

Königsfelder Festspiel 1975 Cenodoxus : ein barockes Spiel von Jakob Bidermann (1578-1639)

Autor(en): **Meichel, Joachim / Müller, Andreas / Meier, Pirmin / Deroc, Jean / Zinniker, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Brugger Neujaersblätter**

Band (Jahr): **86 (1976)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-901085>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Königsfelder Festspiel 1975

Cenodoxus

Ein barockes Spiel von Jakob Bidermann (1578—1639)

Summarischer Inhalt der Geschicht vom Parisischen Doctor

Im Jahr Christi 1082. war ein weitberühmter Doctor zu Pariß / welcher als er gestorben / vnnd man die Leich besingen wollen / hat er bey anfang der Lection Responde mihi, Gib mir Antwort / etc. sich in der Todenbaar auffgericht / vnd mit mennigklichs entsetzung geschryen: Auss gerechtem Vrthel Gottes bin ich angeklagt. Deßwegen hat man die Vigil auff folgenden Tag verschoben / an welchem der zuelauff von Leuten noch grösser worden / die warteten was darauß werden wolt. Die Vigil fangt widerumb an / vnd zu den Worten Responde mihi, hebt sich der Tode widerumb auff vnd schreyt / Auß gerechtem Vrthel Gottes bin ich gerichtet. Dieweil man aber noch nicht wissen kund / was der strenge Richter vber disen Menschen geurthelt hett / so erwartet man auch deß dritten Tags. Vnd als man widerumb anfieng zusingen Responde mihi, richtet sich der Leichnamb abermal auff / vnd mit erschrocklicher Stimm schreyt er: Auss gerechtem Vrthel Gottes bin ich Ewig verdambt. Dises gieng Brunoni zu Herten / verliess die Welt / begab sich sampt andern Sechs seinen Mitgesellen in ein Wildnuß / vnd hat allda den Carthäuser Orden angefangen.

Aus Jakob Bidermann: Cenodoxus. Deutsche Uebersetzung von Joachim Meichel (1635). Herausgegeben von Rolf Tarot. Philipp Reclam Jun. Stuttgart.

Jakob Bidermann (1578—1639) trat mit 16 Jahren 1594 in den Jesuitenorden ein. Die erste Aufführung des Cenodoxus ist für den 2. Juli 1602 in Augsburg belegt. Es folgte eine ganze Reihe von Aufführungen in den verschiedensten Zentren der religiösen Barockkultur. Bidermann verfasste noch weitere lateinische Schuldramen und wurde auch als Lyriker und Epigrammatiker von seinen Zeitgenossen geschätzt. Er gilt als der bedeutendste Repräsentant des Jesuitendramas aus der Frühzeit des Barock.

Die Uebersetzung ins Deutsche von Joachim Meichel (1635) gab dem Bidermannndrama eine über Jahrhunderte hinausreichende Volkstümlichkeit. Sie liegt auch der Textgestaltung für das Königsfelder Festspiel von Jost A. Müller zugrunde.

Die Gründung des Ordens der Kartäuser durch den heiligen Bruno von Köln in der Einöde Carthusium bei Grenoble (1084) wird von Bidermann und Meichel auf das Wundererlebnis nach dem Tode des «verdambten Doctor von Pariß» zurückgeführt. Dies ist Legende, wie überhaupt das ganze Stück ein Legendenstoff ist.

Pirmin Meier Wider die «cenodoxia»

Zum Welt- und Menschenbild des Jesuitendramas

«Cenodoxus», die «Comico-Tragoedia» der Höllenfahrt eines illustren Pariser Doktors, thematisch mit dem Faust- und Jedermann-Motiv eng verwandt, gilt mit Recht als einer der bedeutendsten Vertreter des lateinisch-deutschen Jesuitendramas. Dieser grandiose Wurf des noch nicht vierundzwanzigjährigen Jakob Bidermann (1578—1639), ursprünglich wohl ausschliesslich für den Schulgebrauch (rhetorische Uebungen, Schultheater der Jesuiten) vorgesehen, bringt die Summe jesuitischer Pädagogik anschauungsmächtig zur Geltung. Geistesgeschichtlich steht dieses Drama an der Scheidelinie zweier Epochen (Humanismus und Barock); darüber hinaus ist es, wie zu zeigen sein wird, eine frühe Abrechnung mit jenem Phantom, das wir in Ermangelung eines präziseren Begriffs «moderner Mensch» nennen.

Das vermutlich am 2. Juli 1602 zum ersten Mal aufgeführte Cenodoxus-Drama scheint uns auf den ersten Blick heute merkwürdig fremd geworden zu sein. Dem heutigen Menschen, der sich — wenn nicht theoretisch, so doch praktisch — als autonomes Individuum versteht, liegt wohl nichts so fern wie sich in der Gesetzlichkeit himmlischer und höllischer Mächte fremdbestimmt zu sehen. Zugleich sind Schuld und Gnade für ihn Begriffe, die im Rahmen relativer Wertmassstäbe ebenfalls nur relative, der Autonomie des Individuums untergeordnete Bedeutung haben. Die Thematik des Jesuitendramas, wofür Bidermanns «Cenodoxus» repräsentativ ist, scheint von diesem Gesichtspunkt aus überholt und gänzlich ausserhalb moderner Fragestellungen zu liegen.

Eine solche Optik wäre indessen oberflächlich. Dies wird uns um so deutlicher bewusst, je mehr wir unsererseits die Fragwürdigkeit des «modernen Menschen» erkennen. Der naive Glaube des Aufklärungszeitalters und des 19. Jahrhunderts an das autonome Individuum ist durch die seitherige geschichtliche Erfahrung und die modernen Wissenschaften wenn nicht widerlegt, so doch erheblich erschüttert worden. Für also Erschütterte könnte vielleicht der Gehalt eines Barock-Dramas wie «Cenodoxus» wieder leichter zugänglich sein. Dies um so mehr, als bei genauerem Hinsehen das Drama des Cenodoxus sich als das Drama

des modernen Menschen entpuppt, der ja keineswegs eine Erfindung der beiden letzten Jahrhunderte ist. Für Paul Yorck von Wartenburg, einen der Mitbegründer der Existentialphilosophie, ist der «moderne Mensch» der Mensch seit der Renaissance, und es klingt wie eine Interpretation des «Cenodoxus», wenn Yorck von Wartenburg formuliert:

«Der moderne Mensch, d. h. der Mensch seit der Renaissance, ist fertig zum Begrabenwerden.»

Der «moderne Mensch» als autonomes Individuum tritt in der Geschichte des christlichen Abendlandes im Humanismus und der Renaissance zum ersten Male auf (abgesehen von Einzelgängern und Vorläufern des Spätmittelalters). Die Emanzipation des Individuums als Streben nach Selbsterlösung, die Entdeckung des Ich (Künstler beginnen ihre Werke zu signieren), der Kult des Ruhmes und der irdischen Unsterblichkeit nach antiken Vorbildern, in einzelnen Fällen ein heroischer Nihilismus stoischer Prägung sind zwar für die Grössten unter den Humanisten (Erasmus, Thomas Morus) gar nicht oder nur teilweise typisch, kennzeichnen aber doch eine Grundtendenz der humanistischen Aera als Vorläuferin der Moderne. Demgegenüber stellen Reformation und Gegenreformation opponierende Bewegungen dar, die bei allen vehement behaupteten Unterschieden eine gemeinsame Grundlage in der Ablehnung des autonomen Menschenbildes von Humanismus und Renaissance haben.

Diese Ablehnung des autonomen Menschen darf aber gerade bei den Jesuiten nicht mit der totalen Fremdbestimmung des Individuums verwechselt werden (dann würde nämlich für den von der jesuitischen Theologie stark betonten freien Willen kein Platz mehr übrig bleiben). Der Mensch lebt vielmehr in einem permanenten Spannungsverhältnis zwischen Heteronomie und Autonomie. Dieses Spannungsverhältnis gibt der irdischen Existenz des Menschen ihre Würze und bringt zugleich dramatische Bewegung ins menschliche Dasein. Der barocke Mensch, der diese Spannung aus Gnade und freiem Willen (beide gehören untrennbar zusammen) aushält, gewinnt seinerseits Grösse, die allerdings nicht als Selbstzweck verstanden werden darf. Barocke Grösse ist die Grösse des Beispiels, wie der Mensch trotz äusserster Anfechtungen zum Heile gelangt, ein Beispiel, das auf die Verherrlichung Gottes und nicht auf den individuellen Ruhm des Helden hinzielt.

Cenodoxus gehört freilich nicht zu dieser Gattung von Beispielen, obwohl auch er die Chance dazu hätte. Im Gegensatz zu den Märtyrern

vieler Barockdramen (z.B. Bidermanns «Philemon Martyr», Gryphius' «Katharina von Georgien») dient Cenodoxus als abschreckendes Beispiel, was zusätzliche Theatereffekte möglich macht. Tugend, Wissenschaft, Grösse sind bei Cenodoxus nach stoischer Art Selbstzweck. Gerade dies widerspricht diametral dem jesuitischen Weltbild. Die besten Eigenschaften des Menschen werden pervertiert («*corruptio optimi pessima*»), wenn sie nicht auf das Endziel, Gott, ausgerichtet bleiben. Die Tugend, die Cenodoxus nur zum eigenen Ruhm übt, wird zur Gleisnerei. So macht sich der Mensch der schwersten aller Verfehlungen schuldig, der Uebersteigerung der siebenten Hauptsünde (lat. *superbia*, Hochmut) in die «*cenodoxia*» («eitle Ruhmsucht»). Dieses Grundlaster des inneren und äusseren Hochmuts, der Selbst- und Fremdtäuschung im vergeblichen Versuch, das Heil aus sich selbst zu erlangen, ist der theologischen Ueberlieferung gemäss identisch mit der Sünde, die zur Abkehr Luzifers und der anderen gefallenen Engel von Gott führte: der frevelhafte Hochmut, der zu sein begehrt wie Gott. Aus barocker Sicht bedeutet dies zuallererst die Weigerung, sich selbst zu erkennen, was so viel heisst wie: Erkenne, dass du ein Mensch und kein Gott bist!

Vertikale Dramatik

Für dieses Laster der «*cenodoxia*» steht Cenodoxus, wie schon der Name besagt, prototypisch. An seinem Beispiel werden die genuin barocken Motive Hochmut und Fall, das Sterben des reichen Mannes (Jedermann-Motiv), der nichtige Flitterglanz des Daseins, das Ringen himmlischer und höllischer Kräfte um die Seele des Menschen, die Versuchbarkeit dessen, der sich für gerecht hält, mit Gaukelspiel und Terror, kurz: mit allen Mitteln des Barocktheaters in hochdramatischer Wucht augen- und sinnfällig gemacht.

Während das Drama der Neuzeit in der Tendenz zur Horizontale neigt (Spieler und Gegenspieler agieren auf gleicher Ebene), lebt das Barock-Schau-Spiel von der vertikalen Spannung. Das irdische Geschehen spielt in einem begrenzten Zwischenreich, dem gegenüber Himmel und Hölle die wahre Wirklichkeit darstellen. Die übergreifende Spannung zwischen oben und unten setzt gleichsam das Koordinatensystem, in dem sich der Mensch — für die Gnade und die Verwerfung in gleicher Weise offen — hin und herbewegt. Das Leben ist, diese Calderonsche Losung gilt für jedes Jesuitendrama, ein Traum, oder,

um es mit Euripides und Shakespeare zu sagen, «nur der Schatten eines Traums». Dabei gewinnt der Barock gerade durch diese verneinende Gebärde eine Lebensfülle, die nur dem paradox erscheinen mag, der nie etwas vom innigen Zusammenhang zwischen Glauben und Daseinsbejahung gehört hat. In Bidermanns Cenodoxus-Drama haben der Humor des Wanstes ebenso Platz wie das himmlische Licht und der höllische Abgrund.

Zu höchster Perfektion ist in diesem Drama das Ineinandergreifen der verschiedenen Wirklichkeitsebenen entwickelt. Das Leben des Cenodoxus ist weit mehr als ein abstrakter «Fall». Die Außenwelt gelangt durch äusserst plastische, oft derb realistische Szenen (Schmarotzer, Dienerszenen, die in Königsfelden weggelassene Vorführung eines Bären) zur Anschauung. Die Innenwelt des Cenodoxus wird in Allegorien, die in der dramatischen Weltliteratur kaum ihresgleichen haben, versinnbildlicht: die Gleisnerei und die «Aigen Lieb», treten sichtbar auf die Bühne, ebenso des Doktors Schutzengel, das Gewissen, die Krankheit, der Tod und nach dem Tode «des Doktors Seel». Alle diese Kräfte und Mächte, über und unter denen Himmel und Hölle als Weltpole sichtbar erscheinen, zeichnen eine barocke Psychologie, die den Menschen in der Gesamtheit seines metaphysischen Kosmos demonstriert.

Von immenser dramatischer Wirksamkeit ist ferner der geschickte Wechsel zwischen komischen und ernsten Szenen, der nicht zuletzt auch auf pädagogisch-didaktische Gesichtspunkte zurückzuführen ist. Zur Zeit Bidermanns wird von einer Aufführung berichtet, bei der die Zuschauer anfangs in wieherndes Gelächter ausbrachen, am Schluss aber von der Aussage so zerschmettert waren, dass mehrere sich sogleich zu den ignatianischen Exerzitien meldeten und beschlossen, ihr Leben grundlegend zu ändern. Der Darsteller der Titelrolle dieser denkwürdigen Aufführung soll unter dem Eindruck seiner Rolle sogar in den Jesuitenorden eingetreten sein.

Diese Ueberlieferung ist angesichts der bis heute unverminderten Theaterwirksamkeit des «Cenodoxus» nicht unwahrscheinlich. Es verwundert nicht, dass ein Theatermensch von Fleisch und Blut und Knochen, wie Jean Deroc einer ist, auf den «Cenodoxus» kommen konnte. Dem Streben nach dramatischer Totalität, der Synthese von grandioser Kulisse, Bühnenaufbau, Schauspiel, Ballett, Gesang und Orchester kommt diese «Comico-Tragoedia» in einzigartiger Weise entgegen. Die

Möglichkeiten der Ausgestaltung und der dramatischen Effekte, die das Drama bietet, und die erstaunliche künstlerische Freiheit, die es erträgt, ohne an Gehalt einzubüssen, liegen wohl nahe beim Optimum dessen, was für ein Festspiel dieser Art überhaupt möglich ist.

Ueber die vollendete Theatralik hinaus verdient der anthropologische und theologische Gehalt der Bidermannschen Aussage eine erneute Auseinandersetzung. «Die religiöse, radikale Kritik menschlicher Selbstherrlichkeit darf, wenn sie mit dem Scharfsinn eines Bidermann vorgetragen ist, heute wieder auf Verständnis rechnen.» (Max Wehrli).*

Wenn die kühne und denkwürdige Königsfelder Inszenierung des «Cenodoxus», die meines Erachtens ihren Platz in der Schweizer Theatergeschichte hat, zur Erweiterung und Vertiefung dieses Verständnisses beitragen konnte, so wäre das nicht ihr geringstes Verdienst.

* *Max Wehrli*, Jakob Bidermann «Cenodoxus». In: Das deutsche Drama. Hrsg. von Benno von Wiese. Bd. 1. Düsseldorf 1958, S. 13—34.

Jost Andreas Müller

Paradoxes zum Cenodoxus

Paradox, und zwar reichlich, mag es sich nur schon anhören, wenn ich als Texteinrichter der Cenodoxus-Produktion nach so und so vielen Besprechungen, vor allem jedoch nach so und so vielen Stunden der intensivsten Auseinandersetzung mit dem Sprachkleid dieses Werks letztlich ziemlich kleinmütig gestehen muss, dass mich Stoff und Stück recht eigentlich erst mit und nach seiner erfolgten Premiere zu beschäftigen anfang . . .

Zwar kannte ich ja jede Szene in ihrer Spannungskurvatur nach Gewicht und Stellung, da war keine Figur, deren dramatische Funktion ich nicht auf ihre Unerlässlichkeit und Zweckmässigkeit geprüft hätte, die träfsten Aussagen und Repliken grüssten mich fast wie alte Bekannte, selbst der geistesgeschichtliche Rahmen der «cenodoxia» (der eitlen Ruhmsucht) schien mir einigermaßen vertraut zu sein — und dennoch —; dennoch machte erst die Aufführung das alles sichtbar und des Fragens wahrlich würdig, was ich zuvor schon längst zu wissen schien.

So mochte es denn nach Generalprobe und Premiere den Anschein erwecken, als ob das Cenodoxus-Paradox sich in nicht weniger als vier Unter-Paradoxien aufteilte und erwiese:

- im Widerspruch von Technik und Gehalt
- in dem benachbarten, altherwürdigen, dem der Gestaltung und Gestaltwerdung dieses Gehalts
- in einem dritten: dass vielleicht gerade das Bekannteste sich am ehesten verdrängt
- und in dem letzten Widerspruch, der sich am engsten an das Werk anschliesst und sich so aufs deutlichste eröffnet: die Ruhmsucht der Bescheidenheit.

«Technik und Gehalt»: so vieles, das wir tun, das uns beschäftigt und das uns sogar Mühe macht, ist fast bloss soviel wie «techné» für uns — produzierende Reproduktion (oder auch umgekehrt), es ist Fertigkeit, gefertigtes Tun, in sich abgeschlossen und darum kaum je über sich hinausweisend. So verhielt es sich wohl selbst mit meinem Texteinrichtungs-Werk. Alles schien derart bekannt, die sich stellenden Probleme beinahe alle sozusagen rein «technischer» Natur, dass nirgends und kaum jemals so etwas wie der Gehalt des Werks die Arbeit durch Beunruhigung zu stören oder gar zu hindern vermocht hätte. Denn «Gehalt» eines Werks, das heisst doch fast immer so viel wie Ausweitung der Existenz durch fragendes Betroffensein. Gehalt ist ja nicht (wie sämtliche Schulen so gerne lehren und es die Schüler fast noch lieber glauben . . .) Ruhe und Versicherung, sondern eben das Gegenteil: der Widerspruch und das fast absolute In-Frage-Stellen. Immer wieder weichen wir dieser Art «Gehalt» aus, begnügen uns mit «Technik» und wundern uns dann ab und zu ein wenig, warum uns dieses «laisser-faire» nicht gelassener lässt.

Es war das unbedingte Verdienst der Aufführung, mir diesen ersten Widerspruch bewusst zu machen. Und zwar nicht zuletzt dadurch, dass sie diesen ersten, vielleicht noch persönlichen und subjektiven ausweitete und zum allgemeinen Gesetz erhob. Denn nicht wahr: fürs erste ist doch alles, was geschieht, alles, was gesprochen, gesungen und getanzt wird, pure Technik, reine Fertigkeit und erwiesenes Verfügen über die in Frage kommenden Mittel. Demnach stände Gestaltung wiederum fast in derselben Weise im Gegensatz und Widerspruch zum «Gehalt», denn jede Gestaltung ist und wirkt zunächst bejahend rein durch sich

selbst. «Gehalt», so, wie wir ihn verstehen wollen, bewährt sich dann am sichersten, wenn alles Gestalten vorne sich derart verkehrt, dass unser Erleben gar nicht mehr zustimmend und einsinnig verlaufen mag und kann, wenn unsere Welterfahrung sich am Gängelband fühlt, wenn unsere stets bereite Neigung zur Identifikation sich immer wieder ins fast Leere verwiesen finden muss, wenn vor allem der stete Medienwechsel von Schauspiel, Musik und Tanz uns nicht nur «technisch» als Zuschauer herausfordert, sondern auch Offenheit gerade durch den Wechsel selbst hervorzubringen versteht. Gerade dieser Wechsel der Medien, ein Kernstück im künstlerischen Konzept Jean Derocs, scheint nicht immer richtig verstanden worden zu sein. Es geht gerade nicht um Ergänzen und um Zusammenlegen im Sinne eines Gesamtkunstwerks, sondern eben im Gegenteil um die getrennte und voneinander abgesetzte Darstellung der je in sich geschlossen wirksam werdenden Darstellungs-Medien. Die Gestaltung soll gerade nichts anderes bewirken als die Offenheit des Gehalts.

Der dritte Widerspruch erschien mir in der Antiquiertheit und scheinbaren Abseitigkeit des Stücks. Hatten wir wirklich keine anderen Probleme um dieses «Wunder-Fait-divers» aus dem mittelalterlichen Paris? Was sollte uns dieser Doktor von Paris mit seiner Eitelkeit und völlig kritiklosen Ruhmsucht? Gab es denn nicht drängendere Fragen und Themen?

Andrerseits: was wäre fragwürdiger als unser Reklame- und Public-Relations-Wesen, was brennender als diese Fassaden unserer Wertungs-Befangenheiten, aufgerichtet oder aufzurichten versucht mit soviel raffinierter Psychologie?

Gewiss, das brauchte man nicht zu sagen. Jede Form von Aktualisierung, die von aussen an ein Werk in missverstandenen Eifer herangetragen wird, ist ein Greuel und gehört unter die künstlerischen Todsünden gezählt. Erweist sich nur der Gehalt eines Werkes in dienender Art und deutlich akzentuiert, braucht man sich um seine Wirkung nicht weiter mehr zu kümmern.

Und diese Wirkung erreichte eben auch die Verdeutlichung des vierten Paradoxes: die eitle, d. h. in sich leere Ruhmsucht einer selbstgefälligen Bescheidung in sich selbst. Wir sind keine grossen Leute mehr wie dieser «Doktor von Paris» und uns vor Leuten unserer Wohltätigkeit und unseres gottgefälligen Lebens fast öffentlich zu berühmen, ist uns wohl kaum gegeben. Die sozialen Einrichtungen sind jetzt fast so

etwas wie unsere Cenodoxe . . . Dennoch bleibt uns privat noch genügend cenodoxischer Freiraum: als eitle Ruhmsucht will mir nur zu oft unser unbescheidenes Bescheiden, unsere selbstgerechte Pflichterfüllung erscheinen, die vom andern nichts mehr als gerade dies zu fordern weiss: genau dieselbe Bescheidung auf und in sich selbst —.

Paradoxe Cenodoxie, ich sagte es ja, sind und beweisen nicht zuletzt diese Gedanken durch sich selbst . . .

Jean Deroc

Ein Werkgespräch

Wenn man an die choreographische Arbeit eines solchen Projekts herangeht, muss man diese von den verschiedensten Seiten her betrachten, bevor man mit den eigentlichen Stellproben mit den Tänzern beginnen kann.

Da ist vorerst einmal die *Raumfrage*: Durch die Verhältnisse in der Kirche (Gruft, feststehender Sarkophag, die Sicht für die Zuschauer, dreigeteilte Bühne) kommen verschiedenste Probleme auf.

Durch die gestaffelten Bühnen muss die Choreographie aufgliedert werden. Es können z. B. keine grossen Ensembles gestellt werden, keine Diagonalen, keine Kreise. Ich musste vielmehr auf verschiedenen Ebenen individuell, mit kleinen Gruppen arbeiten, die sich synchron zu einem Gesamtbild fügen und ergänzen sollten. Die Fläche der Engel war so reduziert, dass auf Sprung und Drehung verzichtet werden musste. Dafür wählte ich plastische Elemente, die langsame Adagio-Bewegung, die grosse Anforderungen an den Tänzer stellte, kam doch noch eine über 4 m erhöhte Bühne dazu.

Um eine möglichst grosse Abstraktion des Himmels zu erreichen, der für mich eine Sphäre der reinen Aesthetik ist, habe ich den Stil des akademischen Balletts gewählt, dazu die weisse Farbe, was vielen Kritikern, besonders wenn sie vom Schauspiel kamen, unverständlich war. Für viele Menschen ist es schwer, sich Engel vorzustellen, ohne in die

Clichés des Mittelalters oder des fin de siècle zu verfallen. Sehen auch Sie Engel immer noch mit langen, goldenen Haaren, weissen, wallenden Gewändern, mit kleinen Flügeln am Rücken?

Bei den Teufeln ist es da schon leichter. Diese sind bewegungs- und lustbetont, natürlich rot (warum eigentlich?). Hier habe ich auf synchrone Ensemble-Bewegungen verzichtet, in der Annahme, dass sinnbetonte, bewegungsfreudige Teufel sicher weniger diszipliniert sind als die Engel. Ich zeigte immer verschiedene Gruppen und Einzelaktionen, um das Bildhafte der barocken Darstellungskunst zu erreichen. Die Grundidee war, dass ich für den Himmel apollinische, für die Hölle dionysische Elemente verwendete.

Bevor ich aber an die choreographische Arbeit gehen konnte, waren lange Gespräche mit dem musikalischen Bearbeiter, Herrn Kobelt, notwendig.

Die Urfassung war ohne jede musikalische Begleitung gedacht. In der Grazer Aufführung, die ich vor einigen Jahren machte, waren nur abgeschlossene Tänze nach Musik von Fux eingebaut. Wir wollten nun noch weiter gehen und eine nahtlose Verbindung zwischen der gesprochenen und der getanzten Handlung schaffen. Es wurden die früher gesprochenen Teile in Musik umgesetzt. Da in Königsfelden Seitenkulissen und Vorhänge fehlen, mussten auch Auftritte und Abgänge der Tänzer zeitlich gestoppt und dann instrumentiert werden. Als ich an die ersten Proben ging, war ungefähr die Hälfte der Musik gesetzt. Laufend erhielt ich per Post Tonbandaufnahmen in einem Rohschnitt für die kommenden Proben, was die Arbeit sehr spannend machte. Die Solisten warteten oft mit Ungeduld auf ihre Soloparts, die sie ja noch nie gehört hatten.

Die Engel probten 3 Monate, bevor sie auf das erhöhte Podest gehen konnten, das dann auch abgeändert wurde, da die Schräge zu steil war und die Tänzer ins Rutschen kamen.

Neben den Tanzproben liefen die Schauspielproben und erst als Choreographie und Regie im Rohbau fertig waren, wurde zusammen geprobt und die Schauspieler mit dem Tanz konfrontiert. In den letzten Juliwochen kamen auch die Sänger und das Orchester dazu, so dass sich langsam das Schauspiel, der Tanz, der Gesang und die Musik zu einem Ganzen fügen konnten.

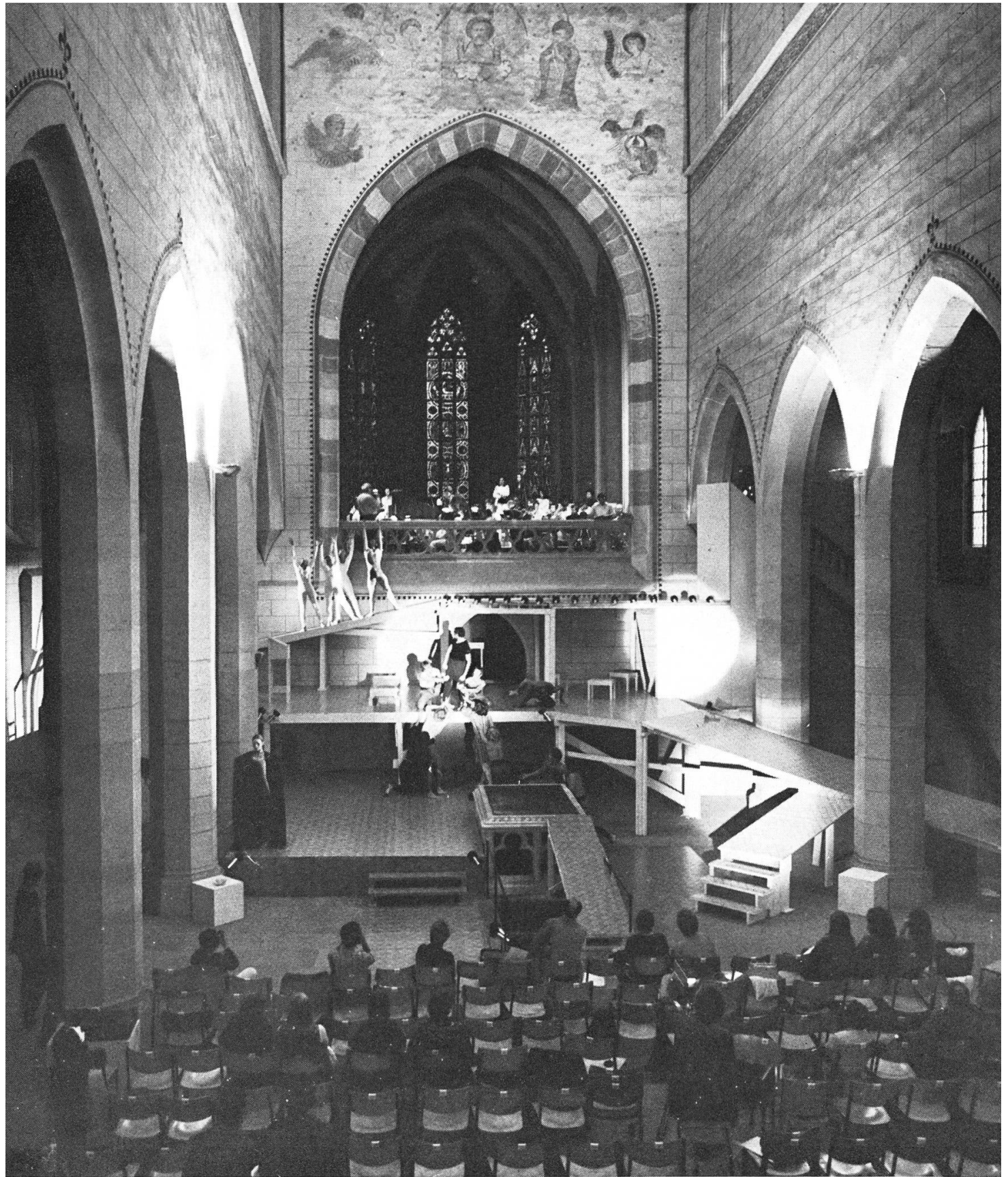


Abb. 1. Königsfelder Festspiel 1975 Gesamtbild (Cenodoxus)
Photo: Heinz Fröhlich, Aarau

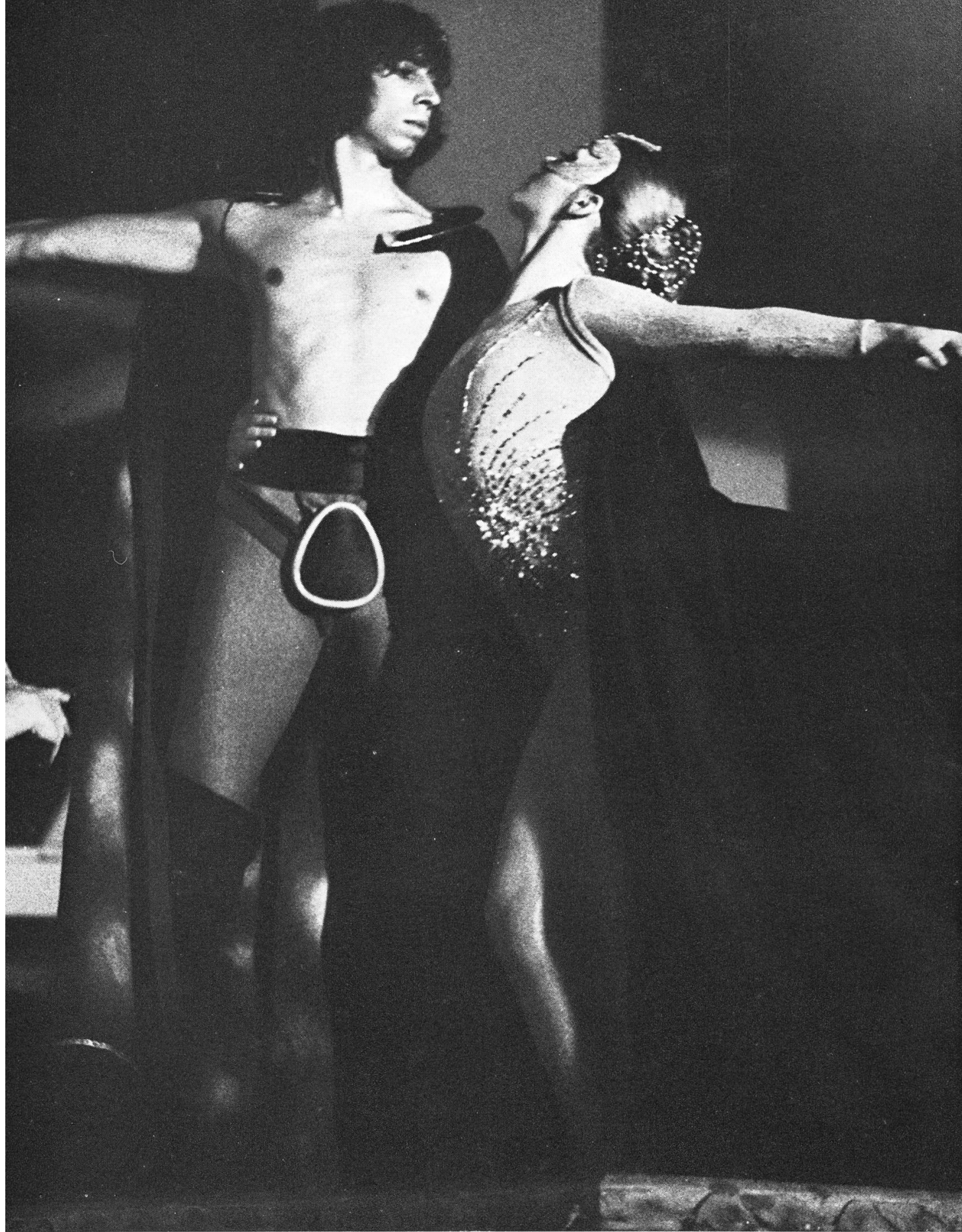


Abb. 2. Königsfelder Festspiel 1975 Gleisnerei — Eve Trachsel Panurgus, der
Hauptteufel — Bernd Rumpf

Photo: Norbert Lindauer, Laufenburg



Abb. 3. Königsfelder Festspiel 1975 Mariscus, ein Schmarotzer — Konrad Horschik Dama, der Diener — Paul Lohr

Photo: Heinz Fröhlich, Aarau



Abb. 4. Königsfelder Festspiel 1975 Engelsballett, Schutzengel — Marcel Veillard

Photo: Norbert Lindauer, Laufenburg

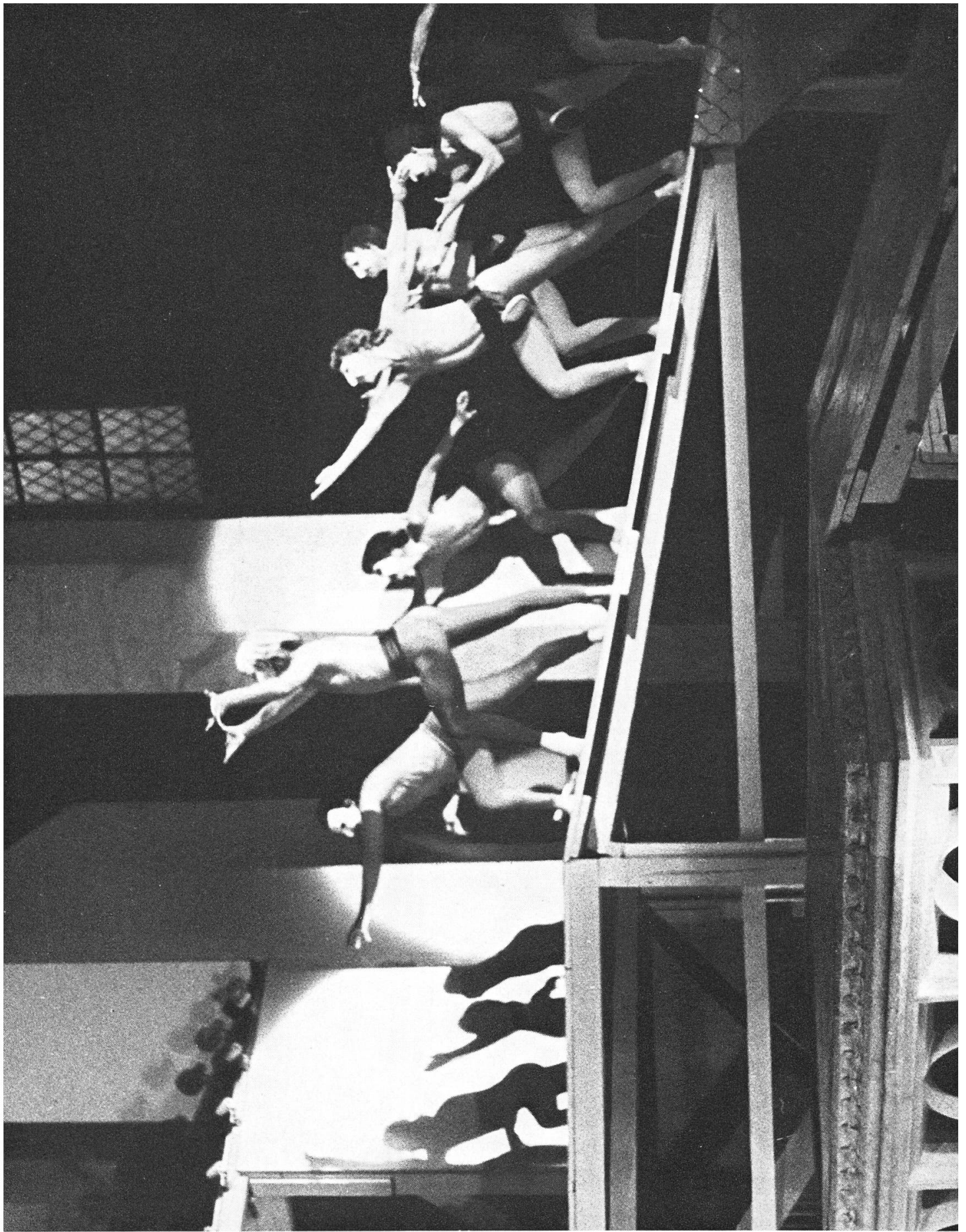


Abb. 5. Königsfelder Festspiel 1975 Teufel vor Cenodoxus
Photo: Norbert Lindauer, Laufenburg



Abb. 6. Königsfelder Festspiel 1975 Tod Cenodoxus; Cenodoxus — Werner Dahms Gleisnerei — Eve Trachsel Panurgus — Bernd Rumpf Eigenlieb — Jaromin Linhart

Photo: Heinz Fröhlich, Aarau

Schon Monate im voraus fanden Gespräche über die Kostüme, die Masken, die Requisiten statt. Auch hier war es wichtig, den verschiedenen Mitarbeitern die Idee des Ganzen zu vermitteln, bevor dieses Ganze überhaupt bestand. Die Kostüme und Masken mussten ja später dem darzustellenden Typus entsprechen, das Licht die jeweilige Situation atmosphärisch wiedergeben und die Bühnenkonstruktion, die vorher genau statisch berechnet werden musste, hatte die Handlungsorte genau abzugrenzen.

Sitzt man dann nach monatelangen Vorbereitungen in einer durchgehenden Gesamtprobe, staunt man immer wieder selbst, wie ein solches Spektakel mit über hundert Beteiligten organisch abläuft, getragen vom Einsatz und der künstlerischen Inspiration eines jeden Einzelnen. Das ist eines der kleinen Wunder, die das Theater und im speziellen Königsfelden, wo noch die eigene Atmosphäre des Raumes hinzukommt, immer wieder vermittelt.