiker spielen mit dem Orchester gemeinsam schrille und verzerrte Musik bis zum Auftritt von Frau Gertrud. In der Szene, in der Weinberl Herrn von Zangler nachspielt, kommt es zu einer minimalen Lichtveränderung. Die linke Bühnenseite, da wo Weinberl in Zangers altem Frack steht, dunkelt langsam ab. Christopherl stellt den Kerzenleuchter, der noch immer unverändert am Boden steht, auf die rechte Seite der Bühne, nämlich dahin wo Frau Gertud gleich stehen bleiben wird. Auf Stichwort „WEINBERL. Richten Sie sich jetzt ihr Sonntagsgewand.“ (I, 15) öffnen sich wieder die erhöhten Türen der Kulisse und die Musiker erscheinen in gewohnter Position. Sie spielen eine leicht jazzige Nummer. Weinberl und Christopherl bewegen sich rhythmisch dazu. Sie tanzen vor der Fenster-Türenwand und jedes Mal wenn sie an einem Fenster vorbei kommen, öffnet sich dieses, und eine Hand reicht verschiedene Teile des Sonntagsgewand- Kostüms heraus. Weinberl hilft Christopherl bei seinem Umzug auf der Bühne und stattet ihn mit weißen Handschuhen, einem Schnupftuch und einer schwarzen Maske aus. Nach diesem Umzug verschwinden die Musiker wieder hinter ihrer Türe.

Die Bühne bietet zwar viele Auf- und Abtritts- Möglichkeiten durch die Türen und Fenster aber keine Möglichkeit sich zu verstecken. In Nestroys Original steht, dass sich Weinberl hinter einem Ofenschirm versteckt, als Zangler auftritt. Da sich auf der Bühne aber keinerlei Bühnenmöbel befinden, bis auf die Leiter, die Christopherl in seinem ersten Auftritt mitgebracht hatte, nimmt Weinberl hinter dieser Leiter sein Versteck ein. Die „Unsichtbarkeit“ wird einfach angenommen und Zangler verlässt die Bühne gleich wieder. Sich in Sicherheit fühlend, will Weinberl aus seinem Versteck hervor, hört aber von draußen August Sonders und Marias Stimme. Wieder muss er sich hinter der Leiter verstecken.

August tritt mit seiner Geliebten Marie durch die rechte Türe der Kulisse auf. Der Auftritt von Marie überrascht in erster Linie durch ihr sehr auffallendes Kostüm. Im

Vergleich zu den sonst eher schlichteren Kostümen wirkt sie wie eine knallige Balletttänzerin. Sie trägt ein orangefarbenes sehr kurzes Ballettröckchen mit einem dazu passendem Oberteil. Auch ihre Plateauschuhe sind neonfarben und stechen heraus. Ihre Haare sind zu einem großem auf toupiertem Dutt gesteckt. Marie bekommt alleine schon durch ihr Outfit eine ganz andere Bedeutung. Auch das Lied „Girls just want to have fun“, welches Zangler zuvor sang, kann man auch auf Marie beziehen. Sie hat August um den Finger gewickelt und spielt mit ihm. Ihr „Das schickt sich nicht“ wirkt in dieser Form verführerisch, tonangebend und streng. Die glitzernden „Diamantohrringe“ und die bunte Federboa erinnern an eine Mischung aus verrückter Popfigur und einer edlen Möchtegern- Diva.

Frau Gertuds Kurzauftritt durch ein Fenster zwingt die beiden Liebenden sich ebenfalls zu verstecken und sie steuern auch auf die Leiter zu. August Sonders bemerkt jemanden und zieht den heimlichen Zuhörer an seinem Kragen hervor. Dabei stehen sich die Männer Aug in Aug gegenüber, aber Sonders meint trotzdem in ihm den Prinzipalen zu erkennen. Aus Angst vor einem fürchterlichen Sturm kneifen die beiden Liebenden ihre Augen zusammen und verkrampfen. Weinberl führt die „Blinden“ zusammen und macht sich geschwind aus dem Staub. August und Marie sind nun alleine auf der Bühne und sind im Glauben ihren Segen vom Vormund erhalten zu haben. Mit einer eleganten Drehung klopft Marie an die Musikertüre, welche sich wieder öffnet. Die Musiker spielen eine romantische langsame Musik zu der die Verliebten ein pas de deux²⁰¹ zum Besten geben. Tollpatschig versuchen sie eine Hebefigur und einige Drehungen elegant zu tanzen. Der versuchte ausdrucksstarke Tanz der beiden wirkt wie eine Persiflage auf einen klassischen Balletttanz. Das Licht dunkelt wieder etwas ab und zwei rote Lichtkegel sind nun auf das Liebespaar gerichtet. Der Tanz endet mit einem innigen Kuss, der durch den stummen Auftritt des echten Herrn von Zangler unterbrochen wird. Das Publikum reagiert mit Applaus. Wütend schickt Zangler den verwirrten August und Marie von der Bühne. Die Lichtkegel die vorhin noch tiefes rot auf die Bühne warfen, wechseln nun sehr schnell ihre Farben. Das untermauert die Stimmung des total aufgebracht Zanglers sehr gut. Neugierig schauen Weinberl und Christopherl aus

²⁰¹Siehe Fußnot 163

den Bodenfenstern hervor, und amüsieren sich über den rasenden Prinzipalen und das verwunderte Liebespaar.

Der schwarze Stoffvorhang fällt vor der Türenkulisse herab und die Musiker treten von der rechten Seite auf die Bühne auf. Sie spielen nebeneinander stehend eine heitere Musik. Der weiße Kartonluster zieht nach oben weg und man kann erkennen dass sich hinter dem Vorhang ein Bühnenumbau auf dem zweiten Akt vollzieht.

Die Musiker treten auf der linken Seite ab und der Vorhang fährt wieder nach oben. Die Bühne hat sich dahin geändert, dass die Türenkulisse nun eine andere Position gefunden hat. Jetzt steht sie nicht mehr parallel zur Rampe wie im 1. Akt, sondern leicht schräg nach hinten verlaufend. Das bietet in der rechten hinteren Ecke einen breiteren Auftritt. Auf die Kulisse wurden drei Schilder angebracht. Auf dem größten Schild kann man deutliche „Anna Knorr’s Modewarenverlag, seit 1860²⁰², Wien Molkerstraße 1“ erkennen. Die Jahresangabe finde ich sehr interessant, da das Stück nirgends eine Angabe zur gespielten Zeit macht. Auch die angegebene Adresse Molkerstraße 1 in Wien findet sich in keiner Notiz Nestroys. Das zweite Schild dürfte ein Original-Schild der Firma Heid&Neu sein.²⁰³ Auf dem drittem Schild kann man die Aufschrift „Polsteres Neumühl –Brot“ erkennen.

Sobald die Musiker von der Bühne gegangen sind, treten Weinberl und Christopherl von dem breiten Auftritt rechts auf und der zweite Akt in der Stadt kann beginnen. Die Türenkulisse soll jetzt eine Straße markieren. Die Werbeschilder unterstützen diesen Eindruck. Die beiden Angestellten haben sich in Schale geworfen. Da nicht viel Zeit für einen Umzug bleibt, wurde lediglich das Obergewand gewechselt. Beide tragen ein hübsches Herrensakko. Weinberl hat sich sogar eine Melone aufgesetzt.

Die Kulisse erlaubt es, dass jemand unachtsam ein Glas Wasser aus einem der Fenster auf die Straße kippt und dabei Weinberl nur knapp verfehlt. Jetzt werden die beiden Männer aufmerksam auf das Haus und lesen das Schild von Madame Knorr. Als Weinberl Herrn Zangler von der Weite zu erkennen scheint, wollen sich die beiden im Haus verstecken. Christopherl tritt mit dem Fuß gegen eine recht niedere

²⁰² Einen Jux will er sich machen wurde erst 1842 uraufgeführt.

²⁰³ Heid&Neu ist eine Nähmaschinenmarke von 1862 aus Karlsruhe. Um 1900 waren diese Maschinen ein wichtiges Exportgut ins Ausland.

Türe. Diese öffnet sich. Im Hintergrund kann man schon einen weißen Damenrock erkennen, der vermutlich später noch mitspielen wird. Die beiden Männer zwingen sich in die schmale Luke. In dem Moment öffnet sich ein kleines Fenster an der Kulissentüre und der Hausmeister erscheint. Zu sehen ist nur sein Kopf und Teile seines Oberkörpers. Weinberl und Christopherl schaffen es am Hausmeister vorbei zu kommen. Dieser kündigt an, dass er sie oben gleich erwarten wird. Nun treten wieder die drei Bühnenmusiker auf und spielen das heitere Thema, das uns mittlerweile schon bekannt ist. Die mittlere große Türe, direkt unter dem „Anna Knorr's Modewaren Verlag- Schild“ öffnet sich. Der Hausmeister tritt mit grauem Kittel auf. Die Aufmerksamkeit der Musiker ist auf ihn gerichtet. Der Hausmeister reißt sich energisch den Kittel auf und trägt darunter Damenunterwäsche und Strümpfe. Das Publikum bricht in schallendem Gelächter aus. Er nimmt dabei eine lässig, lehrende Position ein und kokettiert mit den Musikern. Dann beginnt er zur singen. Während der ersten Textzeile, zieht er sich eine Damenperücke auf. Später im Lied holt er sich ein Kleid, das schon hinter der Türe für ihn eingerichtet ist, heraus und schlüpft hinein. Der Geigenspieler hilft ihm beim Anziehen und verschließt den Zipp am Rücken des Kleides. Dieses Kleid ist wesentlich kürzer als das von Frau Gertrud, hat aber dieselbe biedermeierliche Blumenstickerei auf dem Dekolleté.

*„Abend, meine Herren.
Wieder eine Capri-Hose und ein Bleistiftrock,
Ein Einreihler, Zweireihler, Einspänner
Und eine Bundfaltenhose und ein Schonkaffee
Hag
Rosshaar, Bieber und Cashmere
Echelle und Escarpin und Panier
Da gibt es keine Absatzspitze Und keine
Atlasbindung
Aber Rock, Spitze und Chapeau
Oh-oh
Ob ein Dirndl, Meterware oder Kurzware
Reversible mit Brokat
Mit Lamée, Aufputz-Teilen wie Pailletten
Mit Borteschnieder Flieder und ein rosa Becken
Vielleicht mit Plissée und Volant
Als Schneider, flieg ich, oh wie schön
Man gebe mit ein bisschen Futter bitt'schön*

*Und sie sagt: "Dazu ein Druckknopf und kein
Klettverschluss ohne Garn!"
Ein Jancker mit Wetterfleck zum Verstürzten
Und natürlich steppen!"²⁰⁴*

Philippine wird also von einem Mann gespielt. Der aufwendig inszenierte offene Umzug von Hausmeister auf die Angestellte von Madame Knorr wird durch ihr Couplet auf charmante witzige Art aufgelockert. Das Publikum findet sehr großen Gefallen an dieser Trans-Gender Umwandlung auf der Bühne. Bei der Textzeile „(...) und natürlich steppen“, was sich offensichtlich auf nähen und säumen bezieht, beginnt Philippine einen Steptanz. Durch einen sehr lauten Pfiff ruft sie alle Leute zusammen und die Bühne wird erneut verwandelt. Die Musiker hören für einen Moment auf zu spielen. Die Türenkulisse fährt von der schrägen Position, die die Straße dargestellt hatte, wieder in die gerade Position. Jetzt nehmen wir den Innenraum von Madame Knorr an. Um den Innenraum noch dezidierter darzustellen werden von August Sonders, Marie, Weinberl und Christopherl, Frau Gertrud, Madame Knorr und Fräulein Blumenblatt sieben weiße Stühle auf die Bühne getragen. Von oben fahren, parallel zur Türenwand, Frauenköpfe aus Karton herab. Zu sehen sind historische Frauen-Portraits mit verschiedenen aufwendigen Hochsteckfrisuren und auffallenden Hüten. Der Raum als Modewarenlager wird dadurch noch konkreter

Durch ein rhythmisches „Einzählen“ von Philippine beginnen die Musiker wieder ein paar Takte des Couplets von vorhin zu spielen. Gleichzeitig mit dem Ende der Musik machen alle Schauspieler einen Knicks und gehen ab.

Philippine bleibt alleine zurück. Sie öffnet eine der Türen und Weinberl und Christopherl treten ein. Dass dies ein Ort für Frauen ist, oder ein Ort ist, wo hauptsächlich Frauen verkehren, wird noch klarer, als die zwei Männer in diesen fulminant dekorierten Raum treten. Die Karton Frauenköpfe dominieren über das Bühnenbild. Mit Piepsender Stimme kündigt Philippine ihre Madame an.

²⁰⁴*Einen Jux will er sich machen.* Regie: Bettina Hering, DVD Mitschnitt der Aufführung vom 27. Juli 2013. Minute 41:00

Diese erscheint in einem pinken voluminösen Rock. Dazu trägt sie ebenfalls pinke Plateauschuhe und ein silber-glitzerndes enganliegendes Oberteil. Das Kropfband und ihre Frisur sind kleine historische Details, ansonsten wirkt ihr Kostüm sehr poppig und auffallend. Ihre Körperhaltung ist unruhig und zappelig. Sie kichert unmotiviert oft und macht keinen Eindruck einer organisierten Geschäftsfrau. Philippine funktioniert hier als reines Ankündigungsorgan für weitere Auftritte. So holt sie auch Frau von Fischer auf die Bühne.

Wenig neugierig tritt Frau von Fischer auf. An ihrer Körperhaltung und ihrer Mimik kann man überinterpretierte Verwunderung erkennen. Auch ihr Kleid ist auffällig kitschig. Es scheint, als wäre es aus derselben Collection wie das Kleid von Madame Knorr. Der Stoff der Oberteile ist ident. Der Rock ist in andere Falten gelegt und funkelt metallisch violett. Dazu trägt sie eine pompöse pinke Federboa. Während Frau von Fischer in der Mitte der Bühne den Platz einnimmt, die beiden Heeren verschreckt auf den Stühlen sitzen, spielen Madame Knorr und Philippine auf der rechten Seite „stumme Jule“.²⁰⁵ Dieses stumme Spiel lenkt leider sehr von Frau Fischers aparte ab. Die Konzentration auf Frau von Fischers Gedanken geht verloren und der Blick schweift ständig auf das stumme Spiel von Madame Knorr und ihrer Angestellten. Im Gegenteil dazu nimmt man Weinberl und Christopherl, die völlig starr und wie versteinert auf ihren Stühlen kleben, kaum wahr. Ihre Konzentration, aus Neugier und Bewunderung, ist ebenfalls auf Frau von Fischer gerichtet. Sie müssen dies nicht durch extra Bewegungen oder pantomimischen Aktionen verstärken.

Als es zu dem Kuss kommt, den Madame Knorr von ihren lieben Freundin und ihrem Gemahl fordert setzt ein zartes Geigenspiel aus dem Orchestergraben ein. Die Lichtstimmung bleibt dieselbe. Aus Nervosität läuft Frau von Fischer hektisch im Kreise und schwingt angespannt ihre Federboa. Weinberl ist völlig bei der Sache und geht zielgerade auf sie zu. Der stürmische Kuss lässt beide sehr weich in den Knien werden und sie stürzen übereinander zu Boden. Fest umschlungen liegen sie am Boden. Weinberl löst aus ihrer Umarmung, lässt seine Gemahlin am Boden liegen,

²⁰⁵ Stumme Jule: Redewendung in der Theatersprache. Es bedeutet wenn sich Akteure aus dem Spielfeld ziehen, wenn sie gerade nicht an der Reihe sind, und im Hintergrund eine pantomimische Aktion oder eine stummes Gespräch nachahmen.

springt auf und wendet sich frontal zum Publikum: „Ich muß sagen, ich und die Meinige wir leben sehr gut miteinander.“ (II,8) Wieder bricht das Publikum in schallendem Gelächter aus. Während er seinen kleinen Monolog hält, schauen Christopherl und Madame Knorr besorgt auf Frau von Fischer, die noch immer regungslos am Boden liegt. Der rote Samtvorhang schließt sich langsam hinter Weinberl. Der Gitarrist tritt ebenfalls vor den roten Vorhang und nimmt neben Weinberl seinen Platz ein. Das Licht dunkelt ab. Es ist ein einziger Spot auf Weinberl und den Bühnenmusiker gerichtet. Wie im Original beendet er seinen Monolog mit den Worten: „macht nix, ich bin ja nicht der Einzige, es gibt mehr Leut, die verrückte Ideen haben.“ (II,8) Er kommuniziert dabei mit dem Musiker zu seiner Seite. Der Gitarrist beginnt zu spielen. Aus dem Couplet: „Des is a verrückte Idee“ wird:

*„In manchen Situationen, so wie jetzt
Beim Fortgehn und beim Frauen kennenlernen
Muss man sich von der Wirklichkeit entfernen
Die Wirklichkeit ist nämlich überschätzt
Den Lebenslauf sollt man sich selber schreiben
Man muss ihn ja auch selber leben, selber sterben
Wenn man wohin will muss man sich bewerben
Die Wirklichkeit allein ist eigentlich
Zum weinen
Ich denk' mir einfach neue Referenzen
Und eine Rollex an mein schlankes Handgelenk
Ich bin ein ziemlich enger Freund von Frank
Und hab ein Praktikum bei Ärzte ohne Grenzen
Und wenn du sagst, es ist gelogen hast du Recht
Du denkst ich will dich einfach nur verführen
Aber du sollst nicht denken, sondern spüren
Weil das Gefühl, das ist ganz sicher echt.
Meine Ernährung ist gesund
Mein Euro ist stabil
Und mein Körper nach wie vor extrem aktiv
Und meine Politik
Ist durchaus progressiv
Ich bin ein tiefsinniges Facebook
Profil
Ich bin ein Teil von einem breiten Mittelstand
Bin auch für Chancen für die Leistungsträger
Aus dem Osten kommen Krankenpfleger
Ich leb' mit dir in einem super freien Land
Man hält sich hier sehr gerne an Gesetze
Gerechtigkeit und ferne Obrigkeiten
Wir retten Wale und wir retten Banken
Wir schaffen Reichtum und wir schaffen Arbeitsplätze*

*Das ist Demokratie
Wir haben gewählt
Wir haben Rechte und wir haben unsere Pflichten
Und manchmal haben wir einfach nur Geschichten
Und müssen sie nur möglichst gut erzählen
Wenn meine irgendwann ganz leise endet
Bleibt nur die Frage, war sie gut beworben?
Oder bin ich in einem faden Film gestorben?
Den keiner jemals je zur Prime Time sendet
Die Wirklichkeit ist fad
Die Sommernacht ist schwül
Das Ende jedes Urlaubs ist bekannt
Nur wenn wir lügen sind wir interessant
Und echt ist eh am Ende dann
Gefühle.“²⁰⁶*

Sänger und Musiker schauen sich am Ende der musikalischen Nummer lange an. Ein Nicken signalisiert, dass sie jetzt abtreten können. Beide Männer verschwinden hinter dem roten Samtvorhang. Es strahlt weiterhin einen Spot auf den Vorhang. Aus dem Publikum ertönen „Bravo“- Rufe und heftiger Applaus.

Während des Couplets wurde hinter dem Vorhang die Bühne schnell umgebaut. Der rote Vorhang öffnet sich zügig und der Applaus klingt langsam ab. Wir sehen nun das Bühnenbild der Gasthausszene. Links und rechts stehen zwei idente runde weiße Tische mit jeweils vier Stühlen, die zum Zuschauerraum ausgerichtet sind. Über den Tischen hängen ein weißer Karton- Luster. Im Hintergrund ist die Türen-Kulisse zu sehen, die durch ihre offene Fenster/Türen-Architektur einen guten Blick den „Garten“ gewährt. Bäume und Sträucher sind großflächig auf schwarzem Hintergrund aufgedruckt und markieren den Außenraum. Die „geöffnete“ Türenkulisse bietet Auftritte durch zwei geöffnete Türen sechs große Fenster.

Zangler und Melchior treten durch die rechte Türe der Kulisse auf. Während beide, die ganze Bühne, nach Marie und August Sonders Ausschau haltend, abgehen, nehmen die drei Musiker im „Außenraum“ also hinter der offenen Türenkulisse im Garten Platz. Zangler erkennt den Kutscher und den Wagen, den sie bis hierher verfolgt hatten und winkt den Kutscher zu sich. Wie auch im ersten Akt wird die Kulisse auf zwei Höhenebenen bespielt. Der Kutscher erscheint hinter einem der

²⁰⁶Einen Jux will er sich machen. Regie: Bettina Hering, DVD Mitschnitt der Aufführung vom 27.Juli 2013. Minute 50:50

erhöhten Fenster auf der linken Bühnenseite. Dass hier wieder auf zwei unterschiedlichen Ebenen gespielt wird, gibt dem doch engen Raum, der den Garten markiert, mehr Dimension und lässt den Raum größer wirken. Etwas früher als im Original steht, laufen Marie und August Sonders im Hintergrund über die Bühne, werden aber von niemanden bemerkt. Auch sie scheinen keinen Augenmerk von Zangler zu machen. Während Zangler durch die linke Türe abgeht, verschwindet auch der Kutscher und Marie und August tauchen hinter dem mittleren erhöhten Fenster der Kulisse auf. Melchior's kurzer Monolog wurde gestrichen und er beginnt sofort mit der Observierung der beiden Liebenden.

Marie trägt das kurze Kleid von vorhin und ein auffälliges rotes Federboa- Jäckchen. Nervös zappelt sie in der Fensterleibung und will sich hinter dem Fensterpfosten verstecken. Melchior, frontal zum Publikum gerichtet, kommentiert das Paar. Wenn vom „Sammelplatz der eleganten Welt“ oder von „den vielen Leuten“ (II, 11) die Rede ist, wird durch Geste und Spiel der Zuschauerraum angenommen.

Melchior, der bei seiner Beobachtung kein Versteck eingenommen hat, sondern deutlich auf der Bühne zu sehen ist, wird von Marie und Sonders auf der erhöhten Spielebene nicht wahrgenommen. Deren Blick ist strikt zueinander oder zum Publikum gerichtet. Erst als das Paar von der „oberen“ Position des Fensters zurück auf die Bühne tritt, weicht Melchior aus und verbirgt sich im rechten Türrahmen. Als würde August mit einer Puppe spielen, setzt er Marie auf den Tisch. Er nimmt auf einem der Stühle Platz und streichelt ihren leicht bedeckten Oberschenkel. Der „verbotene“ Flirt in der Öffentlichkeit und das Versteckspiel scheinen Marie zu gefallen. Sie genießt Augusts Berührungen und umschmeichelt ihn mit ihren Beinen. Melchior unterbricht die Zweisamkeit des Liebespaares mit seinem „das ist classisch“. August Sonders geht halbstark auf Melchior zu und Marie verkriecht sich aus Angst unter einem Tisch.

Das Bühnenlicht verfärbt sich in unnatürliches rot und die Musiker beginnen zu spielen. Der Abgang der Beiden, der im Original über den Auftritt eines Kellners funktioniert, der beide zu einem Tisch führt, wurde hier ganz anders gelöst. Marie ist steif wie eine Marionette und August versucht sie im Takt zur Musik zum Tanz zu bewegen. Er kann sie durch seine werbende Art auflockern und beide tanzen

übertrieben zur Musik. Als Sonders seine Geliebte auf Händen davon trägt, treten Weinberl und Christopherl über die erhöhten Fenster zur linken und zur rechten Seite auf. Melchiors Abgang- Satz:

*"Die sagt immer: es schickt sich nicht, geht
aber doch wieder in die Laube, das is
classisch." (II,13)*

geht unter, da sich Auf- und Abtritt der Schauspieler überlappt und die Aufmerksamkeit der Zuseher eindeutig auf die akrobatische Bewegung Christopherls im Fensterrahmen gelegt ist. Daher kommt es nicht einmal zu einem leichten schmunzeln bei Melchiors Abgang.

Auch etwas anders als im Original gestaltet sich hier der Auftritt von Weinberl und Christopherl. Nestroy lässt an dieser Stelle Weinberl Frau von Fischer und Christopherl mit Madame Knorr in den Gastgarten eintreten. Bei dieser Inszenierung treten jedoch Weinberl und Christopherl unabhängig voneinander auf. Beide klettern auf einen erhöhten Fensterrahmen. Über die Größe des Gastraumes erstaunt, spielen beide, dass sie sich aus den Augen verloren haben. Weinberl entdeckt seinen Lehrbuben und klettert auf den Boden der Bühne zurück. Der Dialog beginnt mit der Textzeile: „WEINBERL. Christoph, Sie haben doch etwas Geld bey sich?“ (II, 15). Der gesamte Teil des Auftritts der vier Personen wie er im Original steht wird hier ausgelassen. Weinberl geht hektisch über die Bühne, da ihm die akute Geldnot ein immer größerer Dorn im Auge wird. Christopherl hält sich noch im linken oberen Fensterrahmen fest. Ihm ist die Bedrohung, dass ihnen das Geld ausgehen wird, noch nicht so bewusst. Spielerisch hantelt er sich von Fensterseite zu Fensterseite. Währenddessen treten die beiden Damen von der rechten Seite des Gartens auf. Sie bleiben allerdings bei den Musiker stehen und flirten stumm mit den Männern. Diese spielen mit und machen auffällige Gesten eines Flirts.

Nun steigen auch die beiden Damen auf die erhöhten Fensterleibungen, allerdings auf der rechten Bühnenseite. Beide Damen tragen bunte pompöse Federboa-Mäntel und wirbeln heftig mit ihren Feder-Accessoires umher.

Weinberl wird von den Damen aufgefordert den Kellner zu rufen. Darum schleicht er, heiser spielend, über die Bühne und ruft den Kellner. Christopherl schwingt sich vom

linken Fensterrahmen auf die Bühne herunter und schreit laut nach einem Kellner. Man merkt, dass ihm die Ernsthaftigkeit der Lage immer noch nicht klar ist. Völlig angetan von den zwei Damen springt er zu ihnen hinüber und liebäugelt mit dem weiblichen Geschlecht.

Weinberl hat in der Zwischenzeit alleine auf dem linken Tisch Platz genommen. Die andere Gewichtung spielt sich noch auf der rechten Bühnenseite mit den Damen und Christopherl ab. In seinem Plan, eine möglichst billige Bestellung bei dem Kellner aufzugeben, wirkt Weinberl etwas einsam und verloren. Der Kellner, gekleidet in einer klassischen „Kellner-Uniform“, trägt einen eleganten schwarzen Frack mit weißer Fliege. Christopherl kommt endlich auf Weinberls Bühnenseite und setzt sich zu ihm an den Tisch. Der Kellner mustert die beiden Männer, die im Vergleich zu ihm sehr einfach und schäbig gekleidet sind. Madame Knorr und Frau von Fischer stehen noch immer in der erhöhten rechten Fensterleibung. Mit dieser Aufteilung wird die gesamte Bühnenfläche ausgenützt. Während Weinberl seine dürftigen Essenswünsche beim Kellner äußert, bekommen die beiden Damen Wind davon und machen Anzeichen die erhöhte Fensterposition verlassen zu wollen. Christopherl lässt seinen Charme spielen und eilt zu Madame Knorr. Er reicht ihr die Hand und hilft ihr herab. Dann weicht er nicht von ihrer Seite und macht ihr im stummen Spiel schöne Augen. Weinberl, dem die Avancen seines Lehrbuben aufgefallen sind, eilt nun auch zu seiner Partnerin und will ihr ebenfalls behilflich sein. Den Damen gefällt das Umworben werden sehr. Das Couplet von Zangler aus dem ersten Akt (Mädchen wollen nur Spaß) gewinnt immer mehr an Bedeutung. Hier werden die Damen als genießerische Verführerinnen inszeniert, die dem Mann weit überlegen sind.

Die Positionierungen auf der Bühne haben sich etwas verteilt. Der Kellner bleibt stehen wo er ist, nämlich beim linken Tisch. Die beiden Damen stehen mittig, etwas näher zur Rampe. Ihre Blicke sind frontal ins Publikum gerichtet. Weinberl und Christopherl stehen hinter dem rechten Tisch. Als beide Damen die üppige Bestellung aufgeben, knicken die Männer zusammen und müssen sich an den Stühlen abstützen. Bei der Bestellung wurden die Getränke durch verständlichere, oder dem Publikum bekanntere Vokabeln ersetzt. Ein Seitel Achter wird zum Fluchtachterl, der Rheinwein wird zum „teuersten Weißwein“ und der Champagner wird ersetzt durch die Marke Veuve Clicquot. Bei der Aufzählung der Getränke, vor

allem bei der Nennung der Champagnermarke geht auch Christopherl ein Licht auf, dass diese Rechnung unmöglich mit dem wenigen Geld, das noch über ist, beglichen werden kann. Nun legen die Damen ihre bunten Federboas ab und hängen sie in einen Fensterrahmen zur rechten Seite.

Alle vier nehmen am linken Tisch Platz. Die Paare sind durch ihre Körpersprache sichtlich gekennzeichnet. Frau von Fischer sitzt auf Weinberls Schoß und Christopherl legt seinen Arm um Madame Knorrs Schulter. Weinberl und Frau von Fischer tauschen sogar zärtliche Küsse aus. Der Kellner serviert Gläser, Teller und den Fasan. Er deckt den Tisch üppig. Die ausgelassene und angeregte Stimmung am Tisch wird durch den Auftritt von Melchior, von der rechten Seite kommend, unterbrochen. Während Melchior mit den vier Gästen um den Platz für seinen Prinzipalen eifert, schenkt der Kellner die Gläser am Tisch ein. Um das Problem zu lösen, stellt der Kellner eine Spanische Wand in der Mitte der Bühne auf. So geschieht eine Abtrennung zwischen den beiden Tischen, aber das Publikum hat freie Sicht auf beide Seiten der Bühne. Die Spanische Wand ist ebenfalls weiß wie die Stühle. Zusammen, in dieser Konstellation geben die Bühnenmöbel ein sehr harmonisches und einheitliches Bild ab. Sich gegenseitig hinderlich und im Weg stehend, stellen der Kellner, Weinberl und Christopherl die spanische Wand auf. Zangler tritt vom Garten rechts durch die Türe auf. Seine zwei Angestellten verstecken sich sofort hinter der neuen Raumtrennung. Zangler nimmt am ungedeckten Tisch Platz und Melchior rückt ganz nah an seine Seite heran.

Die Hektik auf der Bühne spitzt sich zu. Melchior geht wieder ab, um draußen nach Marie und August Ausschau zu halten. Die restlichen Figuren auf der Bühne verfolgen strikt ihre Pläne. Weinberl schneidet ungeschickt ein Stück vom Fasan ab, die Damen unterhalten sich und trinken angeregt Wein. Der Kellner bringt Herrn Zangler die bestellte Zeitung und Christopherl macht sich unbemerkt im Hintergrund über die bunten Jacken der Damen her. Die Gleichzeitigkeit und die strikte Einhaltung jedes einzelnen Ziels der Figuren sind enorm wichtig, dass diese Szene funktioniert. Christopherl verwindet, verhüllt in Frau von Fischers Kleidung, von der Bühne. Zangler liest laut aus der Zeitung vor. Weinberl hat die Lage unter Kontrolle und verpatzt etwas Fasan und Soße auf Frau von Fischers Kleid. Völlig echauffiert springt Frau von Fischer auf, sodass die Stühle umfallen und der Fasan auf den

Boden fliegt. Madame Knorr ist im Gegenteil sehr gelassen und kommt ihrer Freundin zu Hilfe, um den Fettfleck aus dem Kleid zu bekommen. Weinberl lässt recht viel Zeit in dieser Szene und kommentiert langsam den Ausbruch von Christopherl. Endlich fällt ihm ein, dass auch er diesen Ort umgehend verlassen sollte. Er will die Ablenkung ausnutzen und aus dem Fenster klettern, doch er reagiert viel zu langsam und diese Szene. Dieser Aktschluss, der sich systematisch als Höhepunkt des Stückes zuspitzt, zieht sich hier in die Länge. Auch die beiden Frauen spielen den Moment als sie die Flucht von Weinberl bemerken stark verzögert. Weinberl steigt durch eines der Fenster und verschwindet links. Die Frauen folgen ihm und beobachten, dass er in einen Wagen steigt. Melchior tritt sprechend, aber auch sehr langsam auf die Bühne auf. Er verkündet, dass das Liebespaar bereits in der Kutsche, des vorhin bestochenen Kutscher sitzt. Nun erscheinen aber Marie und August. Sie tauchen wieder im erhöhten mittleren Fenster auf. Die Positionierungen der Schauspieler auf der Bühne wirken harmonisch und gut aufgeteilt.

Das erhoffte, große Chaos wird perfekt, als Zangler sein Mündel erkennt. Er will Maries Knöchel fassen um sie zu sich herunter zuziehen. Die Musiker, die während des ganzen Aktes hinter der Türenkulisse Platz genommen hatten, beginnen eine dumpfe, träge Melodie zu spielen. Das Orchester setzt nun ein und sorgt für mehr Ambiente. Die Musik wird endlich schwungvoller und man erhofft sich nun den großen Tumult auf der Bühne. Doch die Schauspieler bewegen sich kaum. Zangler stößt versehentlich die Spanische Wand um und erkennt dahinter seine Braut. Aufgebracht und eifersüchtig zieht Zangler seine Braut an seine Seite. Melchior beendet die Szene mit seiner Standardbemerkung: „Das ist classisch.“ Der rote Vorhang schließt schnell. Man kann einen verzögerten Einsatz des Applauses aus dem Zuschauerraum vernehmen, der auch schnell wieder abklingt. Ein Läuten erklingt und leitet nach 1h10min die Pause ein. Das Publikum verlässt zügig den Zuschauerraum. Zum letzten Läuten treten die Zuschauer langsam wieder in den Saal. Sobald die Saaltüren geschlossen sind und das Publikum wieder seine Plätze eingenommen hat, fällt ein Lichtkegel auf den roten Vorhang. Dieser öffnet sich sogleich. Man sieht nun das Zimmer von Fräulein Blumenblatt. Es wird wieder die Türenkulisse wie im ersten Akt bespielt, nur dass nun alle Fenster und Türen

geschlossen sind. Dadurch wirkt der Raum an sich sehr dunkel. Fräulein Blumenblatt sitzt in einem hochgeschlossenem schwarzen Kleid auf einem reinweißen Sofa, welches frontal zum Publikum ausgerichtet ist. An der Kulisse lehnen ovale Bilderrahmen, die verschiedene Portraits zeigen. Über dem Sofa hängt wieder ein zweidimensionaler Karton- Luster, nur diesmal ist er schwarz. Das ganze Setting wirkt sehr unbelebt und bedrückend. Es beginnt Musik aus dem Orchesterraum zu spielen. Auch auf der Ebene der Musik wird für ein düsteres Ambiente gesorgt. Die erste Szene aus dem Original, in der August das Vertrauen von Fräulein Blumenblatts Dienstmädchen für sich zu gewinnen versucht, wird hier übersprungen. Der Zuschauer wird gleich mit Fräulein Blumenblatt konfrontiert, die vergeblich auf Besuch wartet und nervös nach der Türe blickt. So wie im Original beschrieben, schnupft sie immer wieder ihren Tabak. Hier wird dem Tabakschnupfen sehr viel Beachtung geschenkt. Die Schnupfgeräusche und die Länge dieses Geräusches wirken fast absurd. Der reale Körper der Schauspielerin stimmt nicht so ganz mit der Rolle des Fräulein Blumenblatt überein. Die Schauspielerin ist noch recht jung. Sie verstellt ihre Stimme und versucht auch in ihrer Körperhaltung einen alten Menschen zu imitieren. Die Rolle des Dienstmädchens wurde in dieser Inszenierung komplett gestrichen. In der zweiten Szene, wird der Dialog zwischen Lisett und Fräulein Blumenblatt zu einem kurzen Monolog von Fräulein Blumenblatt umgestaltet. Sie spricht zum Publikum. Der Wachter, Weinberl und Christopherl treten einfach, ohne Ankündigungsperson oder anzuklopfen, auf. Auch auf die Figur des Kutschers wurde in dieser Szene verzichtet. Während Fräulein Blumenblatt, mit ihrem Gehstock fuchtelnd, auf dem Sofa sitzt, stehen Weinberl rechts und Christopherl links von ihr. Der Wachter hat die Szene gleich wieder verlassen. Wenn Christopherl mit der Schwägerin von Zangler spricht, verstellt er seine Stimme zu einer piepsigen Mädchenstimme. Wenn sich die beiden Männer, von Fräulein Blumenblatt unbeachtet, unterhalten, spricht Christopherl wieder mit seiner natürlichen Stimme.

Melchior tritt auf und die Musik beginnt eine leise aber spannungserzeugende Melodie zu spielen. Melchior bleibt auf der linken Seite der Bühne stehen, Fräulein Blumenblatt nimmt wieder den mittleren Platz stehend vor dem Sofa ein und die beiden anderen stehen eng bei einander auf der rechten Bühnenseite. Als das erste Mal der Name Zangler fällt, stoppt die Musik abrupt, so als würde jetzt Klarheit in die ganze Geschichte kommen. Als Melchior seine Botschaft übermitteln will und als

einzigem im Raum die Wahrheit kennt, nämlich dass Weinberl und Christopherl nicht Marie und August sind, blockt Fräulein Blumenblatt ab. Sie will das „Liebespaar“ nicht fortlassen. Mühevoll schiebt sie das weiße Sofa vor die Eingangstüre und sperrt somit den Raum ab.

Die Aufgabe von Lisett, nämlich den falschen Herrn Weinberl anzukündigen, wird hier ganz einfach vom Wachter übernommen. Da das Sofa genau vor der Eingangstüre steht, fällt August, der sich als Weinberl ausgibt, über das Möbel und zieht Fräulein Blumenblatt mit sich zu Boden. Sie landet genau auf ihm. Es scheint so, als würde sie sich in seinem Anblick verlieren und will den Mann gar nicht mehr loslassen. Er kann sich aber mühevoll aus ihren Fängen lösen und beide stehen wieder auf. Sie nimmt ihre Brille ab, was man als Geste des Flirts auslegen kann und lässt ihr Blicke nicht mehr von August Sonders los. Melchior, der wieder die Lösung des Problems parat hat und versucht die Geschichte aufzudecken, wird handgreiflich und schnappt sich den echten August Sonders. Weinberl schiebt in der Zwischenzeit das Sofa, auf welchem Fräulein Blumenblatt steht, zur Seite. Die Turbulenz dieses Verwirrspiels wirkt schlaff. Während der Blick des Zuschauers auf vier Geschichten gerichtet sein könnte, nämlich auf August Sonders Spiel als Weinberl, Christopherls und Weinberls Spiel als falsches Liebespaar, Fräulein Blumenblatts gescheiterte Kupplungsversuche und Melchiors Lösungsversuch, verharrt die Konzentration immer nur auf einer dieser Geschichten. Dabei wäre die Gleichzeitigkeit dieser vielen Geschichten sehr wichtig für die Spannung der Inszenierung.

Fräulein Blumenblatt ruft nach dem Wachter und dieser erscheint sofort. Mit einem Strick fesselt er Melchiors Arme hinter seinem Rücken zusammen. August, Weinberl und Christopherl machen sich unauffällig aus dem Staub. Alle drei wollen sich gleichzeitig durch die Türe quetschen, was für einige Lacher beim Publikum sorgt. Als sich von draußen Herr Zangler bemerkbar macht, springen alle drei wieder auf den Bühnenraum zurück. Christopherl läuft auf der rechten Bühnenseite, in einen nicht definierten Raum ab. Auf seiner Flucht verliert er die pinke Federboa. Weinberl und August Sonders verschwinden auf der linken Bühnenseite. Zangler, seine Braut, sein Mündel und Frau von Fischer treten durch die Mitteltüre auf.

Zangler führt die beiden Frauen links und rechts an seinem Arm auf die Bühne. Sie kichern und wanken, so als wären sie betrunken. Marie steht still an der Wand. Sie regt sich nicht, aber starrt trotzig und genervt ins Publikum.

Als Wirkungsmittel setzt wieder die Musik aus dem Orchestergraben ein, als die Handlung auf der Bühne ins Stocken gerät. Es ist dieselbe, spannungserzeugende Musik zu hören von vorhin. Frau von Fischer findet ihre Pinke Federboa. Die Anmerkung Nestroys auf die Kleidung von Frau von Fischer, „braun quadrilliert“ (III, 11, Stücke 18/1), wird hier im Text übernommen, obwohl sie nicht dem Kostüm entspricht. Herr Zangler und seine Beegleitung haben das Gefühl, den Dieben aus dem Gasthaus auf der Spur zu sein und rücken, wie zu einer Geheimbesprechung, zusammen auf das Sofa. Die Musik wird lauter und der Vorhang zieht wieder zu.

Die nächste Verwandlung auf der Bühne geschieht wieder hinter dem Vorhang. Die immer schneller werdende Musik bricht ab und wird durch ein zartes Klarinettenspiel ersetzt. Der Vorhang geht auf und wir sehen die weiße Gartendekoration, die im zweiten Akt, den hinteren Gastgarten markiert hatte. Die Bühne ist finster. Man kann Weinberl über die Bühne huschen sehen. Er versteckt sich hinter den Karton-Büschen und spricht seinen Monolog zum Publikum fast ungesehen. Die Gebüsch-Kartonwand wird wie eine Mauer bespielt, hinter der er eingeschlossen ist. Er versucht mühevoll über diese Wand, die ihm an manchem Stellen fast bis zum Kopf reicht, zu überqueren. Christopherl taucht im Frauenkostüm im Hintergrund aus einem geöffneten Fenster auf. Die Bühne ist so dunkel, dass man diese Kulisse gar nicht wahrgenommen hätte, wenn nicht ein zartes Licht, die bespielte Fensterleibung von hinten beleuchten würde. Man bekommt sofort den Eindruck, dass Christopherl noch in einem Zimmer von Fräulein Blumenblatt fest sitzt.

Im passenden Moment taucht August mit einer weißen Leiter von der rechten Seite der Bühne auf. Das Weiß der Leiter strahlt, während sonst auf der Bühne wenig ausgeleuchtet wird. Weinberl versteckt sich hinter dem Gebüsch und Christopherl versucht August durch Winken aufmerksam zu machen. Der naive Liebhaber versucht, zuerst mit Hilfe der Leiter über die Garten-Kulisse zu steigen und setzt sich, wie auf ein Pferd, auf die höchste Stelle dieser „Hürde“. Jetzt sind er und Christopherl etwa auf einer Höhe. Er meint seine vermeintliche Geliebte in der

Dunkelheit zu erkennen. Schnell steigt er von der Garten-Kulisse herab, stellt die Leiter unter Christopherl Fenster und hält diese fest. Als Christopherl schon auf der Mitte der Leiter steht, berührt August energisch Christopherls Hinterteil. Durch Hinterlist kann Christopherl die Leiter für sich erobern. Mit einer akrobatischen Turnübung „saltomortalisiert“ (III, 12) Christopherl über eine Stelle der Gebüschwand, die etwa 20 cm hoch ist. Die Leiter wird kunstvoll von beiden Männern gedreht, gehoben und schließlich einfach über das „Hindernis“ gereicht. Weinberl steigt, als würde gar keine Hürde den Weg versperren, über die niedrigste Stelle der Gartenkulisse. Das Publikum hört fast nicht auf zu lachen. Eine heitere und schwungvolle Musik ertönt aus dem Orchestergraben. Nun stehen beide vor dieser Kulisse und bewegen sich hektisch und asynchron mit der Leiter. Diese Choreographie erinnert mich an alte Stummfilme. Die schnelle Musik, die raschen tollpatschigen Bewegungen verstärken diesen Eindruck. Die Musik kommentiert die Bewegung der Männer. Schließlich steigen beide wieder, an derselben Stelle wie zu vor über das Gebüsch. Wieder von der Ausgangsposition aus, versuchen sie die Leiter an der höchsten Gebüsch- Stelle zu fixieren. Dies gelingt ihnen schließlich auch. Weinberl zieht, wie aus dem nichts, ein rotes Kissen hervor, welches wohl hinter der Gartenkulisse bereits für ihn eingerichtet ist. Wie einen Sattel legt er das Kissen auf die oberste Kante der Kulisse und setzt sich wie ein Reiter auf sein Pferd. Hier endet die Musik. Christopherl bleibt auf der obersten Kante der Leiter stehen. Beide sind auf Fensterhöhe, aus welchem in diesem Moment August erscheint. Christopherl demaskiert sich vor ihm und versucht den Damenhut an sein Fenster zu werfen. Dieser fällt aber schon vor dem Fenster zu Boden. August zieht im richtigen Moment einen identen Hut, der bereits hinter der Kulisse hängt, hervor. Da die Bühne recht dunkel ist, fällt dieser kleine Trick bestimmt den wenigsten Zuschauern auf. Während Christopherl und Weinberl wieder umständlich mit der Leiter hantieren und nun wieder auf der anderen Seite, nämlich der, dem Publikum sichtbaren Seite, herabsteigen, hört man Zangler und mit allen Frauen. Sie nähern sich dem Zimmer, in welchem August noch gefangen ist. Es kommt zu einem lauten Tumult. In der Dunkelheit kann man nur Umrisse von Zangler und August erkennen. Das feine Licht ist auf Weinberl und Christopherl gerichtete, die nun endlich in Sicherheit sind. Hier setzt eine unauffällige Hintergrundmusik aus dem Orchestergraben ein. Beide, die Leiter über Kopf tragend, laufen auf der rechten Seite der Bühne ab und steigen über

die Rampe in den Zuschauerraum. Durch den Saal, an den rechten untersten Logen vorbei, gehen sie erschöpft eine Runde durch den Saal. Auf der linken Seite treten sie wieder über die Rampe auf die Bühne auf. Weinberl lehnt die Leiter an die linke Bühnenseite. Der Tumult am Fenster ist noch nicht zu Ende aber der Vorhang schließt langsam.

Der rote Vorhang geht wieder auf und man sieht eine völlig schwarze Bühne. Die Lichtgestaltung erzeugt den Anschein, dass es finsterste Nacht ist und nur der Mondschein die beiden Männer beleuchtet. Hinter den Männern ist ein weiterer Vorhang, welcher noch verschlossen bleibt. Die Leiter lehnt weiterhin links neben Weinberl auf der Bühne. Die Szene in der Melchior ins Haus von Herrn Zangler kommt und Frau Gertrud aufwecken muss, wird gestrichen.²⁰⁷

Christopherl macht sich auf Schlüsselsuche und verlässt die Bühne natürlich wieder über den Weg durch den Saal. Diesmal öffnet er die Foyertüre an der linken Seite. Weinberl steht allein da und blickt ins Publikum. Links und rechts neben ihm werfen zwei helle Lichtspots dezentes Licht auf die Bühne. Nach seinem kurzen Monolog, der mit dem Satz: „ Es geschieht halt allerhand bei der Zeit, was sich nicht schickt.“ (III, 16) endet, beginnt der Gitarrist aus dem Off zu spielen. Langsam tritt er auf und stellt sich rechts versetzt hinter Weinberl auf. Jetzt erkennt man erst, dass auf der Bühne wieder die schwarze Stoffrahmung aus dem ersten Akt hängt. Der Musiker tritt hinter diese Stoffrahmung und ist daher wieder nur in der filmischen Einstellung „Halbnahe“ zu sehen. Weinberl steht alleine vor dem Rahmen und singt frontal zum Publikum.

*„Ich will das eigentlich jetzt nicht vertiefen
Ich will jetzt endlich eine Kleinfamilie
Denn schließlich brauch ich ein paar Perspektiven
Und irgendwann die eigene Immobilie
Als Resignation will ich das nicht auffassen
Ich liebe nachwievor den Nervenkitzel
Man kann die Sau mal zwischendurch raus lassen
Und nachher fängt man sie ein
Und macht draus Schnitzel
Man kann mal die ganze Nacht lang saufen*

²⁰⁷ Es handelt sich um die Szene, in der Melchior zuerst Sandkörner, dann Steinchen ans Fenster wirft. In einer früheren Inszenierung wurde diese Szene durch den Spass, Hundekot ans Fenster zuwerfen ausgebaut, und in späteren Inszenierungen wurde dies öfters übernommen.

*Ein Ché Guevara-Bild ins Fenster hängen
 Man kann sich auch ein Motorradl kaufen
 Man sollt den Kontorahmen halt ned sprengen
 Die Angst vorm Sterben kann man ja verstecken
 Ein Häusl bauen, und ruhig a bissl pfuschen
 Am Firmenfest Kolleginnen abschlecken
 Aber man soll es danach ordentlich vertuschen
 Man kann schon amal sein Kind ein bissl schlagen
 Man kann auch mal den alten Adolf Huldigen
 Man kann zu Afrikanern Neger sagen
 Man soll sich nur im Endeffekt entschuldigen
 Man hat danach dann manchmal einen Kater
 In einem kleinen Nestroy-Sommerstück
 Den wilden Typen gibt man im Theater
 Und draußen geht's mir um privates Glück
 Das beste Leben lebt man zu Hause
 Und irgendwann geht's vorbei, und immer schneller
 Merkst du manchmal brauchst du eine Pause
 Dafür Hektik ist aus
 Ja einen keller
 Für einen ist da Leben oft bescheiden
 Da ist klar ein kleiner Rausch von Nöten
 Die Zeilen die ich singe sind zerrissen
 Dabei will ja gar nichts
 Außer reimen“²⁰⁸*

Das Licht fährt langsam aus. Und die drei Musiker gehen mit den letzten Takten der Musik ab. In dem Moment tauchen Madame Knorr und Fräulein Fischer, von der rechten Seite, auf. Sie stehen ebenfalls hinter der dunklen Rahmung. Alle Einbrecherszenen aus dem Original werden hier gestrichen. In der Badener Inszenierung wird gleich auf den Teil gesprungen, wo Madame Fischer Weinberl erkennt. Nun treten auch Melchior und Zangler hinter dieser Rahmung auf. Der einzige der von Kopf bis Fuß sichtbar ist, ist noch immer Weinberl. Das Licht erzeugt eine befremdliche, surreale Stimmung. Die beiden Spots von vorhin, wechseln im Sekundentakt ihre Farben. Der Rest der Bühne bleibt unbeleuchtet und dunkel. Nun tauchen auch August und Marie hinter der Rahmung auf. Sie stehen eng umschlungen an der rechten Seite. Weinberl will Frau von Fischer seine Liebe gestehen und schlüpft schnell hinter den Vorhang. Er taucht gleich wieder hinter der Stoffrahmung auf und stellt sich neben seine Angebetete. Mit dem Satz: „Und jetzt

²⁰⁸*Einen Jux will er sich machen.* Regie: Bettina Hering, DVD Mitschnitt der Aufführung vom 27. Juli 2013. Minute 1:32: 15

als Associé wag ich es ihr Herz und Hand zu Füßen zu legen.“ (III, 23) fällt Weinberl auf seine Knie und verschwindet hinter der Rahmung. Sie zieht ihn wieder hoch und willigt in seinen Antrag ein.

Die letzten Textzeilen des Stückes wurden hier etwas geändert. Hier heißt es:

*WEINBERL: Nein, was's Jahr Onkeln und
Tanten sterben müssen, bloß damit alles gut
ausgeht-!
MELCHIOR: Das ist Klassisch
WEINBERL: Der Handelstand ist was
Erhabenes. Wir haben einen hohen
Standpunkt, wir von der Handlung.
GERTRUD (im Auftreten): Wo brennt's?
MELCHIOR: Das ist klassisch.
ZANGLER: Mit einem Wort, es gibt eine
Dreifach-Hochzeit!
FRÄULEIN BLUMENBLATT (im Auftreten):
Ganz mein Schicksal!
WEINBERL: Dreifache Hochzeit, das ist der
wahre Jux!
LISETT (im Auftreten, alle niederstoßend):
Hoppla!²⁰⁹*

Auch Christopherl zwingt sich noch mit der Leiter ins Bild. Dieses Schlussbild hinter der Rahmung erinnert an ein Familienfoto, auf welchem alle Personen zusammengepfercht posieren müssen und in die Kamera grinsen. Die Musik aus dem Orchestergraben setzt ein und das Ensemble steht bewegungslos hinter der Rahmung. Der rote Vorhang schließt. Nachdem er sich wieder geöffnet hatte, ist die Rahmung weggezogen worden und das Ensemble ist in ganzer Pracht zu sehen. Das Stück endet nach 1h37 min.

Nach einem gemeinsamen Verbeugen an der Rampe, teilt sich die Menge in zwei Gruppen. Eine Gruppe geht links, die Andere rechts ab. Im Anschluss kommt es zu den Paarverbeugungen. Das erste Paar bilden Lisett und Fräulein Blumenblatt, sie treten von der Mitteltüre auf, verbeugen sich in der Mitte der Bühne und bilden eine Reihe auf der rechten Seite. Das zweite Paar bilden Marie und August. Danach treten die drei Bühnenmusiker auf und Verbeugen sich. Darauf treten Melchior und Gertrud auf, gefolgt von Zangler mit den beiden Frauen am Arm. Den Schluss bilden

²⁰⁹Einen Jux will er sich machen. Regie: Bettina Hering, DVD Mitschnitt der Aufführung vom 27.Juli 2013. Minute 1:36:32

Weinberl und Christopherl. Nun stehen wieder alle in einer Reihe, machen zwei Schritte nach vor und verbeugen sich erneut. Frau von Fischer holt den Dirigenten auf die Bühne, der sich gemeinsam mit dem Gitarristen der Band verbeugt.

Der Einzel-Applaus wird leider von einigen Zuschauern, die es schon sehr eilig haben und den Saal verlassen wollen, gestört. In dieser Reihenfolge verbeugen sich die Darsteller: 2 Musiker (Geige und Bassgitarre), Lisett, August Sonders, Fräulein Blumenblatt, Marie, Frau von Fischer, Gertud, Musiker (Gitarre), Melchior, Madame Knorr, Christopherl, Zangler und zum Schluss Weinberl.

Der Beifall klingt langsam aber stetig ab.

10. BIBLIOGRAPHIE

WERKAUSGABEN

Nestroy, Johann, *Einen Jux will er sich machen. Posse mit Gesang in vier Aufzügen*, Hg. Von Wilhelm Zentner, Stuttgart: Reclam Verlag, 1960.

Nestroy, Johann, *Sämtliche Werke*. Hg. v. Fritz Bruckner/Otto Rommel, 15 Bände Wien: Schroll 1924-1930.

Nestroy, Johann, *Sämtliche Werke. Historisch- kritische Ausgabe*. Hg. Jürgen Hein,/Johann Hüttner/ Walter Obermaier /W. Edgar Yates, 52 Bände Wien, München: Jugend und Volk /Deuticke 1977-2010.

Im Speziellen:

Nestroy, Johann, *Historisch- kritische Ausgabe. Einen Jux will er sich machen*, Hg. v. W. Edgar. Yates, Stücke 18/1, Wien: Jugend und Volk Wien 1991.

Nestroy, Johann, *Historisch- kritische Ausgabe. Der Talisman*, Hg. v. Jürgen Hein und Peter Haida, Stücke 17/1, Wien: Jugend und Volk Wien 1993.

Nestroy, Johann, *Historisch- kritische Ausgabe. Unverhofft*, Hg. v. Jürgen Hein, Stücke 23/1, Wien: Jugend und Volk Wien 1994.

Nestroy, Johann, *Historisch- kritische Ausgabe. Freiheit im Krähwinkel*, Hg. v. John R. P. McKenzie, Stücke 26/1, Wien: Jugend und Volk Wien 1995.

Nestroy, Johann, *Historisch- kritische Ausgabe. Sämtliche Briefe*, Hg. v. Jürgen, Hein/ Walter Obermaier Wien: Deuticke 1977-2010.

Nestroy, Johann, *Sämtliche Werke. Die Possen*, Hg. v. Fritz Bruckner/Otto Rommel, Band 11, Wien: Schroll 1928.

SEKUNDÄRLITERATUR

Ahrens, Helmut, *Bis zum Lorbeer vesteig' ich mich nicht. Johann Nestroy- Sein Leben*, Frankfurt (Main): Societäts-Verlag 1982.

Aust, Hugo, *Gottes rote Tinte. Zur Rechtfertigung der Zensur in der Restaurationszeit*, Hg. V. Yates, W. Edgar und Ulrike Tanzer, Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts, Ausgewählte Aufsätze, Quodlibet, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges.m.b.H. 2006

Aust Hugo/ Peter Haida/ Jürgen Hein. *Das Volksstück. Vom Hans Wurstspiel bis zum sozialen Drama der Gegenwart*, München: Beck 1989.

Basil, Otto, *Johann Nestroy. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Otto Basil*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag⁸ 2001.

Beran, Brigitte, „Anlass und künstlerische Gestaltung von Nestroys Parodien“, Dipl. Universität Wien, 1987.

Braun, Johannes, *Das närrische bei Nestroy*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1998.

Branscombe, Peter, *Die Musik bei Nestroy als Flucht in eine bessere Welt*, Hg. v Ilija Dürhammer/Pia Janke in Raimund-Nestroy-Grillparzer. Witz und Lebensangst, Wien: Pro Arte Edition Praesens 2001.

Bruckmüller, Ernst, *Sozialgeschichte Österreichs*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik ², 2001.

Bruckmüller, Ernst, „Unbedeutende“ und „untere Stände“ bei Nestroy, Hg. v. Christian H. Ehalt,/ Jürgen Hein/ W.E. Yates, Hinter den Kulissen von Vor- und Nachmärz. Soziale Umbrüche und Theaterkultur bei Nestroy, Beiträge zum Nestroy Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen am 23. Februar 2000, Wiener

Vorlesungen Konversatorien und Studien Band 10, Wien: WUV Universitätsverlag 2001.

Cersowsky, Peter, *Johann Nestroy. Oder Nix als philosophische Mussenzen, Eine Einführung*, München: Wilhelm Fink Verlag, UTB für Wissenschaft, 1992.

Danielczyk, Julia/ W.E.Yates, *Zwei Nestroy – Handschriften. Nachtrag zu den Bänden Stücke 16/1 und Stücke 18/1 der HKA*, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft, 22. Jhg. Heft 3/ 4, Wien: 2002.

Diehl, Siegfried, *Durch Spaß das Denken vergessen*, Hg. v. Jürgen Hein in Theater und Gesellschaft. Das Volkstück im 19. Und 20. Jahrhundert, Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1973.

Doering, Susan, „*Es ist uralte, nur in anderer Gestalt*“. *Über die Vorlagen von Nestroys Werken*, Yates, Hg. v. W. Edgar Yates, Vom schaffenden zum edierenden Nestroy. Beiträge zum Nestroy Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 28.-29. Oktober 1992, Wiener Vorlesungen Konversatorien und Studien Band 3, Wien: Jugend und Volk 1994.

Fischer- Lichte, Erika (Hg.), *Kunst der Aufführung- Aufführung der Kunst*, Berlin: Theater der Zeit, 2004.

Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³ 1997.

Hein, Jürgen, *Gefesselte Komik und entfesselte Lachlust. Ferdinand Raimund und Nestroy*, Hg. v. Ilija Dürhammer/ Pia Janke in Raimund-Nestroy-Grillparzer. Witz und Lebensangst, Wien: Pro Arte Edition Praesens 2001.

Hein, Jürgen/ Karl Zimmer, *Drum schau i mir den Fortschritt ruhig an*, 30 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft, 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche,

Internationale Nestroy Gesellschaft, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges.m.b.H., 2004.

Hein, Jürgen, Nestroy und die Nachwelt, Internationale Nestroy Gespräche 1975-2000, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges.m.b.H. 2001.

Hein, Jürgen, *Johann Nestroy. Sammlung Metzler*, Band 258, Stuttgart: Metzler Verlagsbuchhandlung 1990.

Hein, Jürgen, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*, Bad Homburg: Gehlen 1970.

Hein, Jürgen/ Claudia Meyer, *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke*, Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy- Gesellschaft Quodlibet, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges.m.b.H. 2001.

Hein, Jürgen, *Johann Nestroy und seine englischen Quellen*, Einleitung, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft, 3. Jhg. Heft 2/ 3, Wien: 1981.

Hein, Jürgen, *Nestroys Possen im Rahmen der Vormärz- Dramaturgie*, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft, 2. Jhg. Heft 2, Wien: 1980.

Hein, Jürgen, *Nestroy als Biograph des Alltags. Zur Edition seines Rollentagebuchs (1823-25) und Reise- Journals (1857-61)*, Hg. v. W. E. Yates, Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches, Beiträge zum Nestroy Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 16.- 17. November 1994, Wiener Vorlesungen Konversatorien und Studien Band 6, Wien: WUV Universitätsverlag 2001.

Hunger, Herbert, *Das Denken am Leitseil der Sprache. Johann Nestroys geniale wie auch banale Verfremdungen durch Neologismen*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft 1999.

Hüttner, Johann, *Regionale Sprachakzente bei Raimund und Nestroy*, Hg. v. Julia Danielczyk / Ulrike Tanzer in Unerwartete Entdeckungen. Beiträge zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Quodlibet, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H.. 2014.

Hüttner, Johann, *Manuskriptwerkstatt Nestroys und seine Schreiber*, Hg. v. W. Edgar Yates, *Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches*, Beiträge zum Nestroy Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 16.- 17. November 1994, Wiener Vorlesungen Konversatorien und Studien Band 6, Wien: WUV Universitätsverlag 2001

Janitschek, Norbert, *Vom Vorläufer des „Jux“ bis „Hello Dolly“*, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft , 1. Jhg. Heft 3/ 4,Wien: 1979.

Klein, Michael, „Szenenanweisungen und Nonverbales bei J. Nestroy an der Beispielen."Dreyssig Jahre aus dem Leben eines Lumpen", "Der Zerrissene", "Häuptling Abendwind oder das greuliche Festmahl", Dipl. Universität Wien 1990.

Kuhn, Christoph, „Witz und Weltanschauung in Nestroys Auftrittsmonologen“, Diss. Universität Zürich, Juris Druck und Verlag 1966.

Linhard, Marion, *Visualisierungen. Die szenographische Praxis in den europäischen Theaterzentren des frühen 19. Jahrhundert*, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft , 29. Jhg. Heft 1/ 2,Wien: 2009.

Mautner, Franz H., *Geld, Nestroy und Nestroy –Interpretation*, Hg. v. Jürgen Hein in Theater und Gesellschaft, Das Volkstück im 19. Und 20. Jahrhundert, Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1973.

Mautner, Franz H., *Nestroy*, Heidelberg: Stiehm 1974.

Mayer, Alexandra, „Nestroyinszenierungen von und mit Karlheinz Hackl. Eine Analyse der Aufführungstexte mit dem Aspekt "Bilder der Wiener Seele""", Dipl. Universität Wien 2006.

Neuber, Wolfgang, „Nestroys Rhetorik. Wirkungspoetik und Altwiener Volkskomödie im 19. Jahrhundert“, Diss. Universität Wien, 1980.

Pargner, Birgit, *Die Wiederentdeckung verschollener Original Handschriften von Johann Nestroy im Deutschen Theatrumuseum in München*, Hg. v. W. Edgar Yates, Bei die Zeitverhältnisse noch solche Privatverhältnisse. Nestroys Alltag und dessen Dokumentation, Beiträge zum Nestroy Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 19.-20. März 1997, Wiener Vorlesungen Konversatorien und Studien Band 10, Wien: WUV Universitätsverlag 2001.

Scheichl, Sigurd Paul, *Hochdeutsch- Wienerisch- Nestroy. Nestroy und das sprachliche Potential seines Wien*, Hg. v. W. Edgar Yates, Vom schaffenden zum edierenden Nestroy. Beiträge zum Nestroy Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 28.-29. Oktober 1992, Wiener Vorlesungen Konversatorien und Studien Band 3, Wien: Jugend und Volk 1994.

Schübler, Walter, *Nestroy. Eine Biographie in 30 Szenen*, Salzburg- Wien- Frankfurt: Residenz Verlag 2011.

Sochor, Hilde, *Quodlibet oder Opernparodie? Plädoyer für die Erhaltung einer Wiener Delikatesse*, in *Nestroyana*, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft , 27. Jhg. Heft 3/ 4, Wien: 2007.

Sonnleitner, Johann (Hg.) *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1996.

Stammer, Sigrid, „Die Frauenrolle in Johann Nestroys Werken“, Dipl. Universität Wien, 2004.

Tanzer Ulriker (Hg.), *„Nestroy auf der Bühne. Text- Kontext- Rezeption“*, Beiträge zum Nestroy- Kolloquium Bad Ischl am 31. Mai 2008, Publikation der Internationalen Nestroy- Gesellschaft, Quodlibet Hg. v. Jürgen Hein/ Walter Obermaier/ W.E. Yates, Band 10, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. 2010.

Vocelka, Karl, *Österreichische Geschichte 1699-1815, Glanz und Untergang der höfischen Welt, Repräsentanten, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat*, Hg. von Herwig Wolfram, Wien: Verlag Carl Ueberreuter, 2004.

Vocelka, Karl. *Geschichte der Neuzeit, 1500-1918*, Wien- Köln- Weimar: Böhlau Verlag UTB 2010.

Walla, Friedrich, *Von „Einen Jux will er sich machen“ bis „Nur keck!“*. *Johann Nestroy und seine englischen Quellen*, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft, 3. Jhg. Heft 2/ 3, Wien: 1981.

Walla, Friedrich, *Weinberl, Knieriem und Konsorten: Namen kein Schall und Rauch*, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft , 6. Jhg. Heft 3/ 4, Wien: 1986.

Walla, Friedrich, *Johann Nestroy als Darsteller in Stücken von Ferdinand Raimund*, Hg. v. Christian H. Ehalt/ Jürgen Hein, *„besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch“*. *Ferdinand Raimund in neuer Sicht*, Beiträge zum Nestroy Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen vom 4.-5. Oktober 2004, Wiener Vorlesungen Konversatorien und Studien Band 18, Wien: WUV Universitätsverlag 2006.

Wisniewski, Claudia, *Kleines Wörterbuch des Kostüms und der Mode*, Stuttgart: Reclam Verlag 1999.

Yates, W. Edgar, *Zur kritischen Aufnahme der Historisch- kritischen Nestroy- Ausgabe: Eine Dokumentation*, in Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy- Gesellschaft , 30. Jhg. Heft 3/ 4, Wien: 2010.

Yates, W. Edgar, „*Bin Dichter nur der Posse*“: *Johann Nepomuk Nestroy, Versuch einer Biographie*, Quodlibet Publikation der Internationalen Nestroy- Gesellschaft Hg. v. Jürgen Hein/ Walter Obermaier/ W.E. Yates, Band 11, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. 2012.

Yates, W. Edgar, *Johann Nestroy. Reserve und andere Notizen*, Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy Gesellschaft und des Deutschen Theatermuseums München, Quodlibet Publikation der Internationalen Nestroy- Gesellschaft Hg. v. Jürgen Hein/ Walter Obermaier/ W.E. Yates, Band 2, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. ² 2003.

Yates, W. Edgar, *Die Dokumentation der Biographie Nestroys und ihre Lücken. Oder: Alles was in der Nestroy- Biographie nicht steht*, Hg. v. Julia Danielczyk / Ulrike Tanzer in Unerwartete Entdeckungen. Beiträge zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Quodlibet, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. 2014.

Yates, W. Edgar, „*Ich will hiemit gar nicht gesagt haben, daß Herr N. entlehnt...*“, Hg. v. W. E. Yates, Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches, Beiträge zum Nestroy Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 16.- 17. November 1994, Wiener Vorlesungen Konversatorien und Studien Band 6, Wien: WUV Universitätsverlag 2001.

Zeman, Herbert, *Johann Nepomuk Nestroy*, Wien: Holzhausen 2001.

Zeman, Herbert (Hg.), *Johann Nestroy. Profile seines Lebens und Schaffens*, In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830 -1880)Graz: akademische Druck und Verlagsanstalt 1982.

AUSSTELLUNGSKATALOGE

Obermaier, Walter, *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag*. Katalog zur 277. Sonderausstellung des historischen Museums der Stadt Wien gemeinsam mit der Wiener Stadt und Landesbibliothek, Wien: 2001.

Pargner, Birgit / W.E. Yates, *Nestroy in München. Eine Ausstellung des Deutschen Theatermuseums München*, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. 2001.

THEATERMANUSKRIFT /REGIEBUCH

Textbuch der Produktion „Einen Jux will er sich machen“, Bearbeitet von Nicolaus Hagg für die Festspiele Reichenau, Reichenau an der Rax: 2013.

Ein Magazin der Festspiele Reichenau, „Saisonstatistik“, *Im Spiel der Sommerlüfte. Immer wieder Schauspieltheater vom Feinsten*, Kulturverein Reichenau, 2013/2014.

DIGITAL

Einen Jux will er sich machen. Regie: Bettina Hering, DVD Mitschnitt der Aufführung in der Sommerarena Baden vom 27.Juli 2013.

ONLINE

www.Buehnebaden.at (letzter Zugriff am 16. Jänner 2015)

www.landestheater.net (letzter Zugriff am 16. Jänner 2015)

www.stil.de/kleider-knigge.html (letzter Zugriff am 16. Jänner 2015)

[www.tourismus.baden.at/fileadmin/baden_upload/Prospekte Baden bei Wien/BB_sommerheft2013 Freigabe.pdf](http://www.tourismus.baden.at/fileadmin/baden_upload/Prospekte_Baden_bei_Wien/BB_sommerheft2013_Freigabe.pdf) (letzter Zugriff am 16. Jänner 2015)

www.volksoper.at/Content.Node2/home/ensemble/hagg-nicolaus1.at.php (letzter Zugriff am 16. Jänner 2015)

www.landestheater.net/ueber-uns/ueber-uns/regie/bettina-hering (letzter Zugriff am 16. Jänner 2015)

www.der-neue-merker.eu/baden-sommerarena-einen-jux-will-er-sich-machen(letzter Zugriff am 16. Jänner 2015)

www.der-neue-merker.eu/no-festspiele-reichenau-einen-jux-will-er-sich-machen

(letzter Zugriff am 16. Jänner 2015)

www.festspiele-reichenau.com (letzter Zugriff am 16. Jänner 2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=wYuZ-uUs22E> (Zusammenfassung der Badener Inszenierung, auf 4 min gekürzt; letzter Zugriff am 16. Jänner 2015)

11. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Reichenau: alle Fotos von Carlos de Mello, ©Festspiele Reichenau

Baden: alle Fotos von Christian Husar, © www. Christian-husar.com für das Landestheater Niederösterreich

Abbildung 1: Reichenauer Inszenierung, Finalbild, auf dem Podest zu sehen sind:

Weinberl mit Frau von Fischer und Zangler mit Madame Knorr. 67

Abbildung 2: Bühnenbild Reichenau von Peter Loidolt, fixierte Rahmenkulisse mit Biedermeiermotiven 68

Abbildung 3: Badener Inszenierung, Wirtshausszene mit Türen- und Fensterkulisse , dahinter Gastgarten (Stammplatz der Musiker) 68

Abbildung 4: Reichenauer Inszenierung, Zangler (Hübsch) und Melchior (Hagg), Bespielung der Rahmenkulisse : Schützenfrack. 69

Abbildung 5: Badener Inszenierung, Zangler (scherff) im neuen schützenfrack, minimalistischer Kartonluster als Innenraum-requisite 70

Abbildung 6: Badener Inszenierung: Stückbeginn mit Zangler (Scherff) und August Sonders (Groß), Wirkung des Stoffrahmen als Bildausschnitts-element 71

Abbildung 7: Badener Inszenierung, Finalbild hinter der Stoffrahmung 72

Abbildung 8: Reichenauer Inszenierung, Melchior (Hagg), Weinberl (Slama)im eleganten Sonntagsgewand und Christopherl (Oberkogler) 76

Abbildung 9: Badener Inszenierung, Marie (Weidenmüller), Gertud (Jirku), August Sonders (Groß) 78

Abbildung 10: Badener Inszenierung, Zangler (Scherff) mit Marie (Weidenmüller), Fräulein Blumenblatt (Von Harsdorf), Madame Knorr (Reiser) und Frau von Fischer (Gersthofer)	78
Abbildung 11 : Reichenauer Inszenierung, Weinberl (Slama), Fräulein Blumenblatt (Lukan), Christopherl als junge Dame (Oberkogler)	80
Abbildung 12: Badener Inszenierung, Weinberl (Warta) und Christopherl (Walter) als junge Dame	80
Abbildung 13: Reichenauer Inszenierung, Weinberl (Slama), Christopherl (Oberkogler) und Zangler (Hübsch)	82
Abbildung 14: Badener Inszenierung, Christopherl (Walter) und Weinberl (Warta)	82
Abbildung 15: Badener Inszenierung: Wirtshausszene, Beispiel der Körperhaltung der Paare	87
Abbildung 16: Reichenauer Inszenierung: Wirtshausszene, Beispiel der Körperhaltung der Paare	87
Abbildung 17: Reichenauer Inszenierung: Fremder Mann(Kofler) Lisett (Spitzer), Verführerischer Tanz bei Fräulein Blumenblatt	89
Abbildung 18: Badener Inszenierung: Couplet -Situation, Weinberl (Warta) mit Musiker (Radovan)	95
Abbildung 19: Reichenauer Inszenierung: Couplet - Situation, Weinberl (Slama) mit Musikern	96

LEBENS LAUF

Paula Sophie Fabiankowitsch

Persönliches:

Paula Sophie Fabiankowitsch

Staatsangehörigkeit: Österreich

Geboren am: 26. März 1988

Geburtstort: Wien

Ausbildung:

1994-1998 Volksschule Weikersdorf in Baden bei Wien

1998- 2006 Bundesgymnasium AHS Frauengasse in
Baden bei Wien

Ab 2006 Studium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaft an der Universität Wien

Tätigkeiten:

2010 Regiehospitantz bei den Festspielen Stockerau „Victor
Victoria“ (Regie: Gabriel Barylli)

2011 Regiehospitantz bei den Festspielen Stockerau „Sie
spielen unser Lied“ (Regie: Gabriel Barylli)

2012 Regieassistenz bei den Festspielen Reichenau „Anna
Karenina“ (Regie: Hermann Beil)

2013 Regieassistenz bei den Festspielen Reichenau „Einen
Jux will er sich machen“ (Regie: Nicolaus Hagg)

2014 Regieassistenz bei den Festspielen Reichenau
„Unverhofft“ (Regie: Helmut Wiesner)

2015 Regieassistenz bei den Festspielen Reichenau „John
Gabriel Borkman“ (Alfred Kirchner)

ABSTRACT

Im Sommer 2013 wurde die bekannte Nestroy- Posse „Einen Jux will er sich machen“ bei den Festspielen Reichenau und in der Sommerarena Baden aufgeführt. Die beiden sehr unterschiedlichen Inszenierungen wurden von Regisseurin Bettina Hering (Baden) und von Schauspieler / Autor Nicolaus Hagg (Reichenau) als sein Regiedebut erarbeitet.

In vorliegender Arbeit werden neben einem historischen Überblick, einer einführenden Biographie Nestroys und einer umfassenden Werksbeschreibung die Analyse und der Vergleich dieser beiden Aufführungen zentral behandelt. Meine Untersuchung konzentrierte sich sowohl auf die interpretative Auslegung des alten Stoffes (Figurengestaltung, Motivumsetzung und Sprache), als auch auf die diversen künstlerischen Gestaltungsmittel (Kostüm, Ausstattung und Bühnenbild) mittels derer ich versucht habe die grundsätzlichen Intentionen beider Regieführenden festzumachen. Einen besonderen Schwerpunkt widme ich der Musik als bedeutendes Element im Werk Nestroys, fokussiert auf die Umsetzung der Couplets in den analysierten Inszenierungen.

Durch diese intensive Beschäftigung mit den angeführten Details der untersuchten Aufführungen, stellt sich folgendes Resultat dar:

In Baden findet die Inszenierung ihre Berechtigung durch den mit diversen Gestaltungsmittel erreichten Unterhaltungscharakter. Mittels optischer Eindrücke, wie Kostüm, Ausstattung und Bühnenbild findet eine moderne und spannende Annäherung an den Nestroy-Textinhalt statt. Weitaus weniger Gewichtung auf das äußere Erscheinungsbild der Aufführung gelegt, konzentriert sich die Version aus Reichenau verstärkt auf den Text, jedoch in klarer Abgrenzung zu populären Inszenierungen, die ausschließlich auf das komische Element bei Nestroy abzielten. Beide Produktionen können trotz ihrer Diversität als gelungene Beispiele zeitgemäßer Umsetzung im Sinne von Nestroyscher Unterhaltung bezeichnet werden.