

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 36 (1956-1957)
Heft: 6

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

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

Ein Zeichen der Zeit

Im Monat Mai des letzten Jahres trat die *Monatsschrift für menschliche Begegnung, Ja*, an die Öffentlichkeit. Schon nach einem Jahr hat sie ihr Erscheinen einstellen müssen. Der Absatz genügte nicht, um sie am Leben zu erhalten.

Man sah sehr bald, daß dem Redaktor, Dr. *Max Schoch*, bei der Gründung der Zeitschrift nicht nur ein klares Ziel vorgeschwebt, sondern er auch für jede Nummer ein ganz konkretes Programm vorbereitet hatte und für jedes behandelte Thema auf weite Sicht einen großen Kreis kompetenter Mitarbeiter zu gewinnen verstand. Man spürte, daß der Theologe Schoch durch das Mittel der Zeitschrift den Leser mitten in die Gegenwart hineinstellen wollte, ihre Aufgaben, Chancen, Schwierigkeiten und Verhängnisse. Man fühlte, daß der Redaktor bei innigster Vertrautheit mit der modernen Welt zeigen wollte, daß der Welt Bestes Christentum und Humanismus seien. Die Zeitschrift atmete den Geist eines konstruktiven Konservativismus.

Der Verlag *Sauerländer* in Aarau sorgte für eine drucktechnisch und ästhetisch sehr befriedigende Aufmachung. Vortreffliche Bilder gaben jedem Heft ein festliches Aussehen.

An Hand einiger Beispiele möge die Planmäßigkeit und Sorgfalt des Aufbaus der Zeitschrift dargelegt werden: Das Leitmotiv der ersten Nummer war *Der Morgen*. Er wurde als Gabe des Schöpfers dargestellt. Die tiefste Bedeutung des Morgens ging der Redaktion im Morgen der Auferstehung Christi auf. Mit seiner Themawahl wollte Schoch von allem Anfang an eine Position jenseits der konfessionellen Ge-

gensätze und gerade deshalb im Zentrum des Glaubens beziehen. Schon in dieser ersten Nummer kam zum Ausdruck, daß sich daraus auch ein konkretes Bekenntnis in der Form eines bestimmten, dem Tag zugewendeten Lebensstiles ableiten lasse. Das Augustheft *Der Bund* zeigte aus vielen Gebieten die Bedeutung des Bündischen und versuchte die Einheitsschau in Religion, öffentlichem und privatem Leben durchzuführen, wobei unter dieser Einheitlichkeit nicht ein Monismus, sondern vielmehr ein Parallelismus auf verschiedenen Ebenen gemeint war. Das Thema der Septemhernummer *Der Ball* gab Gelegenheit, Spiel und Sport als Bereiche des Lebens zu würdigen. In der Dezemhernummer vermied der Redaktor jeden Ästhetizismus, er gab ihr das Rückgrat theologischer Dogmatik. Sie war dem Christus rex gewidmet. Von hier aus ließen sich Linien bis zum aktuellen Autoritätsproblem ziehen. Die Januarnummer, welche *Die Masse* behandelte, war ein Gegenstück zur *Königsnummer* im Vormonat. Schoch führte den Nachweis, daß die Vermassung kein auswegloses Verhängnis sei, sondern auch diese Erscheinung der christlichen Entwicklung anheimgestellt werde. Die letzten drei Hefte standen bereits im Zeichen der Liquidation: *Die Fremde, Mensch und Technik* und *Die Landesplanung*.

In der Zeitschrift *Reformatio* wurde das Eingehen der Zeitschrift als Ergebnis ihrer Mängel bezeichnet. Ich halte dieses Urteil für falsch. Die Schweiz ist ein steiniger Boden für Zeitschriften dieser Art; auch ist das Absatzgebiet klein. Wir erinnern in diesem Zusammenhang an die Ausführun-

gen von Frau Dr. Brock am diesjährigen Ferienkurs der *Schweizerischen Staatsbürgerlichen Gesellschaft*¹⁾. Daß sich aber selbst in einer Periode ausgesprochener Hochkonjunktur nicht genügend Freunde fanden, die Existenz der gediegenen Zeitschrift sicherzustellen,

ist sehr zu bedauern und verrät eine gewisse Kurzsichtigkeit maßgebender Kreise.

Fritz Rieter

¹⁾ Vgl. NZZ, Nr. 2091, 24. 7. 56.

Paris — Kreuzpunkt von Europas Theater

Während zwei Monaten zogen diesen Sommer durch das Pariser *Théâtre Sarah Bernhardt* eine nach der andern die Bühnen Europas, dem Ruf der dritten internationalen Theaterfestspiele Folge leistend. Von Spanien, Irland und Rumänien kamen sie zum großen Treffen, zu Vorträgen über ihre nationale Bühnenkunst und zum Gedankenaustausch mit fremden Kollegen. Schnittpunkt zweier Lebens- und Denkweisen, Kreuzweg aller Ideen, die diesen Kontinent seit je bewegen, hat Paris sie alle warm empfangen. Ob arabisch, holländisch oder tschechisch auf den Brettern gesprochen wurde, fast immer war das Haus stark besetzt, das Publikum begierig mitzugehen und zu diskutieren.

Ja das Publikum, es gab selbst ein Abbild der Theaterbesucher, die Europas Schauspielhäuser bevölkern. Es waren nicht nur Ausländer, wie man es wahr haben wollte, aber die ausländischen Kolonien streuten zwischen die französischen Besucher unverwechselbar Farben, Stimmklang und Gehaben, die durcheinanderquirlend jeden Abend das höchst reizvolle Gemisch: Publikum ergaben. Es war dunkel tonig, summend und leichtfüßig, als die Marokkaner ihr volkstümliches Schaustück *Die Straßenkehrer* spielten, kornblond und steif, als das Osloer Nationaltheater Ibsens *Wildente* gab. Und welch kosmopolitischer Glanz, voll betörenden Hauchs von Parfum und der diskreten Verführung eleganter Roben, als die Rumänen einzogen mit einem Lustspiel von Caragiale aus dem versunkenen bürgerlichen Jahrhundert.

Farcen und Tragödien, Volksspiele, politische Tendenzdramen und Gesellschaftsstücke, der ganze Formenschatz des europäischen Theaters bot sich dem Betrachter nacheinander an. Bei einem solchen Andrang von Stilarten und dramatischer Aussage (27 verschiedene Stücke in sieben Wochen) ist das Theater keine Bildungsanstalt mehr. Es ist vielmehr der Schauplatz vielfältiger Lebensformen, Gedanken und Gefühle in szenischer Darstellung, ein unermüdlicher Anstoß zur Diskussion und kritischen Erkenntnis. In der Tat nimmt der Kritiker in diesem pausenlosen Bühnenwettstreit eine schwierige Stellung ein. Sehr häufig ohne Kenntnis der Sprache (geleitet nur von den französischen Inhaltsangaben des Programms) soll er auf jedes Stück schnell und treffend reagieren, den Urteilsmaßstab am einzelnen Werk gewinnen. Was hat er da dem Publikum voraus? Kaum etwas außer der geübteren Sensibilität, der feineren Ansprechbarkeit auf szenische Reize und einem gewandteren Assoziationsvermögen. Doch Fehlurteile bleiben nicht aus, denn unserer ästhetischen Empfänglichkeit sind durch Erziehung und Gewohnheit Grenzen gesetzt, über die sich ein Mensch nur selten erhebt. Man brauchte also nicht zu warten, bis sich anlässlich des *Faust* eine Stimme vernehmen ließ, die von Albernheit sprach, den Goetheschen *Faust* anzusehen, wo man doch das unvergleichlich reichere Kunstwerk (Worte und Musik) in der Gounodschen Oper besitze. Europäischer Zusammenschluß, notwendig und gottlob

unaufhaltsam — den Geist der Völker, wo er sich am tiefsten ausspricht, wird er nicht erfassen.

Etwas aber bringt er mit sich, das sich in allen Künsten immer stärker spürbar macht: einen einheitlichen internationalen Stil. Ein Arsenal von Ausdrucksformen, Akzentsetzungen und szenischen Bewegungen ist fast allen Bühnen gemeinsam, die abgewandelt und vermischt in jedem Stück neuen Dienst leisten. Eine Inszenierungsweise ist nun ausgebaut und theoretisch untermauert, welche die Entdeckungen der Pioniere Gordon Craig, Meyerhold, Pitoeff bewußt und schon bald pedantisch für den szenischen Alltag ausmünzt. Verbannung der materiellen Wirklichkeit, Ersatz der starren Dekoration durch leicht verschiebbare Raumelemente, Luftigkeit und geometrische Ornamentik, Lichtströme, das Bühnengeschehen rhythmisierend und es auf Hell- oder Dunkelfolien werfend, das sind die Mittel heutiger Szenekunst. Es gab Theater, die sich ihnen nicht unterworfen hatten, das Warschauer z. B., das einen (nun hochaktuellen) romantischen Bilderbogen: Polens Befreiung vom russischen Joch darbot, oder das Zagreber, welches uns für sozialistischen Antiklerikalismus erwärmen wollte — da kamen Aufführungen in der alten Manier massiver «Realität» zustande, aus dem Geist des Volksstücks in Nagelschuhen oder, im ersten Fall, der weihe- und geheimnisvollen Gefühlserhebung, pathetisch tremolierend.

Es verwundert niemanden, daß die konventionellsten, im übelsten Sinne «bürgerlichen» Aufführungen von den Ost-Staaten geboten wurden. Der Vaudeville vor allem, Produkt der angeprangerten Verfallszeit, war bei den Rumänen vorzüglich aufgehoben. Mit ihrem Brio und Witz machten sie sich viele Freunde, doch was sie boten, war das Abgegriffene und Längstbestehende.

Zwei großen Kulturkreisen räumte das Programm den Löwenanteil ein: dem deutschen und dem englischen. Der englische Zyklus konnte jedoch nicht anders als enttäuschen: zwei Stücke von

Shaw (*Candida* und *Cäsar und Cleopatra*) in nicht mehr als achtbaren Aufführungen des Dubliner und Birminghamer Theaters, ohne Originalität, aber redlich im Detail. Das Londoner «Workshop Theatre», eine Volksbühne, die auch das Cockney nicht abweist, brachte eine Dramatisierung des *Soldaten Schwejk*, der Hasekschen Burleske auf das ehemals k. k. Militär. Ein derbes Volksbuch in Schwarz-Weiß-Manier vor grobkonturierten Bühnenbildern, angriffig, aber nicht witzlos im Ton, so brachte diese dramatische Ballade des täppischen Soldaten Schwejk etwas frischen Wind in die viktorianische Gemessenheit der Vorgänger.

Ungleich anders der deutschsprachige Zyklus, der größte und vielfältigste, derjenige auch, der den eindruckstärksten Abend der Festwochen brachte. Die deutschsprachigen Länder (selbst die Ostzone mit Langhoffs Berliner Truppe) waren mit Ausnahme der Schweiz alle erschienen. Das Zürcher Schauspielhaus, mit Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* im Programm schon eingesetzt, blieb fehlender Subvention halber zu Hause. Als sie die Reiseunterstützung abschlug, übersah die «Pro Helvetia», daß schlimmer als ein fürs Inland despektierliches Stück im Ausland zu zeigen, die Abwesenheit einer nationalen Vertretung bei einem solchen Treffen ist.

Doch zurück zum deutschen Zyklus, der vielfältige Probleme aufwarf und trotz Fehllösungen tiefe Eindrücke zurückließ.

Piscator mit dem Ensemble des Berliner Schillertheaters führte Tolstojs *Krieg und Frieden* auf die Bühne. Zweitausend Seiten Roman zusammengepreßt in drei Stunden szenischen Geschehens, mit einem Panzerhemd sozialisierender und pazifistischer Glossen überzogen. Das künstlerische Fiasko, also herausgefordert, trat auch ein. Fast die gesamte Kritik rebellierte gegen die Dramatisierung des Romans und rief: Sakrileg. Sie hatte Recht; doch Piscators Unternehmung scheiterte nicht an der Stofftransposition, sondern am Schematismus der Bühnenaufgliederung,

an der Spruchbandpathetik seines Dialogs, mithin an szenischen Unzulänglichkeiten. Drei Spielebenen hatte Piscator aufgebaut: zum ersten die historische für den überpersönlichen Hintergrund: Napoleon, Zar Alexander, die Schlacht von Borodino demonstriert mit Holzmodellen, zum zweiten die alltägliche, Spielplatz des Lebens zwischen den Menschen, und zum dritten die private, welche die Gestalten zur Offenbarung ihrer Gefühle und Gedanken aufsuchen. Ein Sprecher schickt die Schauspieler auf die Handlungsplätze, weist ihnen die Szenen zu und erläutert für jedermanns Verständnis, was geschieht. Das Spiel ist mehr nicht als ein Ins-Bild-Umsetzen der Romanexzerpte, kurz und knapp spult es sich ab, und dem Schauspieler ist vor lauter Dürre seines Parts kaum etwas anderes als Markieren möglich. Besonders angebracht und taktvoll war am Schluß des Sprechers Appell zum Frieden, der die Millionen Toten der Kriege seit 1870 aufzählte und mit der Zahl des nächsten drohte. So endete die Aufführung mit einer donnernden Predigt; die Doktrin, die sich lange zurückhalten mußte — endlich konnte sie ausbrechen. Vor dreißig Jahren hatte Kerr diese Gefahr erkannt, als er den jungen Piscator charakterisierte: «Das gegebene Werk wird nur Substrat. Nur Stoff zum Anlaß, für den Regisseur.» Er hat bis heute recht behalten.

Wenige Tage später trat das Ostberliner «Deutsche Theater» auf und machte deutlich, daß im sozialistischen Arbeiterstaat das Theater über unerschöpfliche Ressourcen verfügt und sich eine Ausstattung leisten kann, die stauenerregend ist. Man spielte Schillers *Kabale und Liebe*, was dem Publikum in Anbetracht der Aufführung gleichgültig war — so stand es im Bann der erlesenen Seiden- und Brokatstoffe, der kostbaren Stickereien und schmeichelnden Stoffeffekten, mit denen heute auch Pariser Modekönige kaum aufwarten können.

Glanz und Elend einer Ensembletruppe ohne Star zeigte das *Bochumer Schauspielhaus* unter *Hans Schalla*.

Glanz: eine Aufführung von Sartres *Der Teufel und der liebe Gott* mit *Hans Messemer* als Götz, der seinem französischen Vorgänger Pierre Brasseur bei weitem den Rang ablief. Nicht monumental blasphemisch, wie dieser es gewesen war, und sich an seiner Monumentalität berauschend, sondern spitz und stechend, auch verwundbar (als er Gutes erzwingen will) und daher aus grauenvoller Wut zu Gottes Verhöhnung ausholend. Keiner der Mitspieler ließ die einmal angebrochene Spielintensität sinken; sie waren sicherlich keine großen Schauspieler, doch eine gemeinsame Hingebung, eine gegenseitige Rücksichtnahme band sie zu einer Leistung zusammen, die über die Kräfte des einzelnen hinausging. Obwohl des Deutschen größtenteils unkundig, wurde das Publikum von dieser ausnahmslosen seelischen Anspannung gepackt und mitgerissen.

Doch zuvor das Elend einer *Faustaufführung*, die dem Theater der obskursten Kreisstadt Unehre gemacht hätte. Schwunglose Deklamation, gleichgültige Bühnenbilder, geschmacklose Kostüme, das Tempo so schleppend, daß sich im Text Risse bildeten und man an Goethe zu zweifeln begann. Warum piff das Publikum nicht, warum wetterte nicht die Kritik? Ewiges Mißverständnis zwischen den Völkern: man erkannte wohl die Witzlosigkeit des Spiels, aber sie gerade entsprach der eingewurzelten Vorstellung von deutschem, vorab klassischem Theater: nebulos, schwelgend im Gefühl und irrational, so erschien Faust in der Tat.

Allein — wie soll der Betrachter zum Bewertungsmaßstab kommen vor fremden Werken, deren Sprache er meist nicht mächtig ist, vor Traditionen der Darstellung, die ihm unbekannt? Wo Gesten, Bewegungen und Sprechweise nicht sinnvoll zu deuten sind, liegen die Grenzen der Verständnis- und Urteilsfähigkeit. Ein Faust, in Deutschland konventionell, erntet in Frankreich Beifall, weil sein überkommenes Spiel hier frisch und deshalb passend wirkt.

Und doch ist das «Theater der Nationen», das sich in Paris diesen Som-

mer zusammengefunden, von unbestreitbarem Wert und sein gesicherter Fortbestand als dauernde Einrichtung hoch anzuschlagen. Denn in jahrelanger Übung wird auch das Unverständliche durchdringbar, schärft sich der kritische Sinn, der wiederum das Theater selbst anregt. Dann wird aus der

«Versammlung aller Comédies françaises Europas», wie ein Kritiker über den konservativen Charakter der Stücke und Aufführungen spöttelte, ein Forum der Theaterkunst, in dem aufzutreten anspricht und bereichert.

Georges Schlocker

Jeanne d'Arc

Ein neues Drama von Max Mell

Der jetzt 74jährige österreichische Dichter Max Mell hat ein Jeanne d'Arc-Drama geschrieben, das einen weiteren Gipfel in seinem dramatischen Oeuvre bedeutet. Schon bevor er sein erstes Stück — *Das Wiener Kripperl von 1919* (1921) — der Öffentlichkeit übergab, bezeichnete Mell Rilke gegenüber das dramatische Schaffen als das ihm gemäße und bekannte sich «zu der strengen Form des Dramas; zu der Forderung nach Einheit des Raumes und der Zeit, die erfüllt werden müßte, zum Ablauf einer Handlung in einem Zug und daß es kein Entrinnen mehr geben dürfte und alles nur notwendig wäre, sowie sich der Vorhang gehoben hätte». Was Mell mit diesem Programm meinte, zeigt am besten und schönsten *Das Apostelspiel* (1923). Es ist die Geschichte der kleinen Magdalen, die ihre gewalttätigen Gäste für die Apostel des Herrn hält und sie durch die Größe und Reinheit ihres Glaubens vom rohen Vorhaben abbringt. Die Bezeichnung *Spiel* deutet des Dichters Verbundenheit mit seiner steirischen und überhaupt österreichischen Heimat an, wo die geistlichen Spiele des Mittelalters weiterlebten oder wieder auflebten, und wo Mell Gelegenheit fand, mit dem heiligen Eifer und der eckig-schweren Sprechweise der bäuerlichen Laienspieler vertraut zu werden. Das Apostelspiel ist ganz aus diesen Erfahrungen gewachsen. Durch die kunstvolle Holprigkeit

der Verse scheinen die unschuldigen Züge Magdalens, das verschlossene Gesicht des Johannes mit solch eindringlicher Klarheit, daß der Ablauf zum vornherein gegeben ist und sich «notwendig» und «in einem Zug» mit großer Selbstverständlichkeit vollendet.

Die so gewonnene, einfache und «strenge» Form behält Mell bei; aber nach dem *Nachfolge Christi-Spiel* (1927), das durch seine ganze Anlage wie durch die mundartliche Kraft seiner Verse nochmals ein zu hoher Kunst gehobenes Bauernspiel ist, wendet er sich neuen Stoffkreisen zu. *Die Sieben gegen Theben* (1932) beschwören die griechische Tragödie. Ohne die überlieferte Fabel anzutasten, schafft der christliche Dichter der Liebestat der Antigone eine christliche Rechtfertigung und Größe. («Kein Fluch mehr, Vater. Darum geh ich hin / damit kein Fluch mehr sei. Auf mich ihn nehmend / trag ich ihn fort ins dunkle Haus und tilg ihn.»)

Nach dem griechischen Mythos ist es in *Der Nibelunge Not* (1944/51) die deutsche Sage, an der Mell seine Vorstellung vom Theater erprobt und bewährt. Hier drängt alles zum Verderben, und die Stimme Dietrichs von Bern, die als einzige Liebe und Versöhnung hochhält, verklingt unvernommen. Aber — und das ist es, was dieser große Dichter nach zwei Weltkriegen uns zu wiederholen nicht müde wird — mag auch alles dem Abgrund zusteuern:

«Ordnung über uns, begrüßt! O Mensch, / ihr Gesetz geht mitten durch dein Herz!»

Indem er sich nun der Jeanne d'Arc zuwendet, tut Mell den Schritt vom Mythos und von der Sage zur Geschichte, die allerdings auch schon wieder legendär geworden ist. Er folgt den überkommenen Tatbeständen aufs peinlichste, weil er es nicht nötig hat, den Gegebenheiten Gewalt anzutun: Johanna ist für ihn eine Heilige, an der es nichts zu deuten gibt, ein Wunder des Glaubens. So ist sie zwar die leuchtende Spitze, in der alles zusammenläuft, und in deren Bann sich alles abwickelt, aber ihre Geschichte ist nicht das eigentliche Geschehen des Stückes. Es war ein genialer Einfall Mells, Johanna, die für ihn kein Problem, sondern eine Tatsache ist, über das Drama zu erheben, indem er ihren Glauben nur in seiner Wirkung auf ihre Umwelt darstellte. Diese Umwelt besteht zunächst aus denen, die über das Schicksal der «Ketzerin» zu verhandeln haben. Keiner von ihnen sieht die wirkliche Johanna: Bischof Cauchon will nur das Gesetz erfüllt wissen («Nach mir können die Buben Steine werfen, nach meinem Prozeß nicht.»), Herr von Ligny, der Johanna den Engländern ausgeliefert hat, sucht Gewinn um jeden Preis, Warwick, der Kommandant von Rouen, und der Herzog von Bedford haben nur das Heil des Staates im Auge; den Kriegsleuten ist Johanna nur Frau, und selbst der entzückende kleine König Heinrich VI. möchte die «Hexe» nur aufwecken, weil er es seinen Spielkameraden versprochen hat. Ihnen allen ist Johanna nur Vorwand.

Über solcher Interessengebundenheit stehen nur zwei Menschen, die Mell — soweit uns bekannt ist — selber erfunden hat: Frau von Ligny und Peter Manuel, «Advokat des Königs», dem das Gefängnis untersteht, in dem Johanna ihrer Verurteilung harret. Hier hat der Dichter ohne Rücksicht auf historische Wirklichkeit unmittelbar aus seinem Herzen formen können. Frau von Ligny ist von Vorwürfen geplagt, weil ihr Mann Johanna verkauft hat.

Diese zarte, gequälte, unter der Brutalität des ihr angetrauten Rohlings leidende und um die Rettung Johannas kämpfende Frau weckt in Peter Manuel den Keim, der durch sein Aufgehen bewirkt, daß — wie der Dichter ins Programmheft schrieb — «die Bühne einer großen Blume gleicht, die sich entfaltet». An Peter Manuel wird die Größe Johannas faßbar. Ein Dutzend gewonnene Schlachten sind nicht so wesentlich als der eine, kleine und unwichtige Mensch, der durch den Glauben des brennenden Mädchens den Weg zu Gott findet.

Weil das Drama nicht in ihr, sondern durch sie ist, kann diese ganz reine, ganz liebende, ganz glaubende Johanna fast ohne Worte auskommen. Die ergreifende Szene, in der sie ihre Fahne erblickt, an sich reißt und mit ihr noch einmal ihre große Zeit erlebt, ist stumm. Und Worte erwarten wir auch nicht von dem still verklärten Bauernmädchen (es ist ja nicht von Schiller), das der Welt schon so fern steht, daß es zu Peter Manuel, den es nicht erkennt, obwohl er seinen täglichen Umgang ausmacht, sagen kann: «Verzeihen Sie, ich merke mir jetzt die Menschen so schwer.» Nur in dem einen Augenblick der Angst vor dem Feuer besinnt sich diese Johanna ihres reinen schönen Körpers und der Möglichkeit eines irdischen Lebens mit Vater, Mutter, mit Mann und Kindern. Dann aber, als in der Nacht die Stimmen wiederkehren, fällt alle Last von ihr. Doch als man sie am Morgen anzündet, erlebt sie in den Flammen noch einmal ihr Leid und ihren Sieg, und wir erleben es mit, als sie dreimal nach Jesus ruft: einmal bittend, ein andermal voll Entsetzen, und zum dritten Male, in inniger Verzückung, als sich ihr der Himmel öffnet. Was von Johanna auf Erden bleibt, ist die Glut dieses letzten Rufes, denn sie fließt über in Peter Manuels Herz.

Man kann nicht umhin, Johanna mit der Magdalen, Peter Manuel mit dem Johannes des Apostelspiels in Bezug zu bringen. Aber das kleine Mädchen voll frohen Glaubens, das in tätigem Eifer

seinen bösen Besuch zum Guten bekehrt, mußte großes Leid erleben, bis es zur Heiligen werden konnte; und der Bösewicht, der in plötzlicher, wunderbarer Erleuchtung gut geworden war, hat jetzt — ob er gleich voll innerer Bereitschaft ist — einen langen, mühsamen Kampf mit sich auszufechten, bis er so geläutert ist, daß der Funke auf ihn überspringt. Die «Jeanne d'Arc» ist nicht mehr nur Gleichnis wie das Apostelspiel. Eine harte, ja grausame Wirklichkeit ist jetzt auf der Bühne. Aber Mell nimmt sie so an, wie sie ist; und anstatt ihr zu unterliegen, wie das in unserer Zeit nicht wenigen geschieht, gewinnt er ihr alles Gute ab. In *Der Nibelunge Not* hatte Dietrich von Bern zu Kriemhild gesagt: «Du bist Opfer. Es ist Größe ohnegleichen, / Kriemhild, wer es, wissend geworden, / auf sich nimmt, Opfer zu sein. / Der weiß auch und braucht danach nicht zu rufen: / Gerechtigkeit ist und wird, und wenn er / niemals Kunde erhalte eines Vollzugs.» Opfer sein heißt demnach immer: Opfer bringen, und Johannes Opfer wird aufgewogen durch das gerettete Leben Peter Manuels und all jener, für welche er als Beispiel steht. (Wie nah sind wir hier dem *Nachfolge Christi-Spiel!*) Johanna geht ahnungslos und gläubig ins Feuer; sie ist eine höchste Steigerung all jener unvergeßlichen Frauengestalten (Magdalen, Jungfrau, Antigone), die uns Mell in seinen bisherigen Stücken geschenkt hat. Peter Manuel aber ist die erste eigentlich dramatische Figur, die der Dichter geschaffen hat, oder besser: die erste, der wir in jedem Schritt ihrer Entwicklung mit Anteilnahme und Erschütterung folgen dürfen, bis zu der Erkenntnis des zum Glauben Erwachenden, daß es «ein grausamer Boden» sei, «auf den wir

ins Leben gesetzt werden. Ein Trost ist: er kann es nicht hindern, daß auf ihm die Heiligen wachsen».

* * *

Am Eröffnungsabend der Bregenzer Festspiele 1956 bereitete das Wiener Burgtheater der neuen dramatischen Dichtung von Max Mell eine hervorragende Aufführung, die allen, die dabei sein durften, zum tiefen Erlebnis wurde. Die Regie führte Josef Gielen. Das den genauen Anweisungen des Dichters folgende Bühnenbild Theo Ottos bildete in seiner warmen Strenge den idealen Rahmen für die einfache, unauffällige Prosa, aus der sich soviel Herzlichkeit verbreitet. Ein Sonderlob verdienen Inge Langen für ihre Johanna von nicht überbietbarer Innigkeit und Strahlkraft, und Alma Seidler für ihre ergeben leidende Frau von Ligny. Aber auch alle andern seien dankbar erwähnt: Ossi Wanka (Heinrich VI.), Ulrich Bettac (Herzog von Bedford), Fred Liewehr (Warwick), Andreas Wolf (Peter Manuel), Heinz Moog (Cauchon), Helmuth Krauß, Hermann Thimig (Herr von Ligny), Otto Kerry, Felix Steinböck, Michael Janisch, Wilhelm Schmidt, Franz Böheim.

In Anwesenheit von Bundespräsident Dr. Theodor Körner durften der Dichter und seine Interpreten den warmen, dankbaren und langanhaltenden Beifall des vollen Hauses entgegennehmen. Auch Österreich hat jetzt seine Jeanne d'Arc, und es darf stolz auf sie sein. Es bleibt zu hoffen, daß sie bald ihren Zug über die Grenzen antreten wird. Könnte nicht auch ein schweizerisches Theater sich ihrer annehmen?

Hans-Jost Frey