Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 32 (1952-1953)
Heft: 9

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

★ Kulturelle Umschau ★

Zürcher Schauspielhaus

Sean O'Casey: Der Preispokal

Es gibt peintres naïfs und naive Maler. Mit dem Ruhm, der den ersten gebührt, kamen die zweiten zu Ehren. Es gibt unverbildete Dichter, deren Wort ihrem Ahnen und Fühlen nicht gleichkommt, und es gibt ungebildete Schriftsteller, deren Gefühl zu klein ist für die Worte, die sie davon machen. Von Sean O'Casey rühmt man, daß er keine Schulbildung mitbekommen habe und doch Dramen schreibe. Die Frage ist, ob sein «Preispokal» ihn als poète naïf oder als Naiven erweise; die Gefahr ist, daß er im Zuge der Zeit in den Wagen der ersten gesetzt wird, statt in den Wagen der zweiten geworfen zu werden.

Das Geschehen: Zwei irische Soldaten im ersten Weltkrieg auf Urlaub zu Hause. Der eine gewinnt seinem Fußballklub den Cup zum dritten Male, der andere schlägt seiner Frau die Hochzeitsschale nebst dem übrigen Geschirr klein. Der Fußballer Harry liebt eine Jessie, ein unwertes Ding; der Susie zeigt er die kalte Schulter, obwohl sie, um von ihm angebetet zu werden, gleich jedermann zum Beten bekehren will. Die Urlauber gehen wieder an die Front und kehren zurück, der eine lahm, der andere blind. Jessie gibt sich jetzt einem gesunden Fußballer, Susie — von der Betschwester zur Krankenschwester durchgemausert — dem Stabsarzt. Der Lahme macht sich den Mitmenschen lästig und beginnt in den letzten drei Sätzen des Stücks, sich in sein Schicksal zu schicken. In diesen Handlungsablauf ist eine Vision des Kriegsunsinns eingerückt, von den Personen der Handlung losgelöst, überpersönlich. — Im übrigen gute Milieuzeichnung.

Ein Kriegsstück also, geschrieben aus der Trauer und dem Weh über den Krieg als Geißel der Menschheit. Die Trauer O'Caseys ist echt; und echt ist sein Volkshumor, der durch das Stück zieht, ein simpler Bauernhumor, der oft täppisch angebracht ist, zuweilen aber köstliche, in sich ruhende Szenen schafft und das Hauptelement der Milieuschilderung ist. Ob das aber ausreicht für ein Schauspiel, für eine Dichtung? Ich glaube es nicht. Nicht seine treuherzige Unverdorbenheit durch dramaturgisches Raffinement ist daran schuld, daß das Stück im Stümperhaften befangen bleibt; die einzelnen Schnitzer verzeihen wir ihm gern. Aber es fehlt O'Casey an der Fähigkeit, ein tiefes Empfinden auszudrücken, weshalb nicht offenbar wird, ob es überhaupt an solchem tragenden Empfinden fehle. Es ist prächtig, wenn zu Anfang Susie ihre Verliebtheit in Harry hinter einer lauten Religiosität verbirgt und dadurch seine Aufmerksamkeit zu gewinnen trachtet — das läßt viel erwarten; doch die Erwartung wird enttäuscht, wenn im späteren Verlauf ihr Verhältnis zu Harry und das zum Stabsarzt sich in die Quere kommen, besser: wenn nicht klar wird, was die wirklichen Gefühle Susies für die beiden Männer sind. Dann zweifelt man an der Gewalt der ersten Szene und vermutet bloßen Effekt. Das Verhalten des gelähmten Harry, als Jessie ihn verläßt, ist jämmerlich. Die Sticheleien des Blinden gegen seinen lahmen Kameraden sind kläglich. Der Schmerz des einzelnen über das Verlorene übertönt den Schmerz der ganzen Welt über den Krieg. Die Einzelschicksale sind nicht stellvertretend, sondern ausgefallen. Da er nur bis zum Ungenügen des einzelnen im Schmerz vor-

dringt, demonstriert O'Casey das eigene Ungenügen im Empfinden, im Wort. Auch im Glauben. Das zeigt sich in der Lösung, die er dem Helden im letzten Moment findet. Das Bibelwort: Der Herr hat gegeben, der Herr hat genommen, der Name des Herrn sei gelobt — gibt dem Helden nicht Tröstung. Erst mit dem undemütigen, weltgläubigen Stumpfsinn: Der Herr hat gegeben, der *Mensch* hat genommen, der Name der Herrn sei gelobt — glaubt O'Casey dem Helden und der Welt Befriedung gefunden zu haben.

Den Einzelschicksalen, die nicht von einem Dichter ins Gültige erhoben werden, stellt O'Casey im zweiten Akt das Allgemeingültige schlechthin gegenüber: den Soldaten an der Front. Sie reden in Strophen und singen. Aus der halb zerstörten Kirche ertönt die Messe. In der literarischen Welt geht die Rede, dieser Akt zeige expressionistische Züge. Damit geht man fehl. Da ist Persiflage, Cabaret, da ist ganz und gar die Folgerichtigkeit des auf die theatralische Wirkung Bedachten, nicht aber das unbändige, in Worte und Gebärden ausbrechende Empfinden eines in den letzten Tiefen Erschütterten, Hingerissenen. Gedacht statt gefühlt.

Von zwei Seiten sucht O'Casey das Elend des Krieges auf die Bühne zu bannen: vom Einzelschicksal und vom allgemeinen her. Der Dichter aber packt eine Sache nicht von zwei Seiten an, sondern von der richtigen; er gestaltet aus der Mitte des einzelnen Menschen heraus das Weltgültige. Trotzdem ist das Spiel O'Casey sympathisch um seiner Ehrlichkeit und Unbekümmertheit willen. Was noch an den bloß naiven Malern gefällt: ihr von allen Schulungs- und Vorbilderkomplexen unbeschwertes Draufgängertum mit Pinsel und Farbe erfreut bei O'Casey um so mehr, als bei ihm der Verdacht, er schreibe primitiv, um am Ruhm arrivierter Primitiver teilzuhaben, von vornherein entfällt.

Dankbar ist das Stück überdies für die Darsteller. Es enthält sehr schöne Rollen, vornehmlich in den Nebenfiguren. Daß *Berthold Viertel* sich für die Inszenierung Zeit genommen hat, trug Früchte. Wir erlebten mit dem — abgesehen von Ustinov — unbedeutendsten Stück, das der Winter uns bis jetzt geboten hat, die einheitlichste, schönste Aufführung. Zur ausgewogenen Ensemble-Leistung tragen alle Schauspieler das Beste bei.

Oscar Vogel

Theater in Süddeutschland

An Münchens Theaterhimmel hat es seit dem Kriege etliche Male mächtig geblitzt. Bei den Staatstheatern — Staatsoper, Residenztheater und Gärtnerplatz-Operette — wirkte sich der ängstliche Bürokratismus des Kultusministeriums lähmend auf die Initiative der Intendanten aus, bzw. duldete man im Falle des Schauspiels wiederum einen Intendanten, dessen Spielpläne und Besetzungslisten elementare Irrtümer aufwiesen, so daß die Presse oft geradezu mit Jähzorn darauf reagierte. Bei den Städtischen Bühnen sah es besser aus. Die Kammerspiele unter der Leitung *Hans Schweikarts* litten zwar zeitweilig auch unter Niveauschwund, brachten dann aber rechtzeitig immer wieder Inszenierungen von Format heraus, welche an die große Zeit unter Otto Falckenberg erinnerten. Ein trauriges Schicksal hatte indes das ebenfalls unter städtischer Regie laufende Volkstheater. Schlechte Räumlichkeiten einerseits und anderseits die leider immer mehr fortschreitende Nivellierung des Altmünchner Volkslebens infolge der starken Zuwanderung außerbayerischer Bevölkerungsteile waren die Ursache für die mehrmalige Schließung dieser Bühne, die man heute als definitiv betrachten muß.

Es hat jedoch den Anschein, als wende sich nunmehr bei den Staatstheatern das Blatt. In der Staatsoper wechselten zu Beginn dieser Spielzeit die Leiter. An die Stelle des bisherigen Intendanten *Georg Hartmann* trat der auch in der

Schweiz bekannte *Rudolf O. Hartmann,* am Dirigentenpult nahm der noch junge *Rudolf Kempe* den Platz des Ungarn *Georg Solti* ein, während der einstige Leiter des Ballet des Champs-Elisées, *Victor Gsovsky,* das Staatsoperballet an *Pino Mlakar* übergab. Als einen Verlust mußte man zwar Soltis und Gsovskys Weggang betrachten. Der entscheidende Wandel wird jedoch sein, daß Rudolf O. Hartmann, der zugleich die Staatsoperette mit unter seine Fittiche bekam, eine wesentlich stärkere Position gegenüber dem Bayerischen Kultusministerium beziehen konnte. Er wird vielleicht jenes gesunde Verhältnis zwischen bajuwarischem Konservitivismus und kultureller Weltoffenheit wieder einstellen, welches der Isarstadt unter den letzten bayerischen Königen die Apostrophierung als internationaler Kunststadt einbrachte. Hatte sein Vorgänger Georg Hartmann auch zweifellos das Verdienst, der Münchner Oper vor allem profilierte jüngere Kräfte zuzuführen, so blieb es Rudolf Hartmann vorbehalten, auch den Spielplan für das zeitgenössische Musiktheater zu öffnen. Im Gärtnerplatztheater richtete er eigens eine Reihe für moderne Opern ein, welche diese fühlbare Lücke schließen soll. *Menottis* effektstarker, wenngleich nicht gerade tiefschürfender *«Konsul»* eröffnete den Reigen, wobei die großartige *Inge Borkh* die Mängel des Werkes mit ihrem unerhört theatralischen Elan meisterhaft überspielte. Im großen Haus, dem Prinzregententheater, begann Hartmann dagegen mit zwei doppeltbesetzten Inszenierungen: «Fidelio» und Strauß' «Arabella». In letzterer sah man die faszinierende *Lisa Della Casa* erstmals in München. Beide Opern gaben Hartmann noch nicht die vollen Möglichkeiten, seine modernere Regiehand spüren zu lassen. Immerhin wird man von ihm als Regisseur gerade auch die Überwindung der bisherigen szenischen Konvention erwarten.

Das Staatsschauspiel hatte zum Ärger der Kritiker und zum Nachteil seiner teils ausgezeichneten Kräfte in diesem Herbst keinen Intendantenwechsel erlebt, obwohl er dort wohl noch eher am Platze gewesen wäre. Regisseurmangel, Spielplanfehler, Mangel an Ensemblegeist ..., so heißen dort seit langem die Nöte; und hätten nicht gerade die häufigen Gäste aus Zürich, Oskar Wälterlin, Kurt Horwitz und Ernst Ginsberg, mit ihren Inszenierungen eine erhebliche Blutzufuhr dargestellt, so müßte man das Residenztheater längst unter die mittleren Provinzbühnen Bayerns zählen. Der magere Start in den vergangenen Wochen mit Arnulf Schröders musisch verbrämter Inszenierung des «Gefesselten Prometheus» von Aischylos, einer Lippl-Inszenierung von Shaws «Cäsar und Cleopatra», die ein Kritiker als «ernsthafte Konkurrenz für Laienbühnen» bezeichnete, und ein allzu gemütlicher «Urfaust» unter der Regie Bruno Hübners machten offenbar, daß sich seit der letzten Saison nichts geändert hat. So sehr man sie vor einem halben Jahr erwartet hatte, so kam doch die Nachricht vom Rücktritt Lippls am Anfang dieser Spielzeit überraschend. Man wird nun lange genug Zeit haben, um für ihn im Herbst 1953 einen Nachfolger zu finden, der das verspielte Renommé der Bühne wieder herstellen wird. Für die Zürcher Leser dieser Zeilen hat der Rücktritt Lippls jedoch auch einen bangen Aspekt; denn neben dem Essener Intendanten Karl Bauer und dem Darmstädter Theaterleiter Gustav R. Sellner kommt als Nachfolger Lippls vor allem Kurt Horwitz in Betracht. Es wäre dies sogar eine konsequente Fortführung der engen Beziehungen, die sich seit einiger Zeit zwischen München und Zürich in theaterpersoneller Hinsicht angebahnt haben.

Die Kammerspiele München haben indessen nach der Uraufführung von *Friedrich Dürrenmatts* grotesker Komödie «Die Ehe des Herrn Mississippi» wieder einen erheblichen Aufschwung genommen. Sie schlossen die letzte Spielzeit mit einer weiteren Dürrenmatt-Uraufführung ab, dem *«Nächtlichen Gespräch»,* das von Radio Bern bereits in Radio-Fassung gebracht wurde. Ein Zweipersonenstück, das wieder ein Paradoxon zum Sujet hat. Ein staatlich gedungener Mörder erzwingt in einem nicht genannten Staat über die Hausfassade nächtlich das Zimmer eines geistigen

Resistence-Kämpfers, um ihn lautlos zu exekutieren. Doch der bedauernswertere Mensch ist am Schluß des Stückes nicht der Verurteilte, sondern der Henker. Er nämlich ahnt die Gnadenlosigkeit seines Tuns. Dürrenmatts *«Die Ehe des Herrn Mississippi»* wurde von den Kammerspielen im September sogar neben einer unerhört starken «Woyzeck»-Inszenierung auf der Biennale in Venedig gezeigt. Nach den Theaterferien endlich gab es nach einer etwas unglücklichen Horvath-Aufführung «Kasimir und Karoline» wieder in Hauptmanns «Die Ratten» glänzendes Ensemblespiel zu sehen. *Therese Giehse,* nunmehr wieder Mitglied der Kammerspiele, spielte die Mutter John; wie sich denken läßt: mit erschütternder Plastik. Mit Paul Burkharts «Feuerwerk» steht auch wieder ein Schweizer Autor als nächster im Programm.

Bayerns zweite Theaterstadt, *Nürnberg,* erlebte zu Beginn der Spielzeit die deutsche Erstaufführung eines Werkes, das aus dem österreichischen Dramenwettbewerb mit einem Preis hervorging: *Harald Zusaneks «Die Straße nach Cavarcere».* Max Reinharts Witwe, Helene Thiemig, hat mit diesem Stück ganz Österreich bereist. Seine Stärke besteht in den Rollen, die Zusanek erfand: eine als Hexe verschriene Marktfrau, die sich jedoch am Ende als die einzige wahrhaft gläubige Gestalt herausstellt, ein junger Mann, verdrossen und vom Schicksal geschlagen, der sich im entscheidenden Augenblick jedoch gerade ihrer annimmt, und eine Handvoll egoistischer Menschen aus unserem Alltag. Gar zu sehr radiophon gesehen ist jedoch Zusaneks Handlung, welche die große italienische Überschwemmungskatastrophe vor einem Jahr zum Vorwurf hat. Es ist Reportage, und nicht einmal immer eine gute!, wo es doch hätte eine dichterische Überhöhung des realen Geschehens hätte sein sollen. Immerhin, es war der erste Schritt des bekannten Hörspielautoren auf die Bretter; und vielleicht wird er sich mit der Zeit auch mit den optischen Gesetzen der Bühne vertraut machen.

In *Augsburg* lernte man den diesjährigen Nobelpreisträger *François Mauriac* einmal als Dramatiker kennen, allerdings nicht gerade in einem überzeugenden Stück. Die Stärke des Dichters liegt zweifellos in der psychologischen Durchleuchtung des Krankheitsbildes des modernen Menschen. In einem epischen Bericht kann man nun freilich aus der Fülle detaillierter Einzelbeobachtungen an der menschlichen Psyche ein erregendes Tableau gestalten. In einem Drama, wie hier dem Schauspiel der Geschwisterliebe *«Feuer auf der Erde»,* stößt jedoch eine solche psychologische Haarspalterei ab, wenn nicht zugleich ein großer innerer Bogen die äußere Handlung zum Tragen bringt. Ein wenig erstaunt war der Besucher der Augsburger Aufführung überdies, daß Mauriacs Drama gerade durch seine Gnadenlosigkeit jene Erwartungen enttäuschte, welche man auf den Mann hegte, der sich allezeit offen als Antipode Sartres und letzthin auch als Gegner des bedeutungsfreien Ästhetizismus Cocteaus bekannt hatte. Der Dichter Mauriac, so schien es, verleugnete in diesem Stück den Kritiker Mauriac. Darüber ließ sich auch nicht hinwegtäuschen, wer einen Teil des Mißerfolges der schwachen und schleppenden Aufführung in der Augsburger Komödie zuschrieb.

In einem früheren Bericht haben wir schon die positive geistige Arbeit der *Stuttgarter Theater* erwähnt, die sich öfters in der zyklischen Zusammenfassung abgeschlossener Themenkreise manifestiert. Nachdem nunmehr durch eine interessante «Phädra»-Aufführung (Racine/Schiller) in barockem Milieu unter Paul Hoffmanns Regie der Schillerzyklus des Württembergischen Staatsschauspiels beendet wurde und nachdem man im Frühjahr in der protestantischen schwäbischen Hauptstadt den Katholiken Paul Claudel mit «Johanna auf dem Scheiterhaufen» und «Der seidene Schuh» vorstellte, gab nun die Britische Woche dem Staatsschauspiel Gelegenheit, einen Querschnitt durch das englische Theater und in einer Matinée auch durch die bei uns noch allzu wenig bekannte englische Lyrik zu geben. *Shakespeares «Othello», Shaws «Heilige Johanna», Eliots «Cocktailparty» und Frys «Venus im*

Licht» stellten in sauberen Inszenierungen das Angebot des Staatsschauspiels dar, während in dem wieder eröffneten Kammertheater die pantomimische Darstellergruppe *«Die Gaukler»* mit den «Canterburygeschichten» ein seltenes und faszinierendes Erlebnis boten. Man hat inskünftig vor, diesem Kleinen Haus des Württembergischen Staatstheaters gerade solche Aufgaben zuzuweisen, die nur einem begrenzteren Publikumskreis vorgestellt werden sollen: Experimente, Kammerstücke, Dichtermatinéen. Gerade der Erfolg der Pantomime hat die Bühne veranlaßt, das berühmte Pariser Pantomime-Theater Marcel Marceaus einzuladen. Die Württembergische Staatsoper brillierte indessen zu Beginn ihrer Spielzeit in einer glänzenden «Carmen»-Aufführung mit der für Westeuropa neuentdeckten Kroatin *Marianna Radev* in der Titelrolle, einer rassigen Erscheinung von elementarer Bühnenbegabung. Zugleich bot im gleichen Hause das Staatsopernballett neben Rimsky-Korssakoffs «Scheherezade» und Strawinskys «Scènes de ballet» die Uraufführung von *Robert* Mayers Tanzpantomime *«Notturno Montmartre»* mit der Musik von *Hermann Reutter.* Eine Neuschöpfung von starker Wirkung! Die Eignung des Montmartremilieus für eine kolorithaltige tänzerische Gestaltung hat schon Jacques Offenbach in seinem duftigen und fröhlichen Ballett vom Vorabend des französischen Nationalfeiertags, dem «13. Juli», erprobt. Der junge Robert Mayer und sein musikalischer Interpret Hermann Reutter haben ihr Tanzspiel freilich nicht mit dem süffisanten Lebemannslächeln des einstigen Pariser Operettenkönigs geschaffen. Ihr Werk lebt neben dem Lokalkolorit des Pariser Vergnügungsviertels vielmehr noch von seiner dämonischen Hintergründigkeit. Hinter Lust und Frohsinn stehen hier bedrohlich das Chaos und das Nichts, verkörpert in der Gestalt eines schemenhaften «Fremden», der am Schluß jedes Einzelbildes seine Maske fortreißt und Entsetzen um sich ausbreitet. Durch diesen symbolischen Aspekt erhielt die farbige Tanzpantomime mit klassischen Elementen eine weitere gedankliche Tiefendimension und zugleich einen starken dramatischen Effekt. Großen Anteil an der Verdichtung der szenischen Vision hatte jedoch auch Reutters Musik. Sie drängte sich nie aus ihrer Begleitungsfunktion heraus, paßte sich aber trefflich den Gegebenheiten des Balletts an. Meisterhaft, wie er z. B. im zweiten Bild (Café Montmartre) Padre Martinis Chanson «Plaisir d'amour» variierte und in ein dichtes orchestrales Gefüge verwob. Man sieht Reutter in seiner dezenten und objektivierenden Diktion der Partitur auf der selben Linie wie eine Reihe moderner Komponisten von Strawinsky bis zu Werner Egk. Da das Werk von seinem choreographischen Schöpfer Robert Mayer inszeniert und auch in der Rolle des Fremden selbst dargestellt wurde und überdies in Ferdinand Leitner einen versierten Interpreten moderner Musik vor dem Dirigentenpult sah, wurde diese Uraufführung zu einem der erfreulichsten Erlebnisse der bisherigen Theatersaison in Süddeutschland.

Darmstadt, die einstige Residenzstadt des Großherzogtums Hessen, hat auch längst nach ihrer «Degradierung» zu einer gewöhnlichen Großstadt von gerade hunderttausend Einwohnern noch ihre Ambitionen als Kulturmittelpunkt behalten. Nicht nur die alljährlichen «Darmstädter Gespräche» zum Thema «Mensch und Technik» und die Beherbergung der «Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung», sondern auch das rege Theaterleben am Rande der Bannmeile des größeren Frankfurt hat der Stadt ihr Renommé als Vorort des Geistes bewahrt. Mit *Gustav R. Sellner* als Leiter und dem Heidegger-Schüler *Egon Vietta* als Dramaturgen bestimmen zwei Persönlichkeiten von Format das Gesicht des Landestheaters Darmstadt. Sellner brachte in einer Psychoanalyse und antike Magie verbindenden Inszenierung den «Ödipus» des Sophokles in der neuen Verdeutschung Wolfgang Schadewaldts heraus. Vor allem aber stellte er mit einer szenisch kühnen Aufführung des *«Sommernachtstraum»* aus dem Geiste und mit der Musik *Carl Orffs* eine neue Theaterform zur Debatte. Man war bis heute gewöhnt, Shakespeares Elfen- und Geisterschauspiel aus dem romantisch versponnenen Gefühl heraus zu

interpretieren, welches sowohl die Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzungen als auch die Mendelsohnsche Begleitmusik ausdrücken; und fast will es uns frevelhaft erscheinen, hiervon abzurücken. Aber schon Otto Falckenberg hat vor fünfundzwanzig Jahren die Mendelsohnsche Musik als unbrauchbar für seine Inszenierungsabsichten bezeichnet. Carl Orff hat nunmehr nicht nur eine gänzlich vom Melodischen zum Rhythmischen hin verwandelte Musik, sondern auch eine völlig neue szenische Vorstellung von Shakespeares Werk geschaffen. Vom deutschen Natur- und Wäldertraum mit dem Gefühl der Unendlichkeit hat er sich distanziert, um im Gegenteil die ganze Welt auf seiner schmalen Bühne unmittelbar einzurichten. Es ist ein «theatrum mundi», welches vom Mond über der Szene bis zu den selbst mit auftretenden Musikanten des Orchesters nichts mehr kennt, was außerhalb der Szene selbst ist, dafür sehr vieles, was sich im Inneren der kleinen Welt abspielt. Man hat Orff oft einen «raffinierten Primitiven» genannt, weil er das Wort der Dichtung nicht einer breiten musikalischen Erfindung preisgab, sondern sich auf ganz sparsame rhythmische Untermalung beschränkte, die durch häufige Wiederholung immer wieder das Gefühl für die innere Architektur des Dramas zu stützen vermag. Aber gerade diese Vereinfachung des Bühnenkunstwerkes, zu der sich im Szenischen noch eine weitgehende Stilisierung gesellt, hat ein erstaunliches Ergebnis: hier ist eine Theaterform entstanden, die sowohl den musikalischen Ästhetizismus der Oper bis Richard Strauß, als auch die übergroße Differenzierung des Sprechtheaters durch psychologische Analyse mit einem Schlage überwunden hat. Das Theater ist wieder aus seiner Angleichung an die Wirklichkeit herausgerissen worden, die vor allem der Film so stark gefördert hatte; es ist erneut zu einer eigenen, von der Wirklichkeit abgehobenen Ebene geworden, auf der es neben dem ästhetischen Erleben auch wieder eine geistige Verpflichtung im Zuschauer zu evoquieren vermag. So wie es einst im kultischen Theater der Griechen der Fall gewesen ist!

Klaus Colberg