

Schillers Jungfrau von Orleans: Struktur und Interpretation

Struktur und Interpretation

Dissertation zur Erlangung
der Würde eines Doctor Litterarum
vorgelegt von Ludwig R. Tönsing, M.A.

Referent:

Prof. Dr. P.A. Brandt

Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O.
Januar 1971

EIN DANKESWORT

Meinem Promotor, Lehrer und Abteilungsleiter, Herrn Prof. P.A. Brandt, gebührt mein aufrichter^{ig} und herzlich^Aer Dank für seine geduldige Führung,^{seine} freundlichen Hinweise und für manch ein anregendes Gespräch über die Problematik des hier behandelten Werks. In einer jahrelangen Verbindung habe ich Prof. Brandts feinen Sinn für dialektisches Denken und für das Echte und wahrhaft Schöne in der deutschen Literatur immer mehr schätzen gelernt. Jederzeit war er bereit, mich zu empfangen und sich mir ganz zu widmen, und ein jedes Gespräch mit ihm war eine innere Bereicherung.

Meiner Frau, die mit großer Sorgfalt die maschinenschriftliche Anfertigung versorgt hat und die mir auch sonst immer freudig und hilfreich zur Seite gestanden hat, möchte ich aufrichtig danken. Auch unsere Kinder haben geduldig manch ein Opfer gebracht. So ist es zum Schluß eine schöne Gemeinschaftsarbeit geworden. Danken möchte ich auch Fräulein Gertrud von Hollen und Herrn Dieter Krüger für das Durchsehen des Manuskripts und Frau Elna Schoeman für die Korrektur der Matritzen. Dem Personal der Bibliothek Ferdinand Postma sei zum Schluß gedankt für ihre jederzeitige Hilfsbereitschaft.

INHALTSVERZEICHNIS

	<u>Seite</u>
Einführung	1
Der Prolog	27
Akt 1	60
Akt 2	116
Akt 3	181
Akt 4	247
Akt 5	309
Schluß	388
Schrifttumsverzeichnis	399

E I N F Ü H R U N G

Die Wirkungsgeschichte weiß davon zu berichten, daß keines von Schillers Dramen so wenig verstanden und gewürdigt wurde wie seine „romantische Tragödie“, „Die Jungfrau von Orleans“¹⁾. Daß die Romantiker auf Grund dieser Dichtung Schiller nicht als einen der Ihrigen anerkennen konnten und daß der Poetische Realismus und erst recht der Naturalismus des neunzehnten Jahrhunderts keinen Zugang zu diesem Werk finden konnten, ist nicht weiter verwunderlich und mag aus der nachfolgenden Interpretation erhellen. Erst die geistesgeschichtliche Forschung der zehner und zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts machte einen bedeutenden Versuch, Schiller gerecht zu werden, indem man sich nun zum ersten Mal in das ästhetische und philosophische Schrifttum des Dichters vertiefte und von dort her seine Dichtung zu würdigen versuchte. Die hervorragendste Leistung auf diesem Gebiet ist wohl Korffs großes Werk „Geist der Goethezeit“. Aber die ideen-

1) Zur Wirkungsgeschichte vergleiche man Eduard von Jan, Das literarische Bild der Jeanne d'Arc (1429 - 1926), Halle 1928; Benno von Wiese, Wirkungsgeschichte, in: Schillers Werke, Nationalausgabe (fortan zitiert als N.A.), Bd. 9, S. 438-452; Heinz Ide, Zur Problematik der Schiller-Interpretation. Überlegungen zur „Jungfrau von Orleans“, in: Jahrbuch der Wittheit zu Bremen, Bd. 8, 1964, S. 41-45.

geschichtliche Betrachtungsweise verbaute sich wiederum den Zugang zu der Vielgestaltigkeit und dem Reichtum der Kunst des Meisters, indem sie seine Dichtung zu einseitig nur aus dem Aspekt seines theoretischen Schrifttums heraus zu würdigen versuchte.²⁾

Von zeitgenössischen Interpreten vertritt Gerhard Storz mit seinem Buch „Der Dichter Friedrich Schiller“ die radikalste Reaktion auf diese Tendenz der Ideengeschichte. Vor allem seine Interpretationen der „Jungfrau von Orleans“³⁾ erwecken den Eindruck, daß es Schiller bei diesem Werk ausschließlich um artistische Probleme ging. Sah Korff Johanna als „eine Heilige des deutschen Idealismus“, deren „Rückfall in die Sterblichkeit“ sie wieder „zu einem schwachen Weibe“ machte, was einerseits ihre „S c h u l d“ bezeichnet, „ihr aber anderseits erst wahrhaft unsere S y m p a t h i e“ gewinnt⁴⁾, so sieht Gerhard Storz für eine ideologische Interpreta-

2) So Fritz Strich über „Die Jungfrau von Orleans“: „Man hat es immer übersehen, daß er in dieser Tragödie den Grundgedanken seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung poetisch gestaltete“ - Fritz Strich, Schiller, Sein Leben und sein Werk, in: Schillers Sämtliche Werke, Tempel-Klassiker, Bd. 13, Ergänzungsband, Leipzig. S. 389.

3) Gerhard Storz, Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S. 347-366. Ders. „Die Jungfrau von Orleans“, in: v. Wiese, Das deutsche Drama, Düsseldorf 1958, S. 322-338.

4) H.A. Korff, Geist der Goethezeit, Bd. 2, Leipzig 1930, S. 275.

tion nur „unlösbare Schwierigkeiten“⁵⁾, indem er auf Grund von Johannas großem Monolog (IV,1) urteilt: „Denn gerade Freiheit und Wahl gibt es für Johanna nicht: weder sind sie vom Gang der Handlung zugelassen, noch werden sie von Johanna gefühlt“⁶⁾. Storz nimmt daran Anstoß, daß die Muttergottes der Heldin das Töten zur Pflicht mache, also von ihr einen Gehorsam verlange, der das sittliche Gebot verletze: „Noch mehr: die Pflicht besteht für sie gerade in der vollkommenen Unnatur, und sie, die moralische Widersinnigkeit ihrer Verstrickung ist es, die von der Heldin deutlich gesehen wird ...“⁷⁾. Daraus meint er dann folgern zu können: „... die gottgesandte Kriegerin und ihr Schicksal stellen auf keine Weise ein Gleichnis für den Menschen dar, der Gegenstand von Schillers Philosophieren ist oder es sein könnte“. Hieß es schon vorher: „Das Hinübertreten der frommen Hirtin in die männermordende Amazone ist nur einer der mancherlei Schritte, die Schiller in diesem Drama fort von der individuellen Geschichtswirklichkeit, hinüber in die allgemeinere, entwirklichende Region des Poetischen, in das Reich der Formen, mit unermüdlicher Spielfreude tut: die Verwandlung, von der hier die Rede ist, entspringt aus nichts anderem als aus dem Formgefüge der Szene (gemeint ist die Montgomery-Szene - Verf.) ...“⁸⁾, so kommt Storz

5) Gerhard Storz, Der Dichter Friedrich Schiller, S. 359.

6) a.a.O. S. 360.

7) Ebenda.

8) a.a.O. S. 355 f.

jetzt zu dem Ergebnis: „Was wir durch die Rückschau vergegenwärtigt haben, sind Elemente des Märchens: ‚poetische Motive der naiven Gattung‘.“⁹⁾ Emil Staiger, der das Drama nur aus dem Aspekt der Bühnenwirksamkeit beurteilt haben möchte und damit seine ebenfalls einseitige Betrachtungsweise verrät¹⁰⁾, kommentiert hierzu mit gewissem Recht: „Der Wandel vom Hirtenmädchen zu der männermordenden Heldin der Schlacht ein Zeugnis der Lust des Dichters am Spiel? Damit wird ein gewaltiges Schicksal denn doch allzu leicht genommen“¹¹⁾.

Aus der Aporie, in die sowohl eine ideologische als eine christliche Deutung des Dramas „notwendig“ gerate¹²⁾, folgert Storz, daß bei Schillers „Jungfrau“ nichts Inhaltliches auf dem Spiel stehe, daß die formende Hand des Künstlers allein Interesse beanspruche.¹³⁾ Günter Hartung, der Storz' Schillerbuch einer eingehenden Kritik unterworfen hat, nennt seinen Dichtungsbegriff „inhaltsentleert“ und gleichlaufend „mit ‚Formgebung‘ an im Grunde irrelevanten

9) a.a.O. S. 361.

10) Vgl.: „Bei Schiller dagegen ist die Frage der Bühnenwirksamkeit primär. Er wählt schon die Stoffe nicht im Hinblick auf die Transparenz einer Idee; er interessiert sich für ihre potentielle szenische Energie“ – und auch weiterhin (Emil Staiger, Friedrich Schiller, Zürich 1967, S. 405 f.).

11) Emil Staiger, a.a.O. S. 401.

12) Gerhard Storz, a.a.O. S. 363 f.

13) Vgl. Heinz Ide, a.a.O. S. 54.

Stoffen¹⁴⁾". Hartung umreißt Storz' Position sehr treffend, wenn er meint, daß Storz die Form verabsolutiere, "um aus ihr allein den Inhalt zu gewinnen" und die Form dabei gleichsetze "mit Gefüge, als Leib eines immanenten Sinnes, der nur durch dieses Gefüge und nur mit ihm existiert¹⁵⁾". Zutreffend erfaßt auch Gerhard Kaiser die Lage, wenn er meint: "Gerhard Storz vertritt für den klassischen Schiller einen l'art-pour-l'art Standpunkt, dem die Kritik mit Recht entgegengehalten hat, die von Schiller postulierte Vertilgung des Stoffes durch die Form, bedeute nicht die Irrelevanz, sondern die Idealisierung des Inhalts in der Kunstform, d.h. die Läuterung der Wirklichkeit auf die ihr innewohnende Wahrheit hin¹⁶⁾".

14) Günter Hartung, Struktur und Sinn der Dramen Schillers. Zu einem Buch von Gerhard Storz, in: Weimarer Beiträge, Jg. 1962, H. 2, S. 292. Vgl. auch Heinz Ide's Kommentar zu Günter Hartung. (Heinz Ide, a.a.O. S. 54 f.)

15) Günter Hartung, a.a.O. S. 292.

16) Gerhard Kaiser, Johanna's Sendung. Eine These zu Schillers "Jungfrau von Orleans", in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Bd. X, 1960, S. 205 f.; A.M. van Aarde, Politische, moralische und weltanschauliche Problematik im Drama Schillers - Ein Vergleich der Deutungsversuche, Pretoria 1969, S. 181 f. Vgl. hierzu auch Heinz Ide, a.a.O. S. 55.

Bildet Storz' Interpretation in gewissem Betracht einen Gegenpol zu der ideengeschichtlichen Betrachtungsweise, so tut sie das auch in anderer Hinsicht zu der realistischen Sicht der marxistischen Literaturwissenschaft, die auch dieses Werk Schillers dem Weltbild des dialektischen Materialismus dienstbar macht. Wohl fordert Hartung Verständnis für das dialektische Verhältnis von Form und Inhalt¹⁷⁾, aber, nicht anders als bei Storz, bleiben diese Elemente auch bei ihm getrennt. Edith Braemers umfangreiche Untersuchung¹⁸⁾ kann für unsere Zwecke als stellvertretend für das Schillerbild der mitteldeutschen Germanistik stehen. Sie fragt, warum Schiller wohl jenen Stoff aus dem 15. Jahrhundert gewählt haben mochte, und antwortet, an diesem Stoff konnte „ein Stück historischer Entwicklung demonstriert werden, das von Deutschland versäumt worden war: Die Einigung im Innern des Landes, die Herausbildung des Nationalstaates¹⁹⁾“. Sie meint: „Der jetzt ergriffene Stoff enthält alle Probleme in positiver Weise, Schiller brauchte nur der Geschichte seiner Heldin zu folgen, um die großen Fragen und Aufgaben seiner Zeit darin wiederzufinden.²⁰⁾“ „Mit dieser Wahl seiner Heldin hat Schiller eine neue Stufe des Realismus erreicht, eine neue und höhere Stufe der

17) Günter Hartung, a.a.O. S. 292.

18) Edith Braemer, Schillers romantische Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“, in: Edith Braemer, Ursula Wertheim, Studien zur deutschen Klassik, Berlin 1960.

19) Edith Braemer, a.a.O. S. 221.

20) a.a.O. S. 223.

Wirklichkeitserfassung: die ästhetische Widerspiegelung einer gesellschaftlichen Entwicklung, in der die aktive Einbeziehung der unteren Schichten als notwendig für die Nationalbildung erkannt wurde²¹⁾". „Ohne das Beispiel der revolutionären Frauen von Paris hätte Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ nicht zustande kommen können.²²⁾“ Diese Zitate dürften genügen, ^{um} anzudeuten, wie beängstigend eng diese Betrachtungsweise ist, die über die Grenzen der sozial-politischen Problematik nicht hinauszublicken vermag. Mit Recht meint Gerhard Kaiser von ihr, sie „unterscheidet nicht zwischen Stoff und idealisiertem Inhalt des Kunstwerkes; die Kunstgestalt der ‚Jungfrau von Orleans‘ ist ihr fraglos gegeben durch die geschichtliche Gegebenheit des Mädchens von Orleans.²³⁾“

In demselben Jahr ^{wie} als Storz' Schiller-Buch erschien auch Benno von Wieses große Schiller-Biographie²⁴⁾. Wohl sieht von Wiese Johanna in den natürlich-menschlichen Bereich, in unsere alltägliche, beschränkte Wirklichkeit, hineingestellt, aber als ein „Fremdling“, der „nicht von dieser Welt ist²⁵⁾“, sondern aus „einer überirdischen Welt“ kommt und als menschgewordene Transzendenz in unsere Wirklichkeit hineinwirkt: „Nicht als patriotisches Bekenntnis ist dieses Drama gemeint, sondern als Legende von dem aus einer überirdischen Welt gesandten Fremdling, der mit einer

21) a.a.O. S. 226.

22) a.a.O. S. 227.

23) Gerhard Kaiser, a.a.O. S. 206; A.M. v. Aarde, a.a.O. S. 179, Z. 5 ff.

24) Benno v. Wiese, Friedrich Schiller, Stuttgart 1959.

Art mythischer Naivität als ein vom „Geist“ berufenes „blindes“ Werkzeug Gottes auch noch in der anarchischen Welt der Geschichte seine Sendung verwirklicht, dabei aber in einem schweren, nur aus dem Menschlichen heraus begreifbaren Konflikt gerät, der allein durch Leid und Buße überwunden werden kann.²⁶⁾ Das Drama definiert von Wiese als „das parabolisch-legendäre Drama von der Fremdheit des Transzendenten inmitten einer eitlen, unreinen, herabziehenden Welt, von seinem tragischen Schicksal in dieser Welt und von seiner dann übertragisch vollzogenen Versöhnung und Wiedervereinigung mit dem eigenen Ursprung.“²⁷⁾ Es ist nicht ganz einfach, sich mit von Wieses Interpretation auseinanderzusetzen, weil, wie Heinz Ide das sehr klar gezeigt hat, „terminologische Schwierigkeiten ... sich hier etwas unglücklich häufen“²⁸⁾. Dabei bezieht Ide sich vor allem auf den folgenden Absatz: „Die Zweideutigkeit dieser Schillerschen Transzendenz besteht jedoch darin, daß sie als geglaubte sich jeder Bestimmbarkeit entzieht und nur stellvertretend im Schönen der Kunst aussagbar, ja mit diesem Schönen geradezu identisch ist. Hier aber beginnen entscheidende Schwierigkeiten, die Schiller nicht mehr meistern konnte und die es verständlich machen, warum besonders dieses Stück sich der Auslegung immer wieder entzieht. Die Transzendenz, in einer dichterischen Gestalt konzentriert und isoliert, das wäre eine Allegorie gewesen. Jedoch Schiller wollte diese Allegorie gleichsam

25) Benno v. Wiese, a.a.O. S. 734.

26) Ebenda.

27) a.a.O. S. 735.

28) Vgl. Heinz Ide, a.a.O. S. 52 f.

ins Symbol verwandeln; seine Jungfrau sollte geschichtlich handelndes menschliches Wesen sein, wenn auch in mythischer Stilisierung, aber eben damit symbolisch stellvertretend für die sonst auf Erden abwesende Transzendenz. So wurde sie allegorischer Engel und empfindsame Seele zugleich.²⁹⁾ Mit Recht kommentiert Ide u.a. hierzu: „Daß die Verwandlung der Allegorie in ein Symbol nur ‚gleichsam‘ stattfindet behebt die Frage nicht, ob sich von dergleichen überhaupt sprechen läßt oder nicht entweder von einer allegorischen oder von einer symbolischen Behandlung gesprochen werden müsse.“³⁰⁾

Haben wir aus den bis jetzt mehr verhüllenden als erläuternden Ausführungen von Wieses den Eindruck bekommen, daß er Johanna als so etwas Ähnliches wie eine Christusgestalt sieht, so erweist sich auch dieser Eindruck als falsch, wenn wir etwas später lesen: „Die Forderung der Reinheit und Keuschheit geht über das Körperliche weit hinaus. Sie hat stellvertretende allegorische Bedeutung für die sich selbst verschließende und damit unzugängliche Transzendenz, die auf Erden nur so sich als Transzendenz noch erweisen kann. Sie ist ein Zeichen für die Fremdheit im Irdischen, aber auch für die andere, die ewige Heimat, die keiner Reinigung mehr bedarf, weil ihr Wesen selber die Reinheit ist. Der Schillersche, von Gott gesandte ‚Engel‘ darf und soll tötend und schrecklich sein, aber niemals unrein. Und zum Unreinen gehört in diesem Fall bereits

29) Benno v. Wiese, a.a.O. S. 735.

30) Heinz Ide, a.a.O. S. 52.

das Menschliche, das Sich-Einlassen mit der Natur und ihren lieblichen, ja sogar ihren schönen Gefühlen.³¹⁾ Da die Begriffe "Transzendenz" und "Erde" oder das "Irdische" oder eine "eitle, unreine, herabziehende Welt" sich gegenseitig ausschließen, ist von Wieses Gedankengang logisch nicht nachvollziehbar. Wie soll man es verstehen, daß die "Transzendenz" sich von ihrem eigenen Ursprung trennt, sich in die Gefahrenzone des "Irdischen" begibt, nach einer vorübergehenden Periode der Verslossenheit sich dann dem Einfluß des Irdischen öffnet und sich dadurch verunreinigt und schließlich durch "Leid und Buße" sich mit ihrem Ursprung wieder vereinigt? Immerhin scheint auch von Wiese einige Jahre später seine Auffassung von dem Drama revidiert zu haben. Nicht mehr von einem "allegorischen Engel" ist die Rede in seinen "Erläuterungen" zur Montgomery-Szene, sondern hier klingt an, daß die übersinnliche Welt Schillers eigentlich nur heißt "die nur indirekt mögliche Darstellung des übersinnlichen Bestimmungsgrundes im Menschen, des "reinen Dämon" in ihm³²⁾".

Gleich widerspruchsvoll und vage beantwortet von Wiese auch die Frage, ob Johanna aus freier sittlicher Selbstentscheidung handelt: "Denn Johannas Auftrag ist ja keineswegs ein freier Entschluß zum Übersinnlichen, sondern ein erbarmungsloses, ihr auferlegtes Müssen, dem sie sich am liebsten entziehen möchte, aber nicht entziehen darf. Erst in der dritten Nacht, als die

31) Heinz Ide, a.a.O. S. 52.

32) N.A., Bd. 9, S. 430, Z. 3 v.u.

Himmelskönigin bereits zürnend und scheltend erscheint, beugt sie sich dem mächtigen Andrang von oben.³³⁾" Hieraus wäre nur zu folgern, daß Schiller den Konflikt in die Gottheit oder in die "Transzendenz" selber verlegt, indem er Johannes Grausamkeit Montgomery gegenüber vor ihrer strengen Himmelskönigin als ein Verdienst, ihre Milde zu Lionel aber als Schuld gelten läßt. Nachdem von Wiese Johanna keine freie Wahl zugestanden hat, so müßte er auch folgerichtig wie Storz urteilen: " weniger die sterbende Johanna bedürfte der Rechtfertigung als jene Region, zu der sie emporzuschweben meint³⁴⁾".

Dagegen meint Heinz Ide zu Johannes Berufung: "Johanna hat die Freiheit zum Ja und zum Nein. Das bleibt gültig und wesentlich, obwohl hinzuzufügen ist, daß Johanna aus ihrer innersten Natur heraus folgen muß, wenn anders sie nicht sich selbst verlieren soll; aber eben diese Alternative gilt. Johanna folgt aus freier sittlicher Entscheidung.³⁵⁾" Damit ist es nach Heinz Ide dann aber auch um Johannes Entscheidungsfreiheit als sittliches Wesen geschehen, denn "als die von göttlicher Transzendenz Erwählte, steht Johanna einsam über allem Menschenmaß, sie wird zum Werkzeug, mit dem die Gottheit ihre Zwecke verfolgt, aber sie kann nicht humanes Maß und Vor-Bild sein.³⁶⁾" Erst

33) Benno v. Wiese, a.a.O. S. 732.

34) Gerhard Storz, a.a.O. S. 364.

35) Heinz Ide, a.a.O. S. 79.

36) a.a.O. S. 80.

in der Szene mit dem Schwarzen Ritter läßt Ide Johanna wieder zur freien Sittlichkeit „erwachen“: „Mit diesem Rat (dem des Schwarzen Ritters – Verf.) ist Johanna in eine neue Entscheidungssituation gestellt. Das galt für die Montgomery-Szene noch nicht; sie verdeutlicht den Werkzeugcharakter Johannas. Wohl aber gilt es für die Lionel-Szene. Mit dem Auftreten des Schwarzen Ritters tritt eine seit ihrer Berufung für sie aufgehobene menschliche Wirklichkeit wieder in Kraft; aus der Geschlossenheit in sich und aus der Harmonie von Persönlichkeit und Personalität fällt sie zurück in die der menschlichen Natur entsprechenden Zwiespältigkeit.³⁷⁾“ In diesem Zusammenhang heißt es dann weiter noch: „Der Blick auf Lionel ist der Blick des sittlichen Menschen, der Johanna nun wieder ist, wo die Bannkraft des Geisterreichs sie losließ, auf den Mitmenschen. In diesem Augenblick treten, und das macht ihre Lage so ausweglos tragisch, die an den sittlichen Menschen gerichteten Gebote der Mitmenschlichkeit in Kraft, und als sittlicher Mensch darf Johanna nicht töten.³⁸⁾“ Haarscharf weiß Ide zu trennen, wann Johanna uns als „Werkzeug, mit dem die Gottheit ihre Zwecke verfolgt“, wann sie uns als „sittlicher Mensch“ begegnet. Hieß es in dem soeben Zitierten „In diesem Augenblick“, so heißt es etwas später: „Der Zeitpunkt, bis zu dem Johanna sittlicher Mensch ist, läßt sich recht genau bestimmen. Die letzte Äußerung die noch von einem Rest von Freiheit zeugt, ist das Verlangen, sie wolle lieber getötet als vor Lionel gebracht werden. Im englischen Lager ist sie

37) a.a.O. S. 82.

38) a.a.O. S. 83.

wieder total eingegangen in das, was sie vor der Begegnung mit dem Schwarzen Ritter war; wieder ist sie von Natur nicht mehr berührbar.³⁹⁾"

Auf diese Weise meint Ide sowohl die metaphysische als die menschlich-sittliche Tragik zu retten, indem er Johanna in der Lionel-Szene an der Transzendenz, in der Montgomery-Szene an der irdischen Sittlichkeit schuldig werden läßt. Demzufolge wird die Heldin dann auch von beiden Wirklichkeiten, von ihrem himmlischen sowohl als von ihrem irdischen Vater, verstoßen.⁴⁰⁾ Nach ihrer Buße ist sie aber wieder das "edle Bild der Menschheit" und wird in ihrer Erhebung über alles Irdische am Ende zu "der Menschheit Götterbild"⁴¹⁾. Das alles erinnert sehr stark an Korffs Ausführungen: "- Dieser Rückfall in die Menschlichkeit hat aber poetisch einen doppelten Aspekt. Er bezeichnet einerseits die S c h u l d Johannas, aus der sich mit innerer Notwendigkeit ihr Sturz entwickelt, gewinnt ihr aber anderseits erst wahrhaft unsere S y m p a t h i e. Denn was an ihrer hohen Aufgabe gemessen als Abfall von der Idee erscheint, das ist vom Standpunkt des Lebens gesehen nur Wiederherstellung eines Naturzustandes, der die Heldin unter normalen Umständen nicht schuldig, sondern liebenswürdig machen würde. Wenn also die Jungfrau vor ihrem Gotte schuldig wird, so wird sie eben damit vor den Menschen schön⁴²⁾". Wohl betont Ide: "Es handelt sich wohlgemerkt nicht um einen Konflikt

39) a.a.O. S. 87.

40) a.a.O. S. 86.

41) a.a.O. S. 88.

42) H.A. Korff, a.a.O. S. 275 f.

zweier einander widerstreitender sittlicher Pflichten, sondern um existentielle Situationen antinomischer Art⁴³⁾", aber trotz aller modernen Terminologie und trotz seinem von der Existentialphilosophie geprägten Lebensbild will es ihm nicht ganz gelingen, seine Abhängigkeit von Korff zu verleugnen. Wohl kritisiert er an der ideengeschichtlichen Betrachtungsweise, daß sie dazu führte, "daß das Werk weitgehend so ausgelegt wurde als exemplifiziere es Schillers ästhetische und philosophische Gedanken⁴⁴⁾", aber er scheint selber nicht so weit von dieser Neigung entfernt zu sein, wenn er schreibt: "Das poetische, d.i. das nicht realistische Theater kann Figuren gestalten, die nicht als Persönlichkeiten vorzustellen sind, auch nicht als Grenzfälle von eben noch personal Denkbarem, sondern als Ideen, an denen gewissermaßen durchgespielt werden kann, was unter realen Bedingungen absurd erscheinen müßte. Mit der "Romantischen Tragödie" geht Schiller weiter als zuvor im Suchen nach poetischen Ausdrucksformen, welche die Darstellung von abstrakt Gedanklichem ermöglichen, ohne daß die Natur verlassen wird. In Johanna wurde das nur denkbare "edle Bild der Menschheit" gestaltet, und an ihrer Gestalt wird sichtbar unter welchen äußersten und antinomischen Gesetzen, Verhältnissen, Verpflichtungen das Humane steht und was es mit diesen Verpflichtungen grundsätzlich auf sich hat. Hätte Schiller seine Johanna ohne Schuld und Prüfung in den 'Himmel' auffahren

43) Heinz Ide, a.a.O. S. 83.

44) a.a.O. S. 43.

45) a.a.O. S. 80.

lassen, dann hätte die Entsprechung zum Humanen nicht gestimmt.⁴⁵⁾ Mag Gerhard Kaiser auch vollkommen recht haben, wenn er urteilt: „Nur terminologisch klingen die Ausführungen Hermann August Korffs zur ‚Jungfrau von Orleans‘ (Geist der Goethezeit Bd. 11, 1930, S. 273-276) an Ide an, wenn er konstatiert: ‚heilig werden aber heißt, endgültig die „Natur“ zu überwinden und alles Menschlich-Kreatürliches unter sich zu lassen‘ (ebd. S. 276). Korff versteht den Übertritt in die Idee nicht, wie Ide, als Schritt zur Identität, sondern im herkömmlichen Sinne als Idealismus⁴⁶⁾“, so zielt dieses Urteil doch nur auf den Inhalt von Johannas Ideal, nicht aber auf den Tatbestand ihres Idealismus.

Die Metamorphosen von einem sittlich freien selbstbestimmbaren Wesen bei der Berufung zu einem Werkzeug der Transzendenz und zurück zur Menschlichkeit und abermals zurück, doch nun aus sittlicher Leistung, zum Reich der reinen Geister sind keineswegs die einzigen, die Ide mit der Jungfrau vornimmt. Ide rechnet Johanna im Prolog als zu Arkadien gehörend⁴⁷⁾. Zur Schuldfrage schreibt er dann etwas später: „Die Daseinsform, die als arkadisches Hirtenwesen gestaltet ist, ist frei von Schuld; das Gleiche gilt für „die Unsterblichen, die Reinen“ des Geisterreichs In den Kreis dieser Reinen trat Johanna durch ihre

46) Gerhard Kaiser, a.a.O. S. 207, Fußnote 12;
A.M. van Aarde, a.a.O. S. 182.

47) Heinz Ide, a.a.O. S. 68.

Berufung, und so sah sie "den Himmel offen" und "der Sel'gen Angesicht". (2590) Zwischen beiden Zonen, der der reinen, harmonischen Natur des Naiven und jener der reinen Formen liegt die geschichtliche Welt der Disharmonie, der Schuld.⁴⁸⁾" Hiernach muß Johanna also schon einmal den Wandel von der Unschuld zur Schuld hinter sich gehabt haben, als sie durch ihre Berufung dem "Geisterreich" verpflichtet wurde. Vielleicht können wir uns glücklich preisen, daß Ide andere freie Selbstentscheidungen Johannas, wie z.B. die in III,4, entweder gar nicht sieht oder geflissentlich übersieht. Wir könnten sonst der abrupten Verwandlungen wohl noch mehrere erleben.

Die vorhergehende flüchtige Betrachtung einiger Interpretationen der "Jungfrau von Orleans" will keineswegs Vollständigkeit beanspruchen⁴⁹⁾ oder Gerechtigkeit

48) a.a.O. S. 79.

49) Das will sie weder in der Behandlung irgendeiner Interpretation noch in der Auswahl der Interpretationen. Ich habe mich dabei auf allgemeine Interpretationen beschränkt und Spezialuntersuchungen, unter denen sich auch solche finden, die Hervorragendes leisten, nicht berücksichtigt. Schriftsteller und Titel dieser Untersuchungen sind im Literaturverzeichnis aufgeführt. Frageohne hat eine jede der hier nur unvollständig behandelten Interpretationen ihre Berechtigung und ihren Wert. Es ist nicht die Aufgabe der hier vorliegenden Untersuchung, einen vollständigen Überblick über alle vorhandenen Kritiken zu geben. Nur einige entscheidende Kriterien, die an-

walten lassen, sondern nur einen Eindruck vermitteln von dem widerspruchsvollen Bild der Schillerschen Johannagestalt in der heutigen Literaturwissenschaft. Von diesen auseinanderlaufenden Interpretationen sagt Emil Staiger mit Recht: „Drei Interpretationen, die auf guter Sachkenntnis beruhen, weichen so voneinander ab, daß man entweder das Vertrauen in alle Literaturwissenschaft verlieren oder an Schillers Fähigkeit, sich einigermaßen verständlich auszudrücken, zweifeln muß.⁵⁰⁾“ Es ist, als ob die Fremdheit der schweigenden, sich verhüllenden Heldin in unserer endlich-beschränkten Welt ein ständiger Stein des Anstoßes bleibt. An Johanna scheiden sich die Geister, nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Auditorium und am Studiertisch. Einhundertundsiebzig Jahre nach dem Erscheinen des Dramas bleibt Johanna noch immer fragwürdig, beunruhigt sie noch immer die Geister, die vergeblich darum ringen, ihr ins „Herz“ zu schauen. Es fragt sich nun nur, warum das so sein muß.

Dafür bietet sich mehr als nur eine Erklärung an. Die wichtigste mag wohl die sein, daß wir es immer viel zu eilig haben und uns, ähnlich wie die Heldin selber, voreilig zu einem falschen, subjektiven Bild hinreißen lassen. Ähnlich wie Johanna, lernen auch wir die Sanftmut und Selbstbescheidung nicht so leicht, ähnlich wie sie, fallen auch wir dem eigenen naiven

49) ... gewandt werden und in dieser Arbeit wiederlegt werden sollen, werden hier aufgeführt.

50) Emil Staiger, a.a.O. S. 401.

"Blick" leicht zum Opfer. Das läßt sich an den genannten Interpretationen immer wieder feststellen. Greifen wir gleich die erste als Beispiel heraus. Unter der Überschrift "Unlösbare Schwierigkeiten der ideologischen Interpretation⁵¹⁾" schreibt Gerhard Storz: "Denn gerade Freiheit und Wahl gibt es für Johanna nicht: weder sind sie vom Gang der Handlung zugelassen, noch werden sie von Johanna gefühlt. Noch mehr: die Pflicht besteht für sie gerade in der vollkommenen Unnatur, und sie, die moralische Widersinnigkeit ihrer Verstrickung ist es, die von der Heldin deutlich eingesehen wird:

Hu!test du ihn auf mich laden,
Diesen furchtbaren Beruf,
Konnt' ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf!

Gleich hernach glaubt man gar den Harfner Goethes sprechen zu hören:

Doch du rissest mich ins Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahin zu geben,
Ach! Es war nicht meine Wahl! (IV,1)

Der heilige, überirdische Wille, der die Heldin führt, ist nicht nur hart und dunkel, sondern so grausam fürchterlich wie das Verhängnis, das auf Ödipus lastet, selbst den Feind, der sich ihrer Großmut wehrlos übergibt, muß sie töten. Hingegen scheint ihr die erste Regung der Menschlichkeit als Schuld, deshalb, weil sie einem natürlichen Verlangen, der Liebe zum Mann entspringt.⁵²⁾" Inwiefern der Gang der Handlung Johanna keine Freiheit und keine Wahl zuläßt, wird nicht weiter von Storz erläutert. Daß Johanna keinerlei

51) Gerhard Storz, a.a.O. S. 359.

52) a.a.O. S. 360 f.

Freiheit „fühlt“, scheint er jedoch durch die zitierten Verse mit belegen zu wollen. Er berücksichtigt dabei aber keineswegs die Situation, in der Johanna hier spricht, sondern nimmt ihre Aussage naiv für bare Münze an und baut dann darauf seine ganze weitere Beweisführung, daß ein Versuch, das Drama ideologisch zu deuten, notwendig scheitern muß, ja mehr noch, daß „die gottgesandte Kriegerin und ihr Schicksal ... auf keine Weise ein Gleichnis für den Menschen dar(stellen)⁵³⁾“. Er sieht nicht, daß Johanna hier mit dem Schicksal hadert und krampfhaft versucht, sich zu entschuldigen. Er berücksichtigt nicht, daß sie wenige Verse vorher sich ihre Schuld notgezwungen eingestehen mußte:

Arglistig Herz! Du lügst dem ewgen Licht,
Dich trieb des Mitleids fromme Stimme nicht!
(V. 2573 f.)⁵⁴⁾

Vor allem aber versäumt Storz - und das kann ihm nicht verziehen werden - diese Aussage der Heldin an ihrem eigenen Bericht von ihrer Berufung, von der hier doch die Rede ist, zu prüfen. Nur infolge solcher oberflächlichen und naiven Betrachtungsweise kann er zu dem Urteil geraten, daß Johanna nicht von ihrem eigenen Willen, sondern von einem „heiligen, überirdischen Willen“ geführt wird, daß die sterbende Johanna weniger

53) Ebenda.

54) Wie später noch zu erläutern sein wird, spiegelt gerade dieser 4. Teil des Monologs den 4. Akt und damit die Stufe der Bewußtseinserweiterung, die die Heldin in diesem Stadium ihres Werdegangs erreicht hat.

der Rechtfertigung bedürfe „als jene Region, zu der sie emporzuschweben meint⁵⁵⁾“.

Eine naive Betrachtungsweise vermag jedoch nie der doppelgleisigen Gestaltungsweise dieses sentimentalischen Dichters gerecht zu werden. Ganz anders als in seinem wertsetzenden Jugenddrama gibt Schiller sich in seiner klassischen Bühne alle Mühe, objektiv zu bleiben. Trotz seiner wiederholten Bezeugungen, daß sein „Herz“ gerade an diesem Stück besonders beteiligt gewesen sei⁵⁶⁾, will er es doch vermeiden, „eine Stoffartige Wirkung zu thun“⁵⁷⁾. Da er bestrebt ist, nicht Partei zu ergreifen, sondern an einer jeden Figur sowohl das Negative wie das Positive zu zeigen, schillern seine Figuren in mancherlei Farben und kann eine naive und übereilte Interpretation ihnen nicht gerecht werden. Der Dichter will vieles und dadurch manchem etwas bringen, wobei aber die Gefahr entsteht, daß das Eigentliche, das ausgewogene Spiel der Kräfte in der Gesamthandlung, sich der jeweiligen, vom Zeitgeist oder sonstwie subjektiv bedingten Einzelbetrachtung entzieht. Wo es Schiller auf die dramatische Handlung allein und nicht auf die Charakterschilderung als

55) Gerhard Storz, a.a.O. S. 364.

56) Vgl. Schillers Brief an Körner vom 5.1.1801 - Friedrich Schiller. Briefe, hrsg. v. Gerhard Fricke, München 1955, S. 562; an den Verleger Göschen vom 10.2.1802 - a.a.O. S. 583; „Dich schuf das Herz“ in dem Gedicht „Das Mädchen von Orleans“.

57) An Körner vom 13.7.1800. N.A., Bd. 30, S. 173.

solche ankommt⁵⁸⁾, wo der Einzelcharakter kein eigenes Interesse beanspruchen will, nicht in dem Maße selbstherrlich ist als im realistischen Theater, kann die Betrachtung sich leicht an Einzelheiten "vergucken" und dadurch an der eigentlichen dichterischen Intention "vorbeigucken". Anders als in dem idealistischen, wertsetzenden Jugendtheater des Dichters stellt seine objektive, klassische Bühne gerade die Forderung an den Zuschauer, daß er die moralische Verfremdung nachvollziehe und mit dem Dichter den nötigen Abstand von dem jeweiligen Geschehen auf der Bühne nehme.⁵⁹⁾ Das besagt der Brief vom 13.7.1800, also während der Arbeit am Schema der Jungfrau, sehr deutlich: "Der Held einer Tragödie braucht nur soviel moralischen Gehalt, als nöthig ist um Furcht und Mitleid zu erregen. Freilich macht man schon längst andere Forderungen an den tragischen Dichter, und uns allen ist es schwer unsre Neigung und Abneigung bei Beurtheilung eines Kunstwerks aus dem Spiel zu laßen. Daß wir es aber sollten und daß es zum Vortheil der Kunst gereichen würde, wenn wir unser Subjekt mehr verläugnen könnten, wirst Du mir eingestehen."⁶⁰⁾ Wesentlich an dem Kunst-

58) Vgl. L.R. Tönsing, Die Rolle des Charakters in der Verknüpfung der Handlung in Schillers Dramen, Potchefstroom 1963, sowie: Schillers Brief an Körner vom 13.7.1800 - N.A., Bd. 30, S. 172.

59) Eine eingehende Studie über Schiller und Brecht steht noch aus. In diesem Zusammenhang sei hingewiesen auf: Käte Hamburger, Schiller und Sartre. Ein Versuch zum Idealismus-Problem Schillers, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft, Jg. 3,

begriff Schillers, wie er sich uns aus diesem Brief enthüllt, ist das Streben nach innerer sich selbst auslegender Notwendigkeit des dichterischen Gebildes. Weder der Künstler noch der Kunstgenießer darf durch absolute Leitbilder voreingenommen dem Stück sein subjektives Weltbild aufzwingen, denn nicht sie, sondern die dramatische Handlung allein, hat zu bestimmen.

Daß Schillers Charaktere keine Individualitäten sind, sondern gewissermaßen, wennschon in einem anderen Sinne als in dem antiken Theater, Masken tragen, hat Paul Böckmann bereits 1925 gezeigt.⁶¹⁾ Ihnen ist nie naiv zu begegnen, denn der Dichter gebraucht sie als Sprachrohr zum Auditorium hin, und läßt sie häufig doppeldeutige Aussagen machen, die von ihnen selber aber nur eindeutig gemeint und verstanden sind. Die Figuren sind beschränkt und können die Gesamthandlung nicht überblicken. Sie sind häufig durch ihren subjektiven Geltungsanspruch verblendet und enthüllen dann in ihrer Selbstrechtfertigung gerade das Gegenteil von dem, was sie vorgeben, nämlich ihre Schuld. Wir können ihnen ihre Beteuerungen nie ohne weiteres als bare Münze abnehmen, sondern haben immer zu fragen, inwiefern ihr persönliches Interesse und ihre subjek-

59) ... 1959, S. 34-70, und auf: H.J. Schrimpf, Lessing und Brecht, Pfullingen 1965, beide hervorragende Studien, die diese Lücke aufdecken.

60) An Körner. N.A., Bd. 30, S. 172.

61) Paul Böckmann, Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens, Dortmund 1925, S. 123-149.

tiv-beschränkte Sicht ihre Aussagen bestimmen. In ihren Aussagen verbirgt der Dichter eine Mitteilung an den Leser, die sich der Erkenntnis der Figur selber vollkommen entzieht.⁶²⁾ Schillers Theater ist in hohem Maße intellektuelles Theater. Immer wieder wird auf zwei Ebenen gespielt, auf der sinnfälligen und auf der verborgenen, nur der kritischen Betrachtung zugänglichen. Eine nur-psychologische Betrachtungsweise kann die verborgene Handlung nicht entdecken und wird dem intellektuellen Theater des Dichters deswegen nicht gerecht. Das heißt aber keineswegs, daß das Spiel auf der sinnfälligen, psychologischen Ebene damit unwichtig oder gar hinfällig geworden sei.⁶³⁾ Erst in der Verknüpfung dieser beiden Spiel-ebenen, in dem Miteinander und Gegeneinander der sinnfälligen und der verborgenen Handlung, enthüllt sich die Kunst des Dichters und die wahre Bedeutung seines intellektuellen Theaters. Erst wenn die Figuren in diesem Spiel des Dichters in ihrem Zusammen-

62) Vgl. hierzu Heinz Ide, a.a.O. S. 58 ff. und vor allem Anm. 54, **Absatz** 2.

63) Vgl. hierzu Gerhard Kaiser: " ... eine psychologische Interpretation hält dem Schillerschen Drama nicht stand. Folgerichtig hat sich die neuere Forschung für das Schillersche Drama allgemein und die "Jungfrau von Orleans" insbesondere von der psychologischen Fragestellung abgewandt." - Gerhard Kaiser, a.a.O. S. 205; A.M. van Aarde, a.a.O. S. 181.

hang mit der sinnfälligen und der verborgenen Handlung gesehen werden, zeigt sich ihre eigentliche Bedeutung, denn sie deuten immer wieder über sich hinaus. Wir haben uns also ständig zu fragen, was der Dichter uns mit der Aussage einer Figur sagen will, warum er gerade diese Figur in dieser Lage das sagen läßt, welche Wirkung er dadurch mit ihr erzielen will. Hinzu kommt dann noch die Schwierigkeit, daß die Figuren dieses sentimentalischen Dichters häufig über ihre eigenen Handlungen reflektieren und vergeblich das ihnen Unbegreifliche zu begreifen versuchen und daß der Dichter in seinem Verfremdungsbestreben und in seiner Vorsicht, jede eigene Stellungnahme zurückzudrängen und die dramatische Handlung allein zu Worte kommen zu lassen, die dichterische Absicht eher hinter ihren Selbstrechtfertigungen zu verhüllen als zu enthüllen scheint.

Daß die vorliegenden Interpretationen, mit denen sich eine Arbeit über dieses Drama auseinandersetzen muß, so stark von einander abweichen, zeigt uns, wie sehr eine subjektive und naive Betrachtungsweise zu einem einseitigen Bild verführt. Einer starken Einseitigkeit ist aber nur durch eine ebenbürtig starke Einseitigkeit zu begegnen. Deswegen setzt die vorliegende Arbeit sich zum Ziel, das Drama kritisch zu beleuchten und die verborgenen Zusammenhänge ans Tageslicht zu fördern. Um dem Leser dabei die Arbeit des vielen Hinundherblätterns zu ersparen, wollen wir uns dabei der einengenden Disziplin unterwerfen, dem Gang der Handlung zu folgen. Wohl hat diese Methode viele Nachteile, aber auch manche Vorteile. Indessen wird

es sich wohl nicht ganz vermeiden lassen, daß ab und zu vorgegriffen wird.

Aus den gestreiften Interpretationen geht noch ein Zweites hervor: das Drama wird als Legende⁶⁴⁾, Johanna als eine legendäre, zum Teil auch als eine allegorische Figur gesehen. Sowohl Benno von Wiese als Gerhard Storz sprechen sogar von einer Verwandlung des Geschichtlichen ins Legendäre, die Schiller hier vornimmt⁶⁵⁾, wozu Heinz Ide mit Recht fragt: „Müßte es nicht korrekterweise zumindest heißen, ein Stoff könne historisch, aber auch legendär behandelt werden?“⁶⁶⁾ So richtig das auch sein mag, birgt eine Sicht, die das Drama von vornherein als Legende stempelt, die Gefahr, daß die dramatische Handlung nicht mehr ganz ernst genommen wird. Wird Johanna von vornherein als Heilige gesehen, die die imitatio erfährt⁶⁷⁾, so kann

64) Vgl. v. Wiese, Friedrich Schiller, S. 730, und N.A., Bd. 9, S. 391 f.; Storz, a.a.O. S. 348; Ide, a.a.O. S. 64 f.

65) v. Wiese: „Das Durchstrahltwerden der Geschichte von dem außerordentlichen Heldentum der Ewigen verankerten Seele verwandelt Geschichte in Legende.“ (N.A., Bd. 9, S. 391); Storz: „Die Verwandlung des Historischen ins Legendäre“ (a.a.O. S. 348) und „... der mittelalterliche Geschichtsstoff wird als Legende behandelt.“ (a.a.O. S. 349)

66) Heinz Ide, a.a.O. S. 62.

67) Nach Jolles hat das Mittelalter den Begriff der imitatio verstanden als: „sich so verwandeln, daß man in etwas eingeht“ (André Jolles, Einfache Formen, Darmstadt 1930, S. 36.

das Stück wohl kaum ein Drama, auf jeden Fall aber keine Tragödie sein. **Zunächst** kommt es aber darauf an, daß wir uns der dramatischen Handlung stellen. Mag die Heldin auch noch so sehr eine allegorische Gestalt sein, wir haben sie als dramatische Person ernsthaft zu betrachten, sollte das Drama nicht jegliche Wirkung auf uns verfehlen. Natürlich ist auch dieses Drama Gleichnis, aber zum Gleichnis gehört eben ein gegenständliches Geschehen, ein vorstellbarer Vorgang, mit dem verglichen werden kann. Auch darin muß unsere Betrachtung des Dramas also einseitig werden, daß Johanna zunächst als Mensch und als Mensch allein gesehen und ernst genommen wird und daß das Drama also einer radikalen Entmythologisierung oder Entromantisierung unterworfen wird. Inwiefern von Wiese das Recht dazu hat in Johanna einen "allegorischen Engel⁶⁸⁾" zu erblicken, muß dann die Schlußbetrachtung zeigen.

68) Benno v. Wiese, Friedrich Schiller, S. 735.

Johannas Weg aus Dom Remi über Krieg und Schuld bis zu ihrer Verklärung wird allgemein als dramatische Darstellung des Entwicklungsganges von Arkadien über die Welt nach Elysium aufgefaßt, also als eine Entsprechung von dem Weg, wie er in einigen Gedichten wie zum Beispiel „Das Ideal und das Leben“ oder „Der Spaziergang“ und auch in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen“ uns von Schiller vorgezeichnet wurde.¹⁾ Es kommt jedoch darauf an, erstmal die Dichtung selber danach zu befragen und, ganz unvoreingenommen von irgendwelchem sonstigen Schrifttum Schillers, auszugehen von dem, was sich im Vorspiel uns darbietet.

Wohl ist die Szene „eine ländliche Gegend“, aber wenn die Bühnenanweisung schon gleich darauf folgen läßt: „Vorn zur Rechten ein Heiligenbild in einer Kapelle; zur Linken eine hohe Eiche“, ist in diesen beiden Symbolen, das eine von christlicher Bedeutung, das andere aus dem Bereich des Heidentums kommend, schon gleich eine Spannungslage und ein Zwiespalt ausgedrückt, die uns stutzig machen, insofern unter „Arkadien“ „die reine Natur vor dem Zwiespalt, den die Entwicklung des Menschen als Vernunftwesen in sie hineintrug“²⁾, verstanden wird. Auch will Thi-

1) Vgl. H. Cysarz, Die dichterische Phantasie Friedrich Schillers, Tübingen 1959, S. 350; Benno v. Wiese, Friedrich Schiller, S. 728 ff.; Emil Staiger, Friedrich Schiller, S. 397 f.

2) Heinz Ide, a.a.O. S. 67.

bauts besorgter Blick auf die bedenkliche politische Lage (V. 4-18) und sein vorsorgendes Handeln (V. 19-23) nicht recht zu einer kummerfreien und sorglosen arkadischen Landschaft passen. Das letztere sieht auch Heinz Ide und kommentiert dazu: „Dies alles sind Merkmale geschichtlicher Wirklichkeit, nicht aber solche Arkadiens.“³⁾

Schwerwiegender ist Johannas Verhältnis zu ihrem Vater, ihren Schwestern und ihrer weiteren Umwelt. Hier kann nun wirklich nicht von einem Arkadien die Rede sein, insofern wir unter „Arkadien“ ein Idyll, durch Einheit und liebevolles Einvernehmen gekennzeichnet, verstehen.⁴⁾ Gleich von Anfang an wird Johanna gedrängt sowohl durch die Umarmung der mehr zurückhaltenden, weil mehr von innen heraus lebenden Louison als durch die Umarmung der oberflächlichen Margot, die sich nicht scheut, frei auszusprechen, was alle sich wünschen. (V. 35b und 39 f.) Der Vater urteilt Johanna ohne Weiteres:

Du, meine Jüngste, machst mir Gram und Schmerz.
(V. 45)

3) Heinz Ide, a.a.O. S. 68.

4) Anders urteilt Heinz Ide, der Johanna gleich von Anfang an als zu Arkadien gehörend sieht. Allerdings mutet es etwas seltsam an, wenn er unter anderen Zitate auch nennt „flieht der Schwestern fröhliche Gemeinschaft“ und dann folgen läßt: „Dies ist arkadische Szenerie, arkadische Freiheit, arkadisches Glück“ - Heinz Ide, a.a.O. S. 68.

Er findet ihr Verhalten „verschlossen, kalt“ (V. 52) und meint, es deute

Auf eine schwere Irrung der Natur! (V. 62)

Da er keinerlei Reaktion von Johanna bekommt, bleibt ihm schließlich nichts anderes übrig als sich an Raimond zu wenden und anstatt mit Johanna von ihr, und das in ihrer Gegenwart, zu sprechen. Dadurch wird das Mißverhältnis zwischen Vater und Tochter äußerst scharf zum Ausdruck gebracht.

Das Bild, das der vorsorgende und fürsorgende Thibaut von seiner Tochter entwirft, ist keineswegs dazu angetan, uns in Johanna einen Engel oder eine Heilige vermuten zu lassen, sondern eher sind wir dazu geneigt, die schwerwiegenden Sorgen des Vaters, daß mit ihr nicht alles in der Ordnung ist, zu teilen. Es beängstigt den Vater, daß diese seine jüngste Tochter so ganz außergewöhnlich, so ganz anders, so abnormal ist, daß sie „der Schwestern fröhliche Gemeinschaft“ flieht (V. 81), daß sie „in der Schreckensstunde“ (V. 84) „ins graulich düstre Geisterreich“ (V. 87) „schleicht“ (V. 86), „auf den Kreuzweg“ (V. 89) „hintritt“ und „geheimen Zweisprach mit der Luft des Berges“ (V. 88) pflegt. Raimonds Leichtgläubigkeit:

Des Gnadenbildes segenreiche Näh,

Nicht Satans Werk führt Eure Tochter her (V. 109 ff.) steht Thibauts vorahnender Befürchtung eines schlimmen Ausgangs diametral entgegen, und der Fortgang gibt dem Vater recht: Nicht das Heiligenbild in der Kapelle, sondern der Druidenbaum, von dem Thibaut sagt „ein böses Wesen“ habe dort „schon seit der alten grauen Heidenzeit“ (V. 95 ff.) seinen Wohnsitz, ist die

Kraft, die Johanna bannt.⁵⁾

Es sind aber keineswegs nur Hirngespinnste und gespenstische Vermutungen, sprießend aus einem irren⁶⁾, abergläubischen Geist, die der Vater seiner Tochter entgegenhält, sondern er spricht auch ganz real und gegenständlich von dem "eitlen Trachten ihres Herzens" (V. 125), von ihrem "sündigen Hochmut" (V. 130), und er warnt:

Und Hochmut ist, wodurch die Engel fielen,
Woran der Höllegeist den Menschen faßt. (V. 131 f.)

Wohl behauptet Johanna in ihrem Monolog am Schluß des Vorspiels: "Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen" (V. 400), ihrem Vater aber entgegnet sie nichts auf alle seine Sorgen, Befürchtungen und Anschuldigungen. Auffälliger als alle Worte das vermöchten, zeigt ihr beredtes Verstummen dem Zuschauer den klaffenden

5) Vgl. Johanna in ihrem Abschiedslied (Prolog IV): "Es sprach zu mir aus dieses Baumes Zweigen" (V. 407). Auch weiterhin ist vom Heiligenbild nur noch einmal die Rede (V. 1063), häufig aber von der "heiligen Eiche" (Johanna in V. 1065 ff. und V. 2585), vom "Baum" (V. 148 und V. 1073) oder vom "Zauberbaum" (Johanna in V. 2908, Thibaut in V. 2990).

6) Emil Staiger sieht Thibaut als einen "irren Vater", wenn er, Heinz Ide kritisierend, fragt: "Der irre Vater Thibaut als Vertreter der irdischen Sittlichkeit und insofern gegen Johanna im Recht?" (Emil Staiger, a.a.O. S. 401.)

Riß zwischen Vater und Tochter. Zwei volle Szenen hindurch steht sie „still und ohne Anteil auf der Seite“ (Bühnenanweisung vor V. 163). Wohl gibt es viele auseinanderlaufende und einander auch zum Teil direkt entgegengesetzte Interpretationen von Johannas unumgänglichem Verstummen im vierten Akt, auf die später noch einzugehen sein wird. Um so auffälliger ist es, daß alle Interpretationen der Heldin Verstummen im Vorspiel geflissentlich übersehen.

Warum läßt Schiller seine Heldin schon hier auf die Anklagen ihres Vaters verstummen? Bloß damit „die Schlange“ sich später „in den Schwanz“ beißen kann⁷⁾ und die Dichtung als eine abgerundete, formvollendete von allen klugen Kunstkritikern gepriesen werden kann? Damit würden wir Schiller als Theaterdichter, dem es stets sehr auf die Bühnenwirksamkeit ankam, doch wohl zu sehr unterschätzen. Fragen wir also lieber genauer: welchen Effekt erhofft der Dichter durch Johannas Verstummen bei dem Theaterpublikum, bzw. Leser, zu erzielen? Natürlich will das Vorspiel uns nur einführen in die Materie des Stückes und uns gespannt machen auf das Kommende. Folglich wirft es viele

7) Vgl. Schillers Brief an Goethe vom 3.4.1801: „Von meinem letzten Akt auguriere ich viel Gutes, er erklärt den ersten, und so beißt sich die Schlange in den Schwanz“. – Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Nach den Handschriften hrsg. v. Hans Gerhard Gräf u. Albert Leitzmann, Leipzig 1955, Bd. 2, S. 371. (Fortan zitiert als Goethe-Schiller).

Fragen auf und läßt sie vorläufig offen. Hierhin gehört Johannas Verstummen, welches die Frage aufwirft, ob es aus Verachtung oder Achtung geschieht, ob Johanna ihren Vater fürchtet oder ihn liebt. Eins jedoch macht das Vorspiel ganz eindeutig klar, nämlich daß es um das Problem Johanna geht und daß die Frage nach ihrem Wesen das Thema der Tragödie sein wird.

Zunächst antwortet Johanna noch nicht auf die Anschuldigungen ihres Vaters, und ob sie aus Schuldgefühl oder aus Erhabenheit schweigt, müssen wir vorläufig noch dahingestellt bleiben lassen. Weil uns nichts anderes zu tun übrigbleibt, wenden wir uns also noch einmal dem anklagenden Vater zu mit der Frage: Wer und wie ist dieser Vater, von dem die Tochter stammt? Wir lernten ihn bereits kennen als einen klugen, für zukünftige Sicherheit vorsorgenden Mann. Damit ist aber noch nur die eine Seite seines Wesens skizziert. Thibaut, der seine Tochter des Umgangs mit bösen Geistern verdächtigt, sieht selber "ein gespenstisch Weib" (V. 104) unter dem "Druidenbaum" (V. 93) sitzen, und die Zukunft offenbart sich ihm in Träumen und "ängstlichen Gesichtern" (V. 113). Zu diesem Sachverhalt gibt Heinz Ide folgendes unvermitteltes Pauschalurteil: "Auch Thibaut hat Wahrträume, aber sie werden nicht mehr aus der fraglosen Unmittelbarkeit der reinen Natur aufgenommen; Thibaut denkt über den Traum, und der Verstand versteht ihn falsch."⁸⁾ Dazu wäre zu fragen, ob Johanna etwa nicht über ihre Sendung reflektiere, und zwar nicht erst ab Akt IV, sondern sogar schon im Prolog? Oder sollte das etwa nicht als

8) Heinz Ide, a.a.O. S. 68.

Reflektion aufzufassen sein, wenn sie im Monolog am Ende des Vorspiels erklärt:

Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen,
(V. 400)?

Gerade die Neigung zur Reflektion ist eine der hervorstechendsten Eigenschaften Johannas, und wurde bereits von dem jungen Hebbel einer scharfsinnigen Kritik unterzogen.⁹⁾ Nein, geben wir ruhig zu, und es ist sogar wichtig, daß wir es einsehen: Johanna ist auch in ihrer Neigung, sich klare Rechenschaft über ihr eigenes Handeln zu geben, die Tochter ihres Vaters, und sollte Heinz Ide darin recht haben, daß der Verstand den Traum notwendig falsch verstehe, so hat auch die Heldin ihren Auftrag falsch verstanden und waren die Anklagen und Befürchtungen ihres Vaters wahrscheinlich berechtigt. Somit geraten wir aber in einen unauflöslichen, bösen Kreislauf, was demonstriert, daß solche Urteilssprüche uns nicht weiter bringen und ein müßiges Unterfangen sind.

9) "... Johanna durfte unter keiner Bedingung über sich selbst reflectiren, sie mußte wie eine Nachtwandlerin, mit geschlossenen Augen ihre Bahn vollenden. Seine Heldin schwebt denn nun durchaus in der Luft, ihr Thun und Gebahren setzt eine Naivetät voraus, die ihr fehlt, und sie macht den Eindruck eines Apfelbaums, der mit Weintrauben behängt ist, auf dem aber keine Weintrauben wachsen." - Über Schillers Briefwechsel mit Körner: Hebbels Werke, Säkular-Ausgabe, Reihe I, Bd. 11, S. 191 f.

Durch Johannas Verstummen stößt Thibauts Angriff auf keinen aktiven Widerstand von Seiten seiner Tochter, und muß er schließlich erlahmen. Also verstummt auch Thibaut:

..... Ich schweige. Ich will schweigen;
Soll ich mein eigen teures Kind anklagen? (V. 145b f.)
Auch seine zweimalige Warnung: "Bleib nicht allein" (V. 149a; V. 155a), vermag nicht seiner Tochter irgendwelche Reaktion zu entlocken. Sobald Bertrand mit dem Helm erscheint, wird Johanna "aufmerksam und tritt näher" (Bühnenanweisung vor V. 163), und sobald sie die wundersame Vorgeschichte des Helmes vernommen hat, greift sie "rasch und begierig darnach" (Bühnenanweisung vor V. 191) und "entreißt" ihm schließlich den Helm (Bühnenanweisung vor V. 193), den er nicht wollte, der ihm aber von einem "braunen Bohemerweib" (V. 171) einfach aufgedrängt wurde.

Plötzlich steht eine ganz andere Johanna vor uns, eine gewalttätige Usurpatorin, die die Macht einfach mit Gewalt an sich reißt. In der Wortstellung: Gebt mir den Helm! (V. 191a) und: Mein ist der Helm und mir gehört er zu (V. 193), in der Betonung des Ich, zeigt sich ihr selbstbewußtes Machtstreben, welches sogar den eigenen Vater befremdet: "Was fällt dem Mädchen ein?" (V. 194a) und Raimond erinnert an ihr "männlich Herz" (V. 196), das vor dem Tigerwolf nicht zurückschreckte. Sie, die bislang mit dem Rücken gegen den Vater und gegen das Auditorium gespielt hat, kehrt plötzlich eine ganz andere Seite ihres Wesens hervor und zeigt sich als "löwenherzge Jungfrau" (V. 200). Sie setzt sich den Helm auf und hört Bertrands Bericht von der militärischen Lage "mit

gespannter Aufmerksamkeit" zu (Bühnenanweisung vor V. 267). Auf Bertrands Bericht hin von einer schwachen Volksbewegung gegen den Feind erkundigt sie sich "schnell" (Regieanweisung vor V. 287) nach dem Namen des Anführers. "In Begeisterung" (Bühnenanweisung vor V. 302) stemmt sie sich gegen den allgemeinen Defaitismus (vgl. V. 276 ff.):

Nichts von Verträgen! Nichts von Übergabe! (V. 302) Sie, von der Raimond sagt, daß sie ihren älteren Schwestern "freudig" diene und "wie eine niedre Magd" die schwersten Pflichten "still gehorsam" übe (V. 135 ff.), wird plötzlich aggressiv:

Mit einer Sichel wird die Jungfrau kommen,
Und seines Stolzes Saaten niedermähen. (V. 306 f.)
Sie will "diese Geier anfallen", "darnieder kämpfen" und "wie eine Herde Lämmer vor sich jagen" (V. 316 ff.) und zwar durch die Erwählung und in der Kraft des Gottes "der Schlachten" (V. 324). Dabei "blitzt" ihr Auge und sprühen ihre Wangen ein "glühend Feuer" (V. 330b f.), so daß selbst der Vater befremdet fragen muß:

Was für ein Geist ergreift die Dirn? (V. 328),
worauf der naive Raimond nur entgegen kann:

Es ist
Der Helm, der sie so kriegerisch beseelt.
(V. 328b f.)

Immer wieder wurde die Frage aufgeworfen, ob wir in Johanna eine Heilige oder eine Hexe zu sehen haben. Korff sieht sie von Anfang an als eine Heilige: "Schiller zeichnet seine Heilige als eine gesunde Natur, nicht als eine vom Geist verzerrte Heilige des Mittelalters, sondern als eine Heilige des

deutschen Idealismus, deren ins "Erhabene" hinaufgesteigter Zustand doch zuletzt auf eine "schöne Seele", auf ein ursprüngliches Gleichgewicht zwischen Natur und Geist zurückweist."¹⁰⁾ Daß eine solche Alternativfrage Schillers dialektischem Weltbild und seinem Vermögen dieses Weltbild dichterisch zu gestalten nie gerecht werden kann, dürfte sich noch erweisen. Befragen wir indessen die Dichtung weiter, so merken wir alsbald, daß Johanna selber unmittelbar eine Antwort gibt auf ihres Vaters Frage nach dem Geist, der sie beseelt. Für Johanna kommt die Möglichkeit, daß Frankreich seinen Feinden zum Opfer fallen könnte, gar nicht in Frage, da Frankreich für sie das auserwählte Land Gottes, das "Land des Ruhms" (V. 332), das "schönste" (V. 333), "das Paradies der Länder" (V. 334), "das Gott liebt, wie den Apfel seines Auges" (V. 335), ist. Ihr einseitiger, radikal chauvinistischer ~~und rechtgläubiger~~ Ausgangspunkt könnte wohl kaum deutlicher zum Ausdruck gebracht werden. Dem entspricht auch ihr überschwengliches, zum reinen Ideal gesteigertes Bild des Königtums. Für sie ist der König der, "der nie stirbt" (V. 346), "der den heiligen Pflug beschützt" (V. 347), der "fruchtbar macht die Erde" (V. 348), "der die Leibeigenen in die Freiheit führt" (V. 349), "der den Neid nicht kennet" (V. 352), - "ein Engel der Erbarmung" (V. 353). ~~Ihrer Rechtgläubigkeit,~~ Ihrem radikalen Chauvinismus und ihrer fanatischen Hingabe versucht ihr Vater mit einem Appell an ihren Gehorsam und an ihre Selbstbescheidung zu begegnen:

10) H.A. Korff, a.a.O. S. 275.

- Laßt uns still gehorchend harren
Wen uns der Sieg zum König geben wird.
Das Glück der Schlachten ist das Urteil Gottes,
Und unser H e r r ist, wer die heilige Olung
Empfängt und sich die Kron aufsetzt zu Reims.

(V. 369 ff.)

Und noch einmal unterstreicht Schiller das Mißverhältnis zwischen Vater und Tochter und das Unverständnis des beschränkten Vaters, wenn er Johanna von dem "fremden König" in Reimform sagen läßt:

Dem unsre Worte nicht zum Herzen tönen,
Kann er ein Vater sein zu seinen Söhnen? (V. 364 f.)

Und wenn der ohnmächtige Vater Thibaut zu Schluß des 3. Auftrittes alle zur Arbeit drängt, dann empfinden wir ein menschliches Rühren und Mitleid mit ihm, denn wir merken wohl, daß das nichts anderes als ein vergeblicher Fluchtversuch vor einem drohenden und unabwendbaren Schicksal ist und daß auch der Hinweis auf den "sturmfesten Boden" ihm nicht den begehrten Trost zu geben vermag. (V. 373 ff.)

Alle folgen seinem Ruf zur Arbeit, nur seine Tochter nicht. Sie kehrt ihrem irdischen Vater den Rücken, um fortan nur ihrem himmlischen Vater, dem Gott "der Schlachten" (V. 324), zu dienen. Ist das "unschuldig, heilig, menschlich, gut?" (V. 1782) Schiller läßt darüber nicht den geringsten Zweifel, daß Johanna an ihrem Vater und seiner beschränkten Natur schuldig wird. Sie, "die hochbegabteste von allen" (V. 136), kommt ihm in keinerlei Weise entgegen; sie, die weitblickende Prophetin, hat keinen Blick für die Not des besorgten Vaterherzens. Durch den lyrischen Höhepunkt am Ende des 3. Auftritts läßt der Dichter es sich angelegen sein, unsere Sympathie für den Vater zu gewinnen.

Bevor wir uns nun aber dem Abschiedsliede Johannas zuwenden, müssen wir noch einen flüchtigen Blick auf die dritte stellvertretende Figur des Prologs werfen, auf Raimond, den treuen und verschmähten Liebhaber. Wir können Heinz Ide nur beipflichten, daß uns in ihm nun aber tatsächlich ein Stück Arkadien begegnet.¹¹⁾ Ist Johanna bislang ein „Mädchen aus der Fremde“ und ihr Vater ein in Sorgen befangener Mensch, so ist Raimond ein Stück „Naturfreiheit“¹²⁾ und -einheit, eine Verkörperung des Naiven und der Unschuld. Schon Julius Petersen hat darauf hingewiesen, daß Schiller in dem bereits zitierten Brief an Goethe vom 3. April 1801¹³⁾ mit dem „ersten Akt“ eigentlich das Vorspiel meint¹⁴⁾.

11) Heinz Ide, a.a.O. S. 68 f.

12) Vgl. Wolfgang Binder, Ästhetik und Dichtung in Schillers Werk, in: Schiller, Reden im Gedenkjahr 1959. Im Auftrag der Deutschen Schillergesellschaft hrsg. v. Bernhard Zeller, Stuttgart 1959, S. 35:

„Lediglich die Naturfreiheit des Naiven hat nicht den Charakter der Selbstbestimmung, weil der Naive ex definitione noch nicht in ein Wesen, welches bestimmt, und in ein anderes, welches bestimmt wird, zerfällt. Er repräsentiert die reine Freiheit des Durch-sich-selbst-seins.“

13) Vgl. Fußnote 7.

14) Schillers sämtliche Werke, Säkularausgabe, Bd. 6, hrsg. von E. von der Hellen. Mit Einleitung und Anmerkungen von Julius Petersen, Stuttgart/Berlin 1904, S. XXVII. (Fortan zitiert als Säk. Ausg.)

Schon im Vorspiel lernen wir Raimond kennen als einen, der ohne zu fragen, Johanna aus der Unmittelbarkeit seiner Neigung akzeptiert, auch ohne sie zu ergründen, und vom Schluß des Stückes her wird es ganz deutlich, daß es für ihn den Zwiespalt zwischen Pflicht und Neigung einfach nicht gibt. Er kennt keine Alternativen. „Schon ists der dritte Herbst“, daß er „mit stillem Wunsch, mit herzlichem Bemühn“ um Johanna wirbt (V. 50 f.), und seine stille Liebe bleibt ihr auch weiterhin unabänderlich treu. Weil es für ihn von vornherein „keine Wahl“ gibt, hat er auch keinerlei Gewissensqual oder Sorge, es sei denn um die Geliebte. Wie Thibaut dient natürlich auch er dem Dichter als Folie, gegen die Johannas Gestalt profiliert wird. Gegen seine ungebrochene Naivität steht Johannas Sentimentalität in schrillum Kontrast.

In einem etwas krampfhaft anmutenden Versuch, Johanna von Thibaut abzusetzen, weist Heinz Ide zweimal darauf hin, daß sie Hirtin, er dagegen Landmann ist¹⁵⁾, und nimmt das dann als Anlaß, sie im Gegensatz zu ihrem Vater als zu Arkadien gehörend zu rechnen. Die Dichtung selber unterscheidet jedoch nicht so scharf,

15) Heinz Ide, a.a.O. S. 68: „Thibaut ist Bauer Johanna hingegen ist nicht Bäuerin, sondern Schäferrin ...“ und S. 70: „Johannas Abschiedsworte gelten .. der Welt der Hirtin, nicht aber der des Landmanns. Dadurch unmittelbar, und mittelbar dadurch, daß kein Wort ihrem Heimatdorf und dessen Menschen gilt, wird diese arkadische Welt als die Johannas abgesetzt von derjenigen Thibauts“.

wenn Raimond von Johanna sagt:

Und unter ihren Händen wunderbar
Gedeihen Euch die Herden und die Saaten (V. 139 f.),
und wenn Johanna in ihrem Monolog nebst vielem anderen auch Abschied nimmt von den „Wiesen, die (sie) wässerte“ und den „Bäume(n), die (sie) gepflanzt“ (V. 387 f.). Andererseits bezeichnet Johanna in ihrem Bericht von ihrer Sendung vor König Karl ihren Vater auch wieder als „Hirten“ (V. 1048). Im Hinblick auf Raimond, den Ide soeben noch als ganz zu Arkadien zu rechnen, interpretierte¹⁶⁾, wird die weitere Argumentation völlig unlogisch: „... wenn man diesen Abschied für einen von der Landschaft ungetrübter Jugend hält, ist das Fehlen von Abschiedsgedanken an die ihr (Johanna - Verf.) verbundenen Menschen nicht zu rechtfertigen. Wenn ihre Berufung sie von denen schon so fern rückte, müßte das gleicherweise für die Landschaft gelten. Ihr intensives, sentimentalisiertes Gefühl gilt der Daseinsform Arkadien, und da hinein zählen Thibaut und die Geschwister nicht.“¹⁷⁾

Warum aber läßt Schiller Johanna von so vielem Abschied nehmen, nicht aber von Vater, Geschwistern, Liebhaber und Freund? Die Antwort auf die Frage ist so verblüffend einfach, daß man sich nur darüber wundern kann, daß die Frage überhaupt zu einem spitzfindigen Problem aufgebauscht werden kann, denn es ist ja nicht zum ersten Mal, daß Johanna ihren Mitmenschen

16) Heinz Ide, a.a.O. S. 69.

17) Heinz Ide, a.a.O. S. 70. Warum die Geschwister nicht zu Arkadien gehören, begründet Ide nicht.

den Rücken kehrt und ihre gesamte Umwelt völlig negiert. Sie steht allein gegen ihre ganze Umwelt, deren Vielgestaltigkeit sie entweder eine ebenbürtige Vielgestaltigkeit oder eine vollkommene Einheit entgegensetzen muß¹⁸⁾. Und vom Ende des Stückes aus gesehen kommt noch ein Zweites hinzu: Schiller zeigt uns, daß Johanna schuldig wird an den Ihrigen¹⁹⁾.

Johannas großer Monolog bringt das Vorspiel zum Abschluß, und der Dichter gibt sich alle Mühe unsere Sympathie für seine Heldin zu gewinnen. Ganz unvermerkt, ganz natürlich und unter der Hand wird der Monolog zum Lied. Von der zweiten Strophe an erheben Wehmut und Abschiedsweh der Heldin sich zur Feierlichkeit der Stanze. Die erste Strophe wirft einen letzten Rückblick auf die arkadische Landschaft, die sie jetzt verläßt, im Vollzug ihrer Entscheidung schon verlassen hat. Strophen 2 und 3 leiten über nach biblischen Motiven. Johanna fühlt sich gerufen „auf dem blutgen Felde der Gefahr“ (V. 398) eine andere Herde zu weiden und die Berufung Moses' und Davids

18) Vgl. Schillers Brief an Körner vom 13. Juli 1800: „Mein neues Stück wird auch durch den Stoff großes Interesse erregen, hier ist eine Hauptperson und gegen die, was Interesse betrifft, alle übrigen Personen, deren keine geringe Zahl ist in keine Betrachtung kommen“. - N.A., Bd. 30, S. 173.

19) Siehe Anm. 7 und vgl. V. 2873b f.:

.... Ihr zürnt der Schwester nicht,
Die lieblos ohne Abschied euch verließ.

werden ihr zum Vor-Bild für das eigene Los, denn auch sie waren ja Hirten. Wie subjektiv bedingt ihre Gottesanschauung ist, zeigt uns der Vers:

Der stets den Hirten gnädig sich bewies. (V. 406)
Auf Grund ihres Hirtenberufes scheint Johanna einen besonderen Anteil an der göttlichen Gnade zu erwarten. Damit wird ganz natürlich übergeleitet zu ihrer eigenen Berufung in den nächsten beiden Strophen. In einem Imperativ, der keinen Widerspruch duldet, spricht die Stimme „Gottes“ zu ihr: „Geh hin! Du sollst“ und „.... sollst du“ (V. 408 f.). Das Gebot enthält ein eindeutiges Verbot²⁰⁾:

Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
Mit sündigen Flammen eitler Erdenlust,
Nie wird der Brautkranz deine Locke zieren,
Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust
(V. 411 ff.)

und eine Belohnung:

Doch werd ich dich mit kriegerischen Ehren
Vor allen Erdenfrauen dich verklären. (V. 415 f.)
Das zweimal wiederholte „dich“ in der in Aussicht gestellten Belohnung zeigt abermals, wie subjektiv-einseitig die Jungfrau, wie ichbezogen ihre Berufung ist.

Das Gebot lautet:

Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen.
(V. 408)

20) Auf den Austausch der Wörter „darf“ und „wird“, den Heinz Ide vornimmt, um mit dieser Umstellung zu erweisen, daß es sich hier nicht um ein Verbot „im engeren Sinn“ (?), sondern um eine „die Zukunft betreffende Feststellung“ handle, lohnt es sich nicht näher einzugehen. Es ist ein Jonglieren, das zu nichts führt, da es ja trotz Umstellung noch immer ein Verbot bleibt. - Heinz Ide, a.a.O. S. 78.

Dieses Gebot stellt der Dichter an das Ende einer Strophe und trennt es also durch eine größere Zäsur ab von dem, was die Muttergottes der Helden sonst noch zu sagen hat und was uns in den nächsten beiden Strophen in größerer Breite mitgeteilt wird. So bekommt dieses Gebot durch Voranstellung sowohl wie durch Abtrennung von dem Rest des Auftrags ein besonderes Gewicht. In dem Auftrag zum Zeugnis ist dann auch die eigentliche Sendung Johannas zu sehen. Zeugnis ist so viel wie Vertretung: Johanna soll durch Wort und Tat Gott auf Erden vertreten. Johanna soll das höhere, überirdische Sein spiegeln und ausstrahlen, sie soll ein Bild Gottes werden und ihm zum Bilde dienen. Ganz konkret schließt der Auftrag:

Errettung bringen Frankreichs Heldensöhnen

Und Reims befreien und deinen König krönen! (V. 423 f.)

Das Zeugnis soll also zur Errettung und Befreiung, zu einer neuen Gnadenordnung, führen. Darauf soll die Krönung dann als sichtbares Zeichen und Bestätigung der neugewonnenen Freiheit das Siegel drücken. Das Zeugnis des göttlichen Willens und Wollens und die Errettung aus gegenwärtiger Not und Befreiung zu einer neuen Gnadenordnung sind die umrahmenden Pole, sind Anfang und Ende, das Alpha und das Omega von Johannas Sendung. Am Anfang steht die inspirierende Idee, am Ende der konkrete Erfolg.

Daß Gott Johanna erscheint, sich zu ihr herabneigt und sie aussondert zu einem göttlichen Auftrag und Zeugnis und zu einer rettenden und befreienden Sendung, ist nur als Gnade zu verstehen. Jedoch waltet die Gnade hier keineswegs unumschränkt. Sie wird eingeschränkt durch ein Verbot, das von Johanna eine ganz

besondere Gegenleistung erfordert:

Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren

Mit sündigen Flammen eitler Erdenlust (V. 411 f.).

Läßt die Einschränkung der Gnade schon gewisse Zweifel entstehen, so erst recht der auffallende Inhalt dieses Verbots, das den liebenden Blick zum Lebenspartner, zum eigens zugeordneten Du, verstellt. Unmöglich können wir ein solches Verbot als göttliche Absicht akzeptieren. Unser Menschsein rebelliert dagegen, gleichviel ob wir evangelisch, katholisch oder sonstwelcher oder keiner Konfession sind. Wir können uns dieses Verbot nur so erklären, daß Johanna sich hier in ihren Göttern malt, daß sie das Verhältnis umkehrt und sich ihren Gott nach ihrem Bilde macht. Es ist die Neugestaltung des biblischen Sündenfalls, der hier vorliegt. In dem Verbot, das Johanna sich hier konstruiert, zeigt Schiller uns die Ur-Sünde des Menschen, seine Trennung vom göttlichen Ur-Sprung: Johanna will nicht in völliger Hingabe und Abhängigkeit nur ein Spiegel Gottes sein, also schafft sie sich durch dieses Verbot die Möglichkeit, auch ihre eigene Leistung zur Geltung kommen zu lassen. Anstatt nur empfängliches Gefäß, nur reflektierender Spiegel des Göttlichen zu sein, kehrt sie das Verhältnis um und macht sie sich Gott dienstbar und untertänig und zu einem Bilde ihrer eigenen Wünsche. Anstatt in gehorsamer Hingabe von der Gnade allein leben zu wollen, will sie sich den Ruhm und die Ehre einer Eigenleistung retten. Indem sie die Gnade einschränkt, schränkt sie auch ihre unbedingte Hingabe an die Gnade ein.

Damit ist Johannas Zwiespalt aber gleich von vornherein gegeben. Dem offenen Ohr für den göttlichen

Auftrag und dem Vermögen der Heldenin, die Erscheinung Gottes wahr-zu-nehmen, steht ihr subjektiver Geltungsanspruch gegenüber. Aus dem allgemein menschlichen Geltungsanspruch des Ich sowie aus den Vorbildern der Muttergottes und des Zölibats ist Johannas Geltungsanspruch leicht verständlich und psychologisch begründet. Gerhard Storz sieht deswegen nur die eine Seite im Wesen der Heldenin, wenn er formuliert: „Das Vorspiel läßt keinen Zweifel darüber, daß wir Johanna - sie allein - in einer anderen Welt stehen sehen sollen als in der natürlichen, allgemeinen Erfahrungswelt. Der Helm, seine Vorgeschichte und die Art seiner Überbringung verwehren es, Johannas Verhalten und Wollen als Ausdruck eines nur subjektiven Geltungsanspruches, etwa einer krankhaften Erregbarkeit zu verstehen. In dem kriegerischen Requisit kündigt sich eine andere Wirklichkeit an als die alltägliche: sie bezeugt sich als transrealer, dennoch aber als objektiver Bereich“²¹⁾. Hierzu wäre erstmal zu fragen, inwiefern ein „transrealer Bereich“ gleichzeitig auch „objektiv“ sein kann. Aber von dieser unbequemen Frage ganz abgesehen, zeigt sich die einseitige Sicht Storz' noch deutlicher, wenn er etwas weiter fortfährt: „Ihrer Aussonderung als einer Heiligen entspricht im Lager der Engländer der Glaube an sie als eine Hexe. Außerhalb des Naturstandes, außerhalb der Gesellschaftsordnung steht Johanna in der über- und unnatürlichen Einsamkeit der Weihe, die von gött-

21) Gerhard Storz, Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S. 359 f.

licher Sendung ausgeht"²²⁾. Indem Storz Johanna, zwar nicht wie Korff als "Heilige des deutschen Idealismus"²³⁾, aber dennoch als "Über- und Unnatürliche" sieht, verbaut er sich auch die Sicht des tragischen Zwiespalts in dieser Heldenfigur und ist er gezwungen, ihr jegliche Freiheit zur Selbstentscheidung abzusprechen: "Aber Johannas Zwiespalt ist durchaus anders beschaffen als derjenige des Menschen, der zur Freiheit, und das bedeutet zum Gewahrwerden peinvoller Alternativen, erwacht ist. Denn gerade Freiheit und Wahl gibt es für Johanna nicht: weder sind sie vom Gang der Handlung zugelassen, noch werden sie von Johanna gefühlt"²⁴⁾. Daß eine Interpretation von solcher Sicht aus auf "unlösbare Schwierigkeiten"²⁵⁾ stoßen muß, ist klar, denn ein übernatürliches oder unnatürliches Wesen, welches dazu auch noch keinerlei Wahl hat, kann wohl kaum unser Mit-Erleiden erregen. Weder Lessing noch Schiller würden einen unfreien Engel als passenden Vorwurf zu einer Tragödie wählen.

Auch Benno von Wiese spricht von "Schwierigkeiten, die Schiller nicht mehr meistern konnte und die es verständlich machen, warum besonders dieses Stück sich der Auslegung immer wieder entzieht". Diese "Schwierigkeiten" erläutert er leider sehr vage und unbefriedigend, wie folgt: "Die Transzendenz, in einer

22) Ebenda S. 360.

23) Siehe Anm. 10.

24) Gerhard Storz, a.a.O. S. 360.

25) Ebenda S. 359.

dichterischen Gestalt konzentriert und isoliert, das wäre eine Allegorie gewesen. Jedoch Schiller wollte diese Allegorie gleichsam ins Symbol verwandeln; seine Jungfrau sollte geschichtlich handelndes menschliches Wesen sein, wenn auch in mythischer Stilisierung, aber eben damit stellvertretend für die sonst auf Erden abwesende Transzendenz. So wurde sie allegorischer Engel und empfindsame Seele zugleich²⁶⁾. Die unaufgelösten Widersprüche, die sich zum Teil aus der Häufung einer verschleiern und unklaren Terminologie an dieser Stelle bei von Wiese ergeben, hat Heinz Ide zur Genüge aufgedeckt²⁷⁾. Durch seinen Gongorismus gelingt es von Wiese ohne weiteres, dem Dichter in der Kunst des Verstummens und Verhüllens den Rang abzulaufen. Wir können nur wiederholen, daß sowohl der Theaterdichter wie der Dramatiker Schiller nie auf den Einfall gekommen wäre einen "Engel", und wäre es auch nur ein "allegorischer", zur Heldin einer Tragödie zu machen, ebensowenig wie eine "Seele", und wäre sie auch eine "empfindsame". Johanna ist keine Unmöglichkeit sondern eine wirksame Spielfigur, durchaus dazu imstande unser Mitleid zu erregen und eine Trägerin menschlicher Tragik und ein "Bild der Menschheit"²⁸⁾ zu sein.

Zweimal wird im Monolog das Wort "eitel" gebraucht, denn von dem vorhergehenden Zitat (V. 411 f.) abgesehen, sagt Johanna in der zweiten Strophe:

26) Benno v. Wiese, Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S. 735.

27) Heinz Ide, a.a.O. S. 52.

28) Schiller: "Das Mädchen von Orleans", V. 1.

Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen.

(V. 400)

Das erinnert an Thibauts Ausspruch:

Sinnbildlich stellt mir dieser Warnungstraum

Das eitle Trachten ihres Herzens dar. (V. 124)

Hier stellt der Dichter die Auffassung des Vaters und die der Tochter von dem was "eitel" ist einander diametral gegenüber. Der Vater beschuldigt die Tochter, daß sie "sündigen Hochmut in dem Herzen" "nähre" (V. 130), und Johanna sieht die Liebe zu einem Mann als "eitle Erdenlust" und das Verlangen ihres Vaters, sie mit Raimond zu vermählen, implizite als ein "eitles, irdisches Verlangen" (V. 400). Das Verbot, welches Johanna sich konstruiert, ist keineswegs nur eng als Zölibat aufzufassen. Es zeigt uns ihre Absage an die Natur, an alle natürliche Bindung. Johanna kehrt den Rücken auf ihre "Berge" und "Triften", ihre "Täler", "Wiesen", "Bäume", "Grotten" und "Brunnen" (V. 383 ff.), und sie weiß es ganz genau: "... nimmer kehrt sie wieder" (V. 392). Ja mehr noch, sie kehrt auch ihren Rücken auf ihre Schwestern, auf Raimond und auf ihren sorgenvollen Vater, der mit Recht in ihrem Verhalten "eine schwere Irrung der Natur" (V. 62) sieht. Sie meint, durch ihr hohes Pflichtbewußtsein, jede natürliche Neigung überwinden zu können und als reiner Engel ihre hohe Sendung zu vollziehen. Die Lust zur Erde, die Freude am Irdischen, das Sinnenglück, sieht sie als "eitel", als leer und nichtig, als bloße Einbildung²⁹⁾ und als Sünde (V. 411 f.). Aber gerade

29) Zum Bedeutungswandel des Terminus eitel vgl. Trübners Deutsches Wörterbuch, hrsg. v. Alfred Götze, Berlin 1940, S. 173: "eitel erscheint zunächst im Sinn

indem sie sich zu dem Hochmut ver-steigt, sie könne alles Irdische überwinden und zurücklassen und in irdischer Gestalt ein reiner Dämon und Engel sein, zeigt sie, wie gut ihr Vater sie kennt und wie recht er hat, wenn er „das eitle Trachten ihres Herzens“ (V. 125) mit väterlicher Sorge betrachtet. Thibaut sieht den Hochmut und die Vermessenheit seiner Tochter ganz klar. Er ist keineswegs „der irre Vater Thibaut“³⁰⁾. Weil er die Hybris seiner Tochter sieht, und diese

29) ... von leer Leerheit und Hohlheit des Menschen sind oft mit unberechtigter Selbstschätzung verbunden; so wird der Sinn „eingebildet“ entwickelt.. Goethe empfindet die ursprüngliche Bedeutung noch: Wir Deutschen mißbrauchen das Wort eitel nur allzu oft; denn eigentlich führt es den Begriff von Leerheit mit sich, und man bezeichnet damit billigerweise nur einen, der die Freude an seinem Nichts, die Zufriedenheit mit einer hohlen Existenz nicht verbergen kann (1812 Jub. Ausg. 24, 251 - Dichtung und Wahrheit 15)“. Vgl. auch Kluge f.: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1963, S. 161. Es ist anzunehmen, daß zu Schillers Zeit „eitel“ bereits in allen heutigen Bedeutungen verwendet wurde.

30) So bezeichnet ihn Emil Staiger, a.a.O. S. 401.

ihm Sorge um sie macht, spornt er zur Demut an:

- Kommt an die Arbeit! Kommt! Und denke jeder
Nur an das Nächste! Lassen wir die Großen,
Der Erde Fürsten um die Erde losen. (V. 374 ff.)

Daß seine Sorge mehr der Tochter als der Sicherheit
gilt, zeigen seine Worte:

Die Flamme brenne unsre Dörfer nieder,
Die Saat zerstampfe ihrer Rosse Tritt,
Der neue Lenz bringt neue Saaten mit,
Und schnell erstehn die leichten Hütten wieder!
(V. 379 ff.)³¹⁾

Dieser Optimismus des Vaters ist ein letzter, aber
vergeblicher Versuch des Vaters, seine Tochter auf die
erneuernde und segenspendende Kraft der Natur hinzu-
weisen. Die Natur selber straft ihn jedoch Lügen,
denn, daß Johanna ihre Anlage zur hybriden Vermessen-
heit von niemand anders als von ihrem Vater geerbt
hat, macht schon der Anfang der Dichtung uns deutlich,
wenn Thibaut erklärt:

.... Heute sind wir noch
Franzosen, freie Bürger noch und Herren
Des alten Bodens, den die Väter pflügten. (V. 1b ff.)

Dieser herrische Zug in seinem Wesen zeigt uns deut-
lich, daß Thibaut und Johanna in Wirklichkeit alles
andere als "freie Bürger" sind.

Die letzte Strophe des Abschiedsliedes vermischt
christliche und weltliche Motive:

31) Anders urteilt Heinz Ide, a.a.O. S. 68: Thibauts
"Sorge gilt der Sicherheit, und sein besorgter Blick
richtet sich auf die Sicherheit gewährende und jetzt
so bedrohte politische Ordnung". Ide sieht Thibauts
Welt nur als eine "Welt der geschichtlichen Wirklich-
keit" (S. 69, Z. 2 v.u.).

Ein Zeichen hat der Himmel mir verheißen,
Er sendet mir den Heim, er kommt von i h m (V.425 f.)
(Der Verf. unterstreicht).

Im Ganzen bewegt die Strophe sich aber immer weiter fort von den christlichen "Zeichen" und wird immer mehr weltlich. Ist in der ersten Strophenhälfte noch die Rede von dem "Himmel", von "Götterkraft" und "Cherubim", so vernehmen wir in der zweiten Strophenhälfte nur noch von "Kriegsgewühl", von "Sturmes Ungestüm", von "Feldruf", "Schlachtroß" und "Trompeten". Wie eine Fanfare, die zum Sturme ruft, wie der brausende Sturm selber, klingt dieses kriegerische Finale, klingt aus aber klingt fort und ruft auf zum Kampf, und zum aktiven Eingreifen in die harte, geschichtliche Wirklichkeit, in der jedes Handeln zum Schuldigwerden führt. So bereitet das Vorspiel Johannas Schuldigwerden in den kommenden drei Akten vor, aber nicht nur so allein, denn daß sie durch ihr Anderssein bereits an ihrem Vater schuldig geworden ist, sahen wir schon.

Der Monolog zeigt wie subjektiv-einseitig Johanna ihre Berufung auffaßt. In der vierten Strophe, in der der Gott Moses' und Davids mit Johanna spricht, kommen mit einer Ausnahme die Wörter "dir", "dich" und "dein" in jeder Verszeile vor. Entsprechend kommen die Wörter "ich", "mir" und "mich" in der letzten Strophe mit einer Ausnahme auch in jeder Verszeile vor. Das zeigt wie ichbezogen Johanna ist. Mit Johannas Abschied von der idyllischen Natur in der ersten Strophe fängt der Monolog ganz gegenständlich an, bewegt sich dann über gleichnishafte Bilder aus der Bibel ab V. 396 zur Vision des Gottes Moses' und Davids und

der Sendung der Heldin und konkretisiert sich schließlich wieder in der letzten Strophe in kriegerischem Requisit wie "Helm", "Schlachtroß" und "Trompeten". Damit ist uns Johanna's Weg von dem Idyll zum Schlachtfeld, von der Unschuld zum Schuldigwerden in der geschichtlichen Wirklichkeit vorgezeichnet. Ferner wird uns dadurch gezeigt, daß die Vision zur Gestaltung, die Idee zur Verwirklichung drängt, durch diese Verkörperung dann aber zwiespältig und unrein wird, wie das in der Vermischung der weltlichen und biblischen Motive in der Schlußstrophe zum Ausdruck kommt. In ihrer Ungeduld, in ihrem leidenschaftlichen Drang zum Handeln, verrät die Heldin selbst das nur zu deutlich:

Ins Kriegsgewühl hinein will es mich reißen,
Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm. (V. 429 f.)
(Verf. unterstreicht)

Nicht der Auftrag ihres "Gottes", sondern ein vages, unpersönliches "es" wird hier als die eigentliche Triebkraft der Heldin genannt. Was genau dieses "es" ist, wird vorläufig noch nicht gesagt. Also folgen wir der weiteren Erschließung mit Spannung.

Von der nunmehr gewonnenen Position aus erhellt, daß die Auseinandersetzung zwischen Thibaut und Raimond, die sich ja direkt auf Johanna bezieht und von ihrem Schweigen ausgelöst wird, den Zwiespalt der Heldin gestaltet, uns aber auch gleichzeitig zeigt, daß das Bild, welches diese beiden Nebenfiguren sich von der Heldin machen, genau so subjektiv bedingt und ichbezogen ist wie das Bild, das Johanna sich von ihrer Mission macht. Als Stimme der Natur, auch als Stimme der erotischen Natur der Heldin, drängt Thibaut zur

erotischen Liebe und zum Ehepartner:

Ich sehe dich in Jugendfülle prangen,
Dein Lenz ist da, es ist die Zeit der Hoffnung,
Entfaltet ist die Blume deines Leibes,
Doch stets vergebens harr ich; daß die Blume
Der zarten Lieb aus ihrer Knospe breche,
Und freudig reife zu der goldnen Frucht!
O das gefällt mir nimmermehr und deutet
Auf eine schwere Irrung der Natur!
Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt
Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls. (V. 55 ff.)

Hierauf entgegnet derselbe Raimond, zu dem Johanna später sagt:

Du siehst nur das Natürliche der Dinge,
Denn deinen Blick umhüllt das irdsche Band (V. 3189f.)
uns seine Bewunderung für die Heldin, gleichzeitig aber
auch sein Unvermögen, sie zu begreifen, durch seine Aussage verratend:

Die Liebe meiner trefflichen Johanna
Ist eine edle, zarte Himmelsfrucht,
Und still allmählich reift das Köstliche.
Jetzt liebt sie noch, zu wohnen auf den Bergen,
Und von der freien Heide fürchtet sie
Herabzusteigen in das niedre Dach
Der Menschen, wo die engen Sorgen wohnen.
Oft seh ich ihr aus tiefem Tal mit stillem
Erstaunen zu, wenn sie auf hoher Trift
In Mitte ihrer Herde ragend steht,
Mit edelm Leibe, und den ernsten Blick
Herabsenkt auf der Erde kleine Länder,
Da scheint sie mir was Höhres zu bedeuten
Und dünkt mirs oft, sie stamm aus andern Zeiten.
(V. 66 ff.)

Obwohl Johanna in der gespielten Wirklichkeit auf der Bühne während der ersten beiden Auftritte kein einziges Wort sagt, so schweigt sie ihrer wahren physischen und geistigen Veranlagung nach doch keineswegs, sondern in Thibauts und Raimonds Stimmen werden die beiden Seiten ihres zwiespältigen Wesens laut. Schiller würde sich wahrscheinlich dahingehend ausdrücken, daß

Johanna „realiter“ wohl schweige, „virtualiter“ aber rede. Es ist, alsob Thibaut und Raimond eigens dazu da sind, um uns die einander widerstreitenden Seiten der zwiespältigen Heldin sehen zu lassen. Obwohl Raimond Johanna liebt und sie in Schutz nehmen möchte vor dem Tadel ihres Vaters, verrät er durch seine Aussage ungewollt Johanas Hochmut. Hoch erhaben über ihre Mitmenschen wohnt die Heldin „auf den Bergen“ (V. 69), „auf hoher Triit“ (V. 74), und „fürchtet“ sich „herabzusteigen in das niedre Dach / Der Menschen“ (V. 70 ff.). „In Mitte ihrer Herde“ steht sie „ragend“ und senkt „den ernsten Blick“ „herab“ „auf der Erde kleine Länder“ (V. 75 ff. – von Verf. unterstrichen). Da wir festgestellt haben, daß Thibauts und Raimonds Stimmen eigentlich nur die beiden Stimmen der zweigeteilten Johanna sind, müssen wir Raimonds Aussage:

Da scheint sie mir was Höhres zu bedeuten,
Und dünkt mirs oft, sie stamm aus andern Zeiten
(V. 78 f.);

so verstehen, daß Johanna sich selbst als „was Höhres“ vorkommt, daß sie sich „aus andern Zeiten“ dünkt. Unbewußt und ungewollt deutet Raimond durch seine Johanna in Schutz nehmende Aussage an, daß dieses Hochgefühl der Heldin nur vorübergehend sein kann:

Jetzt liebt sie noch, zu wohnen auf den Bergen
(V. 69),

daß Johanna ihre Mitmenschen aus einer geheimen Furcht heraus meidet:

Und von der freien Heide fürchtet sie
Herabzusteigen in das niedre Dach

Der Menschen, wo die engen Sorgen wohnen (V. 70 ff.)

und daß der Heldin überhebliches Bild von ihrer eigenen Hoheit nur Schein und Selbstverblendung ist:

Da scheint sie mir was Höhres zu bedeuten (V. 78).

Hier zeigt sich die doppelgleisige Gestaltungsweise des Dichters. Der naive Leser oder Theaterbesucher nimmt Raimonds Verteidigung seiner Geliebten so naiv, wie sie von Raimond gemeint ist, d.h. auf Grund dieser Aussage des Liebhabers der Heldin betrachtet auch er Johanna als „was Höhres“. Dem kritischen Betrachter allein bleibt es vorbehalten, zu sehen, daß der Dichter Raimond Worte in den Mund legt, die auf mehr als nur auf eine Art und Weise aufgefaßt werden können, auch so, daß sie die entgegengesetzte Wirkung von dem erzielen, was Raimond mit ihnen beabsichtigt. Hierdurch zeigt Schiller uns, worum es in diesem Stück recht eigentlich geht, nämlich um dramatische Spannung und nicht um unsere naive Begeisterung für die Heldin. Also unterstützt die Doppelstruktur des Dramas den Inhalt und durchdringen Form und Inhalt sich. Da wir uns dessen bewußt sind, daß Raimond nicht weiß und nicht wissen kann, daß der Dichter in seine gutgemeinte Aussage eine zweite verborgene Bedeutung einbaut und ihn über seine Eigenständigkeit hinweg als Sprachrohr zum Auditorium benutzt, „sehen“ wir Raimonds Beschränkung und Verblendung. Weil wir uns nicht verblenden lassen wollen, bleiben wir hell wach und fragen uns immer wieder, wie wir eine Aussage aufzufassen haben. Auch in diesem Betracht unterstützt die Form den Inhalt auf das Trefflichste, denn um eine möglichst objektive Vorstellung und um das richtige Bild geht es in diesem Stück. Somit wird klar, daß die dialektische Gestaltungsweise des Dichters Bühne und Auditorium zu einer unzertrennlichen Einheit verbindet. Ferner wird klar, daß auch Schillers Theater uns dazu anhalten will, den nötigen Abstand von dem

dramatischen Geschehen und von den Figuren zu nehmen.³¹⁾ Auch Schiller will uns von dem dramatischen Vorgang verfremden, obwohl mit andern Mitteln und in anderer Weise als Brecht das tut.³²⁾ Hier zeigt sich, wie modern Schillers intellektuelles Theater ist und wohl immer bleiben wird, da es uns ständig zur kritischen Beurteilung und Selbstbeurteilung auffordert und dadurch, wie kein anderes Drama, unser Bewußtsein erweitert.

Wenden wir uns nach diesem Exkurs noch einmal den beiden zitierten Aussagen zu: In einer etwas blumenreichen Sprache spricht Thibaut von der Jungfraulichkeit der Jungfrau. Er spricht von der "Blume (ihres) Leibes", die sich entfaltet habe (V. 57), und sagt, er warte schon lange vergebens, daß "die Blume / Der zarten Lieb aus ihrer Knospe breche / Und freudig reife zu der goldnen Frucht!" (V. 58 ff.) Thibaut weiß um Johannas Veranlagung zum Über- und Unnatürlichen, denn er selber ist darin nicht viel anders als seine Tochter³³⁾. Thibaut sieht in dieser Veranlagung Johannas

31) Vgl. Schillers Brief an Körner vom 13. Juli 1800, in dem es heißt: " ... uns allen ist es schwer, unsre Neigung und Abneigung bei Beurteilung eines Kunstwerks aus dem Spiel zu lassen. Daß wir es aber sollten und daß es zum Vorteil der Kunst gereichen würde, wenn wir unser Subjekt mehr verleugnen könnten, wirst Du mir eingestehn" - Friedrich Schiller. Briefe, hrsg. v. Gerhard Fricke, S. 551.

32) Mit Recht schreibt Ide: "Die noch ausstehende Abhandlung "Schiller und Brecht" hätte nicht geringere Berechtigung als die über "Schiller und Sartre"....

Gefährdung, und er möchte seine Tochter gern vor Leid bewahren. Er versucht deswegen sein möglichstes, sie zu einem natürlichen, normalen Leben zu überreden. Aus der Natur nimmt Thibaut deswegen seine Bilder. Raimond dagegen spricht von dem Unbegreiflichen (vgl. V. 78 f.), und er nennt Johannas Liebe „eine edle, zarte Himmelsfrucht“ (V. 67). Gegensätze ziehen sich an, und Raimond bewundert das, was er nicht versteht.³⁴⁾

Obwohl der Dichter dem Vater keineswegs unbedingt recht gibt, sondern uns im 4. Akt recht deutlich zeigt, daß auch er sich „eine schwere Irrung der Natur“ (V. 62) zuschulden kommen läßt und daß sein Bild von seiner Tochter keineswegs vollkommen ist, so müssen wir auf Grund unserer Betrachtung doch feststellen, daß Thibaut seine Tochter besser kennt als ihr naiver Liebhaber und daß mit Johanna nicht alles in Ordnung ist. Der Dichter nimmt aber keineswegs Partei, sondern überläßt uns das Urteil. Nur der kritischen Betrachtung enthüllt sich die Einseitigkeit der Heldenin. Um ihrem Zwiespalt zu entkommen, scheint Johanna sich dem geistigen Pol ihres Wesens ganz auszuliefern.

32) ... (Käte Hamburger)" - Heinz Ide, a.a.O. S. 42, Anm. 3.

33) Daß Thibaut dieselbe Anlage als seine Tochter hat, zeigen uns die Verse 112-125.

34) Vgl. V. 3189 f. - Heinz Ide zeigt anhand V. 66 f. die doppelgleisige Gestaltungsweise des Dichters, ohne jedoch die Einheit von Form und Inhalt daraus herleiten zu können, da er die Stelle vollkommen anders versteht. - Heinz Ide, a.a.O. S. 58, Anm. 54.

Fragen wir nun rückblickend, was wir aus dieser Betrachtung des Vorspiels an Erkenntnissen für den ferneren Verlauf der dramatischen Handlung gewonnen haben, so fällt uns vor allem das Vermögen des Dichters auf, durch die Wahrung des Gleichgewichts eine Schwebelage herzustellen. Christliche und heidnische Symbole, die Kapelle und der Druidenbaum, sind die Vorzeichen, unter denen das Vorspiel stattfindet. Der naiven Betrachtung scheint es, alsob Thibauts Anklage und Raimonds Verteidigung der Heldin sich gewissermaßen die Waage halten, und so bleibt ihr die Frage nach dem Wesen Johannas vorläufig noch offen. Noch die Schlußstrophe des Abschiedsliedes vermischt christliche und weltliche Motive. Johanna und ihr Vater sind in ähnlicher Weise vorbelastet, sei das nun durch Glauben oder Aberglauben; aber sie haben eine einander direkt entgegengesetzte Auffassung von dem, was „eitel“ ist. Wir merken, daß Johanna an ihrem Vater schuldig wird, und wir haben auch eine gewisse Vorahnung, begründen können wir das nur noch nicht so recht, daß das umgekehrt auch der Fall ist. Der kritischen Betrachtung enthüllt sich die Dialektik in der Gestaltungsweise des Dichters, die stets auf die Heldin bezogen bleibt und ihren inneren Zwiespalt spiegelt. In Johannas Anlage zur Verwirklichung des göttlichen Wollens sowie zur Vergottung des eigenen Ich ist uns ihr Konflikt gleich von vornherein gegeben. Um ihrem Zwiespalt zu entgehen, wird Johanna selbstherrlich und einseitig. Ihre beschränkte Beschaffenheit negierend, wendet sie sich ganz ihrer Idee zu. Als Bild der Gottheit geschaffen, macht Johanna die Gottheit zu ihrem Bilde. Als Weib des Mannes geschaffen, macht sie sich zum

Manne, indem sie die eigentliche Berufung der Frau verleugnet und sich dem kriegerischen Handwerk des Mannes zuwendet.

Akt 1 zeigt Johanna in der Spiegelung des französischen Hofes. Um verfolgen zu können, wie er sich dem kritischen Leser darbietet, müssen wir noch einmal zum Prolog zurückkehren und eine Stelle ausleuchten, die ihn vorbereitet. Es handelt sich um Johannas begeistertes Eintreten für die heiligen Rechte ihres Vaterlands und ihres Vaters resignierte Gegenhaltung (V. 302-382). Wir sahen bereits, wie einseitig und überschwenglich Johannas Bild von ihrem Vaterland und von ihrem König ist. Frankreich ist für sie das „Land des Ruhms“ (V. 332), „das schönste“ (V. 333), „das Paradies der Länder“ (V. 334), „das Gott liebt, wie den Apfel seines Auges“ (V. 335). Der König ist derjenige, „der nie stirbt“ (V. 346), „der den heiligen Pflug beschützt“ (V. 347), „der die Trift beschützt, und fruchtbar macht die Erde“ (V. 348), „der die Leibeigenen in die Freiheit führt“ (V. 349), „der den Neid nicht kennet“ (V. 352), „ein Engel der Erbarmung“ (V. 353). Mit diesem gottähnlichen König kontrastiert Johanna dann den „fremden König, der von außen kommt“ (V. 360), „dem (ihre) Worte nicht zum Herzen tönen“ (V. 364), und sie fragt: „Kann er es (das Land - Verf.) lieben?“ (V. 362), „kann er ein Vater sein zu seinen Söhnen?“ (V. 365). Ihr subjektives Bild von Frankreich als von einem von Gott besonders geliebten Land, entspricht ihrem subjektiven Bild von ihrer eigenen Ausgewähltheit, und zusammengekommen mit ihrer Apotheose des eigenen Königtums erklärt es ihre militante Haltung. Sie will „diese Geier / Anfallen“ (V. 316 f.), „darnieder kämpfen“ (V. 318) und „wie eine Herde

Lämmer vor sich jagen" (V. 323).

In schrillum Kontrast zu Johannas fanatischer Haltung steht ihres Vaters resigniert-fatalistische Unterwürfigkeit:

- Laßt uns still gehorchend harren,
Wen uns der Sieg zum König geben wird.
Das Glück der Schlachten ist das Urteil Gottes,
Und unser Herr ist, wer die heilige Ölung
Empfängt und sich die Kron aufsetzt zu Reims.
(V. 369 ff.)

Alle gehen mit dem Vater. Alle gehorchen seinem Aufruf: „Kommt! Und denke jeder / Nur an das Nächste" (V. 374 f.). Alle meinen so wie er, sie könnten die politische und militärische Auseinandersetzung „der Erde Fürsten" überlassen (V. 376) und „ruhig die Zerstörung schauen" (V. 377). Johanna wird alleine und isoliert zurückgelassen (Regieanweisung Ende Prolog III), die einzige vom „Geist" Ergriffene (vgl. V. 328).

Diese Situation wird nun vom ersten Akt wieder aufgegriffen und weiter exponiert. Ähnlich wie im Vorspiel alle Johanna verlassen, wird hier der König von seinen stärksten Stützen verlassen. Der Connetable ist bereits abgegangen (V. 451), und nun gedenkt auch der edle Dunois, den König zu verlassen und ihn „seinem bösen Schicksal" zu übergeben (V. 452 f.). Dunois gibt dem König dafür die Schuld, da dieser „unrühmlich / Sich selbst verläßt" (V. 434b f.) und, anstatt an der Spitze seines Heeres zu stehen, „umringt von Gaukelspielern / Und Troubadours" (V. 447b f.) galante Feste gibt. Johanna und der König werden also in einen Bezug zu einander gestellt, beide werden sie verlassen, beide sind sie Unverständene.

Daß es in diesem Akt um das Verlassen und um die Verlassenheit geht, macht der Dichter schon durch die Umrahmung: „der unrühmlich / Sich selbst verläßt“ (V. 434 f.) und „Ich verlaß ihn auch“ (V. 451) uns deutlich. Indessen ist hier die Frage, wer wen verläßt. Das zeigt der Dichter recht deutlich durch Dunois' Begründung: er wolle den König verlassen, weil dieser „unrühmlich / Sich selbst verläßt“ (V. 434 f.). Diese Aussage stellt die Frage in den Raum, ob nicht auch Johanna „unrühmlich / Sich selbst verläßt“, ob es nicht im Grunde ihre eigene Schuld ist, daß sie, ähnlich wie der König, eine Unverständene ist. Johanna verläßt Vater, Geschwister und Liebhaber ohne ein einziges Grußwort. Sie verabschiedet sich nur von der Natur, von ihrer arkadischen, unschuldigen Natur. Ihre natürliche Berufung als Frau ist die Berufung zur Mutterschaft. Dieser Berufung kehrt sie den Rücken und verläßt dadurch rühmlich oder „unrühmlich“ „sich selbst“, um sich dem kriegerischen Handwerk der Männer fortan zu widmen. Sie sucht den Ruhm, die „kriegerischen Ehren“ (V. 415), die Verklärung „vor allen Erdenfrauen“ (V. 416). Sie verschmäht aber die „Männerliebe“ (V. 411), den „Brautkranz“ (V. 413), das „lieblich Kind an (ihrer) Brust“ (V. 414) und alle „Erdenlust“ (V. 412). Das alles betrachtet sie als „eitel“ (V. 412), als leeren Schein, und als Sünde (V. 412), als Trennung von Gott.

Daß Johanna und König Karl beide ihre eigentliche Berufung, ihre ihnen eigens zugeordnete Wirklichkeit, verlassen oder verlassen wollen, stellt sie in einen engen Bezug zu einander. Wir haben auch schon festgestellt, daß Johanna den König in überschwenglicher

Terminologie verherrlicht und begeistert für ihn und für sein Königtum eintritt. Wir wissen, daß die Heldin kommen wird, und erwarten sie schon mit Spannung. In dieser Situation wirft Dunois nun dem König vor, daß er sich mit „Gaukelspielern“ umringe (V. 447). Das wirft die Frage auf, ob der König wirklich dazu neigt, sich von einem Gaukelspiel verblenden zu lassen. Da Johanna und der König einander der Veranlassung nach sehr nahe stehen, scheint der Dichter mit dieser Aussage Dunois' darauf anzuspielen, daß Johannas Berufung ein bloßes Gaukelspiel ist und daß der König diesem Gaukelspiel erliegen wird. Daß wir mit dieser Vermutung nicht fehl gehen, bestätigt die Dichtung uns später, wenn der große Feldherr Talbot im Sterben klagt:

Doch solchem groben Gaukelspiel erliegen! (V. 2336)

Dunois legt großes Gewicht auf „das tapfre Herz“ (V. 436), auf Ruhm (V. 434) und Ehre (V. 466). Dem König dagegen scheint es mehr um seinen Seelenfrieden zu gehen. Jedenfalls scheint er es leicht zu verwinden, daß sein Marschall ihm den Dienst kündigt, denn sein einziger Kommentar dazu ist:

Der Connetable schickt sein Schwert zurück,
Und sagt den Dienst mir auf. - In Gottes Namen!
So sind wir eines mürrschen Mannes los,
Der unverträglich uns nur meistern wollte.
(V. 455 ff.)

Nicht an das Reichsinteresse, sondern nur an die eigene Gemütsruhe, scheint König Karl zu denken. Obwohl er sich nicht gern von seinem Marschall „meistern“ lassen will, zeigt der Schluß dieses Aktes, daß er sich ganz willig von Johanna diktieren läßt. Obwohl Dunois nie des Marschalls Freund war (V. 462) und das zugibt

(V. 463 ff.), versucht er doch objektiv zu sein und ihm gerecht zu werden:

Er war ein stolz verdrießlich schwerer Narr
Und wußte nie zu enden - diesmal aber
Weiß ers. Er weiß zu rechter Zeit zu gehn,
Wo keine Ehre mehr zu holen ist. (V. 463 ff.)

Der Marschall geht, und wir wissen, daß Johanna kommt. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie seine Stelle als Heerführer einnehmen wird. Da der Posten frei ist, scheint sie "zu rechter Zeit" zu kommen. Bertrand hat von einer Volkserhebung unter einem Ritter erzählt (V. 284 ff.) und durch ihre "schnelle" Frage: "Wie heißt der Ritter?" (V. 287), hat sie uns ihr reges Interesse für diese Angelegenheit gezeigt. Vielleicht könnte sie dort den nötigen Anschluß, die erste Sprosse ihrer Jakobsleiter, finden. Wird sie dann später aber "zu rechter Zeit zu gehn" wissen? Oder wird sie auch "ein stolz verdrießlich schwerer Narr" sein und "nie zu enden" wissen? Wird sie ihr Ideal, "mit kriegerischen Ehren / Vor allen Erdenfrauen" ausgezeichnet zu werden (V. 415 f.), auch zeitig wieder verlassen können, oder wird sie "unrühmlich / Sich selbst" (V. 434 f.) verlassen? Wir merken, wie sehr es um das Verlassen und um Verlassenheit oder Ruhm geht.

Der König läßt sich indessen von Dunois' Beleidigung nicht beleidigen, sondern ist darüber erhaben:

Du bist in deiner angenehmen Laune,
Ich will dich nicht drin stören. - Du Chatel!
Es sind Gesandte da vom alten König
René, belobte Meister im Gesang,
Und weit berühmt. - Man muß sie wohl bewirten,
Und jedem eine goldne Kette reichen. (V. 467 ff.)

Durch die ironische Wendung, mit der er sich über die Beleidigung des Prinzen hinwegsetzt, zeigt der König

sich als Wortkünstler und als Meister der peinlichen Lage. Er ist groß genug, die Beleidigung zu übersehen, sie dem stürmischen Temperament des Prinzen zugutezuhalten. Ganz so unrecht hatte Johanna scheinbar nicht mit ihrer Meinung, daß der König "den Neid nicht kennt, denn er ist der Größte" (V. 352). Karl hat anscheinend eine ganz andere Ruhmesauffassung als Dunois. Die Sänger nennt er "belobte Meister" und "weit berühmte". Ob seine Abwendung von der militärischen Notlage und seine Hinwendung zur Kunst wohl nur eine Verlegenheitslösung ist? Dunois vermag diesen Wortkünstler und Romantiker jedenfalls nur zu verlachen:

... Daß du goldne Ketten

Aus deinem Munde schüttelst. (V. 473b ff.)¹⁾

Aber der König weiß eine Ode auf den Sänger zu singen:

... Edle Sänger dürfen

Nicht ungeehrt von meinem Hofe ziehn.

Sie machen uns den dürren Zepter blühen,

Sie flechten den unsterblich grünen Zweig

Des Lebens in die unfruchtbare Krone,

Sie stellen herrschend sich den Herrschern gleich,

Aus leichten Wünschen bauen sie sich Throne,

Und nicht im Raume liegt ihr harmlos Reich,

Drum soll der Sänger mit dem König gehen,

Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen.

(V. 476b ff.)

König Karl zeigt sich uns hier als Mäzen der Kunst und als Vertreter der höheren, geistigen Werte der "harmlosen" Welt des schönen Scheins. Anders als Dunois, der der Wirklichkeit verhaftet bleibt, sucht er seine Ehre in einem geistigen Reich, nicht in der Empirie. Er weiß, daß die Wirklichkeit, und mag sie uns noch so glanzvoll erscheinen, "dürre" und "unfruchtbar" ist, selbst in ihrer höchsten Macht, dem Königtum. Des-

1) Der Selbstpott des Dichters ist an dieser Stelle unüberhörbar.

wegen hat er Verständnis für den Künstler, dessen Reich „nicht im Raume liegt“, nicht von dieser Welt ist. Deswegen hat er auch Verständnis für den „länderlose(n) Fürst(en)“, König René (V. 507). Weil die Künstler sich „stellen“ können, sind sie gleich Herrschern. Weil dieses „Stellen“ nicht Wirklichkeit sondern nur Spiel ist, ist ihr Reich „harmlos“, d.h. es verletzt niemanden, kann selber aber auch nicht verletzt werden. Der König zeigt sich uns also als Idealist, der in der Idee die Beschränkung der Wirklichkeit zu überwinden versucht.

Indessen fordert uns der lyrische Höhepunkt auf zur Überlegung, was dieses Loblied auf den Künstler nun wohl mit der Gestalt der Heldin zu schaffen hat. Denn im Spiel ist der König doch wohl nicht um seiner selbst willen da, und sein Loblied soll doch wohl nicht nur die Verbindung von Sänger und König um ihrer selbst willen preisen. Bei solcher Überlegung stellen wir dann fest, daß die Betrachtungen des Königs uns zu sehr wichtigen Überlegungen über die Gestalt der Heldin auffordern wollen. Johannas überschwenglicher, schwärmerischer Sicht des Königtums ist Karls nüchterne Ansicht von dem „dürre(n) Zepter“ und von der „unfruchtbare(n) Krone“ direkt entgegengesetzt. Da Karl keineswegs als nüchterner Realist, sondern viel eher als Romantiker und Idealist gezeichnet ist, ist seine ernüchternde Auffassung des Königtums um so eindrucksvoller. Als König sollte er es doch besser als Johanna wissen, was es mit dem Königtum auf sich hat. Durch sein ernüchterndes Urteil relativiert der Dichter Johannas schwärmerische Vorstellung des Königtums und zeigt uns, wie subjektiv ihr Bild von diesem Königtum

ist.

Der König meint die Sänger "stellen" sich bloß "herrschend den Herrschern gleich" (V. 481). Nur im Spiel, nur in der Idee, wollen sie die Wirklichkeit beherrschen. Seine spätere Verteidigung des "länderlose(n)" Fürsten René macht das ganz klar:

Das ist ein Scherz, ein heitres Spiel, ein Fest,
Das er sich selbst und seinem Herzen gibt,
Sich eine schuldlos reine Welt zu gründen
In dieser rauh barbarschen Wirklichkeit. (V. 512 ff.)

Wie aber ist es mit dem "Herzen" des Stückes, mit Johanna, bestellt? Ihr scheint es keineswegs "ein Scherz, ein heitres Spiel" zu sein, sondern bitterer, tödlicher Ernst.²⁾ Während der Sänger und der König von der "rauh barbarschen Wirklichkeit" ausgehend diese in der Idee, in der Vorstellung, überwinden wollen, kehrt Johanna diese Bewegung um: von der Vorstellung ausgehend, will sie die Idee realisieren.³⁾

2) Vgl. hierzu Schillers Absage an sowohl den "Ernst" des platten Naturalisten als auch an das "Spiel" des Phantasten oder Surrealisten in seinem Vorwort zur "Braut von Messina" ("Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie"): "Sein Spiel ist, so wie der Ernst des andern, kein poetisches" - Schillers Werke, hrsg. v. Ludwig Bellermaun, Bd. 5, Leipzig o.J., S. 172.

3) Vgl. hierzu Schillers Brief an Goethe vom 14.9.1797, in dem er für die "ästhetische Kunst" die Mitte zwischen den Extremen eines platten Naturalismus und einer abstrakt-phantastischen Darstellungsweise (Surrealismus) fordert: "Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt und daß er inner-

Das Reich der Kunst ist ein „harmlos“ Reich; aber wird das Reich, welches Johanna aufgrund ihrer subjektiven Vorstellungen realisieren will ein „harmlos“ Reich sein? Wird es nicht viel eher ein schreckliches Reich werden?⁴⁾

Obwohl Dunois den „länderlose(n) Fürst(en)“, König René, zweimal verspottet, bleibt König Karl auch hier wieder ganz ruhig und gibt sich alle Mühe, Dunois über das wahre Anliegen seines Freundes aufzuklären:

Doch was er Großes, Königliches will -
Er will die alten Zeiten wieder bringen,
Wo zarte Minne herrschte, wo die Liebe
Der Ritter große Heldenherzen hob (V. 516 ff.).

Die „Liebe“ wird von diesen beiden scheinbar weltentrückten Fürsten als wichtigste Voraussetzung, ja geradezu als Urquelle, allen Heldentums angesehen. Aber selbst der wirklichkeitsgebundene Dunois vereint die Liebe mit dem Heldentum, nur daß er das Verhältnis umkehrt und dem Heldentum den Vorrang gibt:

3) ... halb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst“ - Goethe-Schiller, Bd. 1, S. 403.

4) Vgl. hierzu Schiller: Wenn dagegen schon der wahre Idealismus in seinen Wirkungen unsicher und öfters gefährlich ist, so ist der falsche in den seinigen schrecklich“. N.A., Bd. 20, S. 503, Z. 3 ff.

Willst du der Liebe Fürst dich würdig nennen,⁵⁾
So sei der Tapfern Tapferster! - Wie i c h
Aus jenen alten Büchern mir gelesen,
War Liebe stets mit hoher Rittertat
Gepaart und Helden, hat man mich gelehrt,
Nicht Schäfer saßen an der Tafelfunde. (V. 538 ff.)

Trotzdem muß selbst Dunois "der Liebe Herrschaft" zu-
geben:

Ich bin so sehr nicht aus der Art geschlagen,
Daß ich der Liebe Herrschaft sollte schmähn.
Ich nenne mich nach ihr, ich bin ihr Sohn,
Und all mein Erbe liegt in ihrem Reich. (V. 531 ff.)

Durch Dunois' Gegenüberstellung: "Helden" - "Schäfer"
(V. 542 f.) macht der Dichter den Bezug auf Johanna
unübersehbar klar. Obschon sie gar nicht in diesem
Auftritt auf der Bühne gegenwärtig ist, ist sie recht
eigentlich stets gegenwärtig. Auch dieses Gespräch
geht um nichts anderes als um die Gestalt der Heldin.⁶⁾
Ähnlich wie Dunois gibt auch Johanna dem Heldentum,
genauer gesagt: ihrem Heldentum, den Vorrang über die
Liebe. Nur ist sie darin noch viel radikaler als
Dunois. Ihrem Liebhaber Raimond hat sie ohne Grußwort
den Rücken gekehrt. Ihren Vater, der sie gerne ver-
mählen wollte, hat sie gleichfalls ohne Gruß verlassen.

5) Nebenbei sei darauf hingewiesen, wie Schiller durch
die Form hier die selbstbewußte Art des Prinzen Dunois
zum Ausdruck bringt. Nicht nur die Betonung des
"i c h", sondern auch die Einheit der Verszeile:

So sei der Tapfern Tapferster! - Wie i c h
zeigen die hohe Meinung, die der Prinz von der Tapfer-
keit, und vor allem von seiner eigenen Tapferkeit, hat.

6) Vgl. Prolog Fußnote 18, S. 41.

Sie hat sich einer Idee ausgeliefert, niemals einen Mann zu lieben (V. 411), denn das würde sich nicht mit ihrer 'heldischen Laufbahn vertragen, das wäre für sie "Sünde" (V. 412). Ihr Ziel ist die Verklärung "vor allen Erdenfrauen" (V. 416), die Ehre auf dem Schlachtfeld (V. 415). Mittel zu diesem Ziel ist die Befreiung Frankreichs (V. 417 ff.).⁷⁾ Während der König und Dunois beide die Liebe und das Heldentum eng miteinander verbinden, der König das Heldentum und Dunois sogar seine ganze menschliche Existenz von der Liebe herleitet, ist Johanna die einzige Französin, die so "aus der Art geschlagen" ist, daß sie "der Liebe Herrschaft" gänzlich "schmäht" (V. 531 ff.) und sie verleugnet. Der Dichter konnte das unnatürliche Unterfangen der Heldin wohl kaum deutlicher zeigen! Daß nun ausgerechnet diese Heldin den "Fürst(en) der Liebe", der eine "schuldlos reine Welt" idealisiert, erretten will, klingt wie Hohn.

Immer tiefer sinkt Frankreichs Hoffnung auf eine günstige Wendung in der politischen und militärischen Auseinandersetzung mit England. Das veranlaßt den König, "verzweiflungsvoll" (Regieanweisung vor V. 596) auszurufen:

Blut hab ich
Für euch, nicht Silber hab ich, noch Soldaten!
(V. 599b f.)

7) Zu solcher Sicht berechtigt die Folge, in der diese Elemente in Johannas Abschiedsmonolog erscheinen, sowie die Verteilung dieser Elemente auf die Strophen, nämlich der eigentliche Auftrag am Ende der 3. Strophe, das Verbot in der 4. Strophe mit der Belohnung am

Sind wir auch dazu geneigt, mißbilligend den Kopf über diese fassungslose Haltung des Königs zu schütteln, so wird uns doch später klar, daß das keineswegs nur ein inhaltsloses Lamentieren ist, wenn wir erfahren, daß der König dazu bereit war, sich seiner „Hoheit zu begeben“ (V. 689b) und im ritterlichen Zweikampf um sein Reich zu kämpfen. Der Sänger soll ja „mit dem König gehen“ (V. 484), und der Dichter läßt König Karl dann auch nicht so leicht in die Ungunst der Theatergänger fallen. Ebenso wenig wie Dunois bringen wir es fertig, ihn zu verlassen. Eine geheime, verborgene Kraft in diesem „liebvollen, sanften König“ (V. 714) fesselt und bannt den Prinzen und uns an seinen Thron und zwingt uns alle dazu, ihn ernst zu nehmen. Sind wir auch anfänglich dazu geneigt Partei für den stürmischen Aktivisten Dunois gegen den viel passiveren König Karl zu ergreifen, so zwingt die Dichtung uns doch schon bald dazu, unser vordergründiges Urteil zu revidieren. Dunois ist zu wirklichkeitsgebunden, als daß er die hohe Resignation des Königs begreifen könnte⁸⁾. Stets läßt dieser Stürmer und Dränger

7) ... Strophenausgang und die Befreiung Frankreichs erst in der 5. Strophe.

8) Bernt von Wiese sieht den König als zwar „edel genug“, aber findet sein Denken „unkriegerisch und unpolitisch“, sein Handeln eine „Flucht in ein romantisches Schäferidyll“ – N.A., Bd. 9, S. 393 f. Hierzu kommentiert Heinz Ide mit Recht: „v. Wiese argumentiert wie Dunois, aber damit hat er auch nur soweit recht, wie Dunois im Drama recht hat“ – Heinz Ide, a.a.O. S. 72. – Daß Schiller keineswegs zwischen diesen beiden Nebenfiguren Partei ergreift, dürfte unsere Interpretation erweisen.

sich von dem Augenblick bestimmen. Er „macht eine heftige Bewegung des Zorns“ (Regieanweisung nach V. 573) oder „fährt betroffen auf“ (Regieanweisung nach V. 586a). Hier und jetzt soll der König sich „die angestammte Krone kühn erober(n)“ (V. 550):

... Hier ist
Der Fechtplatz! Kämpf um deiner Väter Krone!
(V. 545b f.)

Er kennt eben keinen anderen „Fechtplatz“ als den der Empirie. Weil er sich von der Wirklichkeit, von dem „hier“, diktieren läßt, kann er die Hoheit des Königs, der die Wirklichkeit im „heitre(n) Spiel“ (V. 512) verläßt und sie resigniert preisgibt (V. 604), nicht ergründen. Wenn La Hire von dem Parlements-schluß berichtet, der Karl und seinem Geschlecht alle Thronrechte absprach, zeigt die unterschiedliche Reaktion uns, wieviel kleiner der Prinz als der König ist. Dunois fährt sofort hoch:

Ha frecher Stolz des herrgewordenen Bürgers! (V. 702), während Karl ruhig und sachlich bleibt und sich gleich nach den ferneren diplomatischen Schritten und deren Ergebnis erkündigt.⁹⁾ Natürlich urteilt der unbe-

9) Zu dem Verhältnis Johanna-Karl-Dunois vergleiche man aus Böttigers „Bemerkungen“: „Der König war damals der Schutzgott des dritten Standes, des Bürgers und Landmanns gegen die stolze Gewalt der hohen Vasallen und des Adels. Darum mußte er der Schäferin Johanna schon in einem rettenden milden Licht erscheinen, und darin glaubt Schiller einen Zug der weiblichen Natur durchgeführt zu haben, daß sich Johanna, die das Reich als ein Abstraktum gar nicht denken

fangene Zuschauer zunächst wie Dunois und von Wiese¹⁰⁾, daß die bedenkliche politische Lage tatsächlich alles andere erfordere als einen romantischen Träumer an der Spitze. Aber indem Schiller Dunois relativiert, hebt er seinen Gegenspieler Karl und hält so die Waage zwischen diesen beiden Nebenfiguren in Schwebelage.

Zwar tritt die „Hoheit“ des Königs erst nach und nach ins Licht und sind wir vorläufig dazu geneigt, dem Drängen des Stürmers Dunois leichter nachzugeben, als Karl das tut. Vor allem empfinden wir mit Dunois, daß in dieser bedenklichen Lage etwas geschehen müßte, daß der Augenblick ein aktives Eingreifen erfordere, und sind wir geneigt, mit Dunois „aufzufahren“ (Regieanweisung nach V. 586b) oder ihm seine „heftige Bewegung des Zorns“ (Regieanweisung nach V. 573) nachzuvollziehen. Der König ist uns zu passiv, zu gelassen. Erst wenn La Hires Berichterstattung uns die hohe Opferbereitschaft des Königs vorführt (V. 688 ff.), entdecken wir, daß der König keineswegs nur ein „eitler“ Träumer und Phantast ist. Von hier aus rückblickend erhellt das bereits zitierte Wort des Königs:

... Blut hab ich

Für euch, nicht Silber hab ich, noch Soldaten!

(V. 599b f.)

als ein wahrhaft königliches Wort, und wird es uns klar, daß „Blut“ hier für inneren Besitz, für das „Herz“ der wahren menschlichen Existenz steht.

9) ... konnte, sich doch nur immer den guten, liebenswürdigen König bei allen ihren Anstrengungen als letzten Zweck dachte. Daraus erklären sich mehrere Stellen besonders im Abschiede am Schluß des Prologakts.“ -

H.A., Bd. 9, S. 402 f.

10) Siehe Anm. 8.

Nicht um ihrer selbst willen gestaltet der Dichter die Figuren am Hofe des Königs. Sie sind alle auf Johanna bezogen und sollen durch Spiegelung, durch Entsprechung oder Kontrast, das Wesen der Jungfrau erklären, auch wenn diese noch nicht in körperlicher Gestalt auf der Bühne erscheint. Der Kontrast König Karl-Dunois spiegelt den Dualismus der Heldin. Ähnlich wie Karl dazu bereit ist, seine kultivierte Welt preiszugeben, hat Johanna ihre arkadische, unschuldige Welt verlassen und ihrem Elternhaus und ihren Triften den Rücken gekehrt. Nur finden wir in dieser Spiegelung auch eine Umkehrung der Verhältnisse: Karl will das Schlachtfeld für ein Schäferidyll eintauschen, während Johanna ihr Schäferidyll verläßt, um sich in den Krieg zu begeben. Karl sucht „eine schuldlos reine Welt“ (V. 514), findet sie aber nicht „in dieser rauh barschen Wirklichkeit“ (V. 515) des Kampfes. Johanna dagegen verläßt ihre jugendliche Unschuld, um „kriegerischen Ehren“ nachzujagen (V. 415) und im Kampf um „Frankreich“, im Lebenskampf, schwere Schuld auf sich zu laden. So stehen in Karl und Johanna ähnlich wie in Karl und Dunois und auch ähnlich wie in Thibaut und Johanna die resignierende Weisheit der Reife und der stürmende Übermut der Jugend, das Verlangen nach „Seelenfrieden“ und der Drang nach „Sinnenglück“ einander gegenüber.¹¹⁾ Bei solcher Betrachtung werden wir aber sofort stutzig und fragen mit vollem Recht: ein Drang

11) Vgl. Schiller in „Das Ideal und das Leben“:

Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl.

(N.A., Bd. 1, S. 247, Z. 7 f.)

nach Sinnenglück in Johanna, die ihre weibliche Natur verleugnet? Und so führt unsere Betrachtung uns auf das zwiespältige Wesen der Heldin, deren irdisches Streben nach „kriegerischen Ehren“ und nach Verklärung „vor allen Erdenfrauen“ im direkten Widerspruch zu ihrer „aus der Art geschlagen(en)“ Keuschheitsidee steht.

Indessen wird es aber auch Zeit, daß wir der Geliebten des Königs unsere Aufmerksamkeit widmen. Nach des Königs „verzweiflungsvoll(er)“ Gebärde am Ende des 3. Auftritts tritt sie mit einem „Kästchen in der Hand“ (Regieanweisung I,4) auf die Bühne. Der König empfängt sie gleich mit offenen Armen:

O meine Agnes! Mein geliebtes Leben!
Du kommst mich der Verzweiflung zu entreißen!
Ich habe dich, ich flieh an deine Brust,
Nichts ist verloren, denn du bist noch mein.

(V. 601 f.)

Sein „geliebtes Leben“ nennt dieser „Fürst der Liebe“ (V. 530), der die Welt für Schäfereien preisgibt, seine Agnes. Er meint, die Liebe entreiße ihn der Verzweiflung und rette ihn aus den Drangsalen der Wirklichkeit. Das wirft die Frage auf, was wohl Johanna aus ihren Drangsalen retten könnte, sollte sie dereinst in Not geraten. Denn anders als der König gibt Johanna die Liebe preis, um auf dem „Fechtplatz“ des „hier“ (V. 545b f.), in der harten Wirklichkeit des Lebens also, „kriegerischen Ehren“ (V. 415) nachzujagen. Daß Agnes als Kontrastfigur zu Johanna gearbeitet ist, macht der Dichter alsobald klar, wenn Karl sie lobt mit den Worten:

... zieren würde sie
Den ersten Thron der Welt – doch sie verschmäht ihn,
Nur meine Liebe will sie sein und heißen.

(V. 618b ff.)

Während Agnes Sorel die Liebe höher achtet als die Verklärung „vor allen Erdenfrauen“ (V. 416), ist das bei Johanna gerade umgekehrt der Fall. Die Sorel kennt kein höheres Gut als Menschlichkeit und menschliche Liebe:

Wie? Habe ich dir nicht alles froh geopfert,
Was mehr geachtet wird als Gold und Perlen,
Und sollte jetzt mein Glück für mich behalten?
(V. 634 ff.)

In Anbetracht der späteren Enthüllung, daß König Karl bereit war sein Leben für das Reich einzusetzen, läßt sich der gelinde Spott des Dichters mit der Sorel nicht verleugnen, wenn er sie sagen läßt:

Komm! Laß uns allen überflüssigen Schmuck
Des Lebens von uns werfen! Laß mich dir
Ein edles Beispiel der Entsagung geben! (V. 637 ff.)

Ebenso liegt auch ein Anflug von des Dichters Ironie über den hochfliegenden Worten dieser weichen Humanistin:

Komm! Komm! Wir teilen Mangel und Gefahr!
Daß kriegerische Roß laß uns besteigen,
Den zarten Leib dem glühnden Pfeil der Sonne
Preisgeben (V. 643 ff.)

Wir spüren wie weit Agnes Sorel, die mit solchen Gedanken nur spielen kann, hinter Johanna, die diesen Gedanken tatsächlich realisieren will, zurückgelassen wird. Wir spüren aber auch, wie gefährlich ein solcher Idealismus, der „den zarten Leib dem glühnden Pfeil der Sonne“ (V. 645) preisgibt, für ein junges, unerfahrenes Mädchen wie Johanna sein muß, und es ist uns bange um ihre Zukunft. Daß weder seine Agnes noch er dazu imstande sind, die unfreundliche Wirklichkeit zu zwingen, mag wohl auch Karl empfinden, wenn er „lächelnd“ (Regieanweisung vor V. 651) und traumverloren sich der Weissagung einer alten Nonne erinnert:

Ein Weib, verhieß die Nonne, würde mich
Zum Sieger machen über alle Feinde (V. 654 f.).

Mit dieser Aussage des Königs deutet der Dichter abermals wieder auf die Weiblichkeit der Heldin und damit auf den Konflikt in ihr. Er will uns zur Überlegung auffordern, wie Johanna nun wohl ihre Weiblichkeit mit ihrer Heldinnenrolle versöhnen und zu einer harmonischen inneren Einheit gelangen kann. Wird sie immer nur eine weissagende „Nonne“ oder Jungfrau bleiben? Wie leicht der Mensch aber seine prophetischen Offenbarungen und Visionen falsch verstehen kann, zeigt der Dichter uns auch, wenn selbst der König wie ein Blinder im Dunkel tappt und die Prophezeiung der Nonne ganz falsch interpretiert:

Das Herz der Mutter hofft ich zu versöhnen,
Hier steht die Heldin, die nach Reims mich führt,
Durch meiner Agnes Liebe werd ich siegen!
(V. 658 ff.)

Wir wissen, daß eine ganz andere „Heldin“ sich dazu berufen fühlt den König nach Reims zu führen. Diese Heldin hat aber der „Männerliebe“ den Rücken gekehrt. König Karl scheint sich in einem großen Wahn zu befinden. Seine vormalige Interpretation der Prophezeiung hat sich bereits als Trugschluß erwiesen und auch seine jetzige scheint nicht zu stimmen. So sind wir nun auf das gespannt, was die Zukunft bringen wird. Der Dichter zeigt uns aber ganz deutlich, daß selbst der König, der die Wirklichkeit im Spiel zu meistern versucht, nur ein beschränktes Sinneswesen ist, daß auch er der Zeit untergeordnet ist und daß sein Blick die Prophezeiung und die Zukunft nicht zu durchdringen vermag. Das deutet darauf, daß auch Johanna ihr Gesicht nicht richtig verstanden hat.

Der Sorel Antwort auf die Auslegung des Königs:

Du wirst durch deiner Freunde tapfres Schwert
(V. 661)

zeigt, daß auch sie der Empirie verhaftet ist. Der König scheint sich aber nicht so viel von seiner Freunde „tapfre(m) Schwert“ zu versprechen, denn er geht nicht weiter darauf ein. Gegen die antikisierende Schilderung des Königs zeichnet der Dichter Agnes Sorel als Humanistin. Gegen Karls Auffassung, daß ein vorausbestimmtes, unentrinnbares Schicksal über ihn verhängt ist (V. 782 ff.), stellt er den optimistischen Humanismus der Sorel, ihren Glauben an das Edle im Menschen. Während der König „ein finster furchtbares Verhängnis“ (V. 777) über sein Geschlecht „walten“ sieht, meint sie, „ein gnädig Schicksal“ habe ihn aufgespart (V. 787) und folglich appelliert sie an sein Selbstbewußtsein: „Hab Glauben an dich selbst.“ (V. 786) Sie meint, er solle „mit edelm Mut dem Schicksal widerstehen“ (V. 775).

Durch diese Gegenüberstellung sind wir aufgefordert zu der Überlegung, wie Johannes Standpunkt sich zu diesen beiden kontrastierenden Auffassungen verhält. Ähnlich wie der König spricht auch Johanna von „Gott“. Auch sie beruft sich also auf eine überirdische Macht, von der sie alles herleitet und in dessen Namen sie handelt. Sie teilt aber keineswegs mit dem König seinen Pessimismus, sondern ist viel eher zu dem Optimismus der Sorel geneigt. Für sie kommt es gar nicht in Frage, daß Frankreich je fallen könnte, da es „das Paradies der Länder / Das Gott liebt, wie den Apfel seines Auges“ (V. 334b f.) ist. Für Johanna ist das Volk der Franken das auserwählte Volk, sie

selber aber die Auserwählte der Auserwählten. Daß ihr chauvinistischer Standpunkt aggressiv und militant und viel gefährlicher als der des Königs oder der der Sorel ist, ist evident.

Agnes gibt ihren Glauben an das Vermögen der "sanften Seele" ihres Geliebten (V. 790) nicht so leicht preis. Sie beruft sich auf die Stimme ihres "Herzens", die für sie die einzig maßgebende Norm ist:

Mir sagts das Herz, den Frieden wirst du pflanzen,
Des Frankenreiches neuer Stifter sein. (V. 794 f.)

Aber Karl resigniert: "Nicht ich." (V. 796) Er meint:

Ich hätt ein friedlich Volk beglücken können,
Ein wild empörtes kann ich nicht bezähmen,
Nicht mir die Herzen öffnen mit dem Schwert.

(V. 798 ff.)

Die Gegenüberstellung von "Herz" und "Schwert" erinnert uns an den Zwiespalt Johannas und wirft die Frage auf, ob Johanna wohl dazu imstande sein wird, sich die "Herzen" mit dem "Schwert" zu öffnen. Vor allem aber wirft es die Frage auf, wie das nun wohl mit dem "Herzen" der Heldin selber bestellt sein wird, nachdem sie sich das Verbot, keinen Mann zu lieben, konstruiert hat. Wird ihr "Herz" überhaupt noch offen sein gegen ihre Mitmenschen? Auf Johannas Zwiespalt deutet auch Karls rhetorische Frage:

Soll ich gleich jener unnatürlichen Mutter

Mein Kind zerteilen lassen mit dem Schwert? (V. 822 f.)

Durch ihren Willen zum "Schwert" läßt auch das "Kind" Johanna sich zerteilen, auch sie ist eine "unnatürliche Mutter". Karl dagegen will nicht die Trennung, sondern die Einheit. Mit dem Willen zur Einheit begründet er seine Entsagung:

Nein, daß es lebe, will ich ihm entsagen. (V. 824)

Damit wird uns gesagt, wie wichtig die Einheit ist, nämlich lebenswichtig. Damit wird dann auch die Frage aufgeworfen, ob Johanna zur inneren Einheit wird zurückfinden können, oder ob sie ihren Zwiespalt mit dem Leben wird büßen müssen. Auch wird der Weg zur Einheit uns vorgezeichnet: es ist der Weg der Selbstbescheidung und Entsagung.

In der harten Wirklichkeit ist freilich von Einheit nicht viel zu spüren, und hart stoßen sich die Sachen in dem Raum. Das zeigt uns schon die Sorel, wenn sie meint:

Erwachen wird, nicht fern mehr ist der Tag,
Die Liebe zu dem angestammten König,
Die tief gepflanzt ist in des Franken Brust,
Der alte Haß, die Eifersucht erwachen,
Die beide Völker ewig feindlich trennt. (V. 804 ff.)

(Der Verf. unterstreicht)

Das zeigt vor allem der wirklichkeitsverhaftete Dunois, wenn er sich zu einer längeren und feurigen Belehrung des Königs hinreißen läßt und die Gegensätze des Lebens in großer Dichte häuft:

Wie Sire? Ist das die Sprache eines Königs?
Gibt man so eine Krone auf? Es setzt
Der Schlechteste deines Volks Gut und Blut
An seine Meinung, seinen Haß und Liebe,
Partei wird alles, wenn das blutige Zeichen
Des Bürgerkrieges ausgegangen ist.
Der Ackersmann verläßt den Pflug, das Weib
Den Rocken, Kinder, Greise waffnen sich,
Der Bürger zündet seine Stadt, der Landmann
Mit eignen Händen seine Saaten an,
Um dir zu schaden oder wohl zu tun
Und seines Herzens Wollen zu behaupten.
Nichts schon er selber und erwartet sich
Nicht Schonung, wenn die Ehre ruft, wenn er
Für seine Götter oder Götzen kämpft.
Drum weg mit diesem weichlichen Mitleiden
Das einer Königsbrust nicht ziemt. - Laß du
Den Krieg ausrasen, wie er angefangen, ... (V. 825 ff.)
(Der Verf. unterstreicht)

Bezeichnenderweise endet sein feuriger Appel mit dem Hinweis auf das, was für ihn das Wichtigste ist: die Ehre:

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre. (V. 847 f.)
Da auch für Johanna die Ehre Ziel und Belohnung ist, da auch sie "ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre" (V. 848), können wir manchen Bezug aus dieser feurigen Deklamation des Prinzen zur Heldin feststellen und vielleicht auch einigen Aufschluß über ihr Wesen gewinnen. Die Antithetik deutet andermal auf den Zwiespalt der Heldin, dem sie durch ihre einseitige Hinwendung zur geistigen Komponente ihres Wesens zu entinnen versucht. Auch wird auf ihre Einseitigkeit und ihren Chauvinismus ("Partei wird alles" und "wenn die Ehre ruft, wenn er / Für Götter oder Götzen kämpft") angespielt. Es wird die kardinale Frage aufgeworfen, ob Johanna ihrem Gott oder ihrem Götzen diene. Durch die Pluralform: "Götter", sowie durch das einschränkende Possessivadjektiv: "seine", wird diese Frage aber in sich schon beantwortet und spüren wir ganz deutlich: es sind nur selbstgemachte Götzen. Die Rede zeigt auch durch die Steigerung der Prädikate: "verläßt", "waffnen sich" und "zündet an", wie unnatürlich und selbstzerstörerisch das Unterfangen der Heldin ist (V. 831-834). Im Herzen des Ganzen aber steht der Satz:

Und seines Herzens Wollen zu behaupten (V. 834), und zeigt uns wie subjektiv bedingt, wie ichbezogen, das ganze Anliegen der Heldin ist.

Da Karl, der der Welt entsagt, nun auch Orleans, diesen "edle(n) Stein in (seiner) Krone" (V. 750), preis-

gibt, wiederholt Dunois die Worte vom Verlassen, mit denen er den Akt eröffnete:

Nun so kehre
Der Siegesgott auf ewig dir den Rücken,
Wie du dem väterlichen Reich. Du hast
Dich selbst verlassen, so verlaß ich dich.
Nicht Englands und Burgunds vereinte Macht,
Dich stürzt der eigne Kleinmut von dem Thron.

(V. 850b ff.)

Die Wiederholung will, daß wir diese Worte ernst nehmen. Da auch Johanna ihren Vater und dessen Reich "des alten Bodens" (V. 3) den Rücken gekehrt hat, ist der Bezug zur Heldin offensichtlich. Der Dichter will uns durch diese Aussage also abermals zu der Überlegung auffordern, ob Johanna mit ihrem Abschied aus Dom Remi nicht eigentlich ihre wahre Natur, sich selbst, verlassen hat.¹²⁾ Neu hinzu kommt aber hier, daß Dunois die Handlung des "Siegesgott(es)" von der Handlung des Königs bestimmen läßt. Indem der "Siegesgott" hier auf den König reagiert, wird er von diesem abhängig. Daß der König sich selbst allein bestimmt, daß er nicht von einer objektiven Instanz außer sich bestimmt wird, sondern selbst die volle Verantwortung für Sieg oder Niederlage auf sich nehmen muß, besagen auch die letzten beiden Verse des Zitats. Das alles stellt die Frage in den Raum, inwiefern Johannas Sendung überhaupt als ausgehend von einer objektiven Instanz außerhalb der Heldin, zu verstehen ist. Beruht ihre Mission nicht vielmehr nur auf ihrem eigenen Größenwahn, ähnlich wie "der eigne Kleinmut" König Karl von seinem Thron zu stürzen droht?

12) Siehe die Ausführungen zum Anfang des 1. Akts auf S. 62.

Vergeblich versucht die humanistisch eingestellte Sorel den König und den Prinzen miteinander zu versöhnen, indem sie an ihre Redlichkeit, ihre Menschenliebe und ihren Edelmut appelliert. Sie streicht das treue Herz (V. 862 f.) und die warme Liebe (V. 864) des Prinzen heraus. Sie bagatellisiert den Zwiespalt als eine vorübergehende Hitze, und selbst der Zorn ist ihr ein „edler“ (V. 866) und deswegen leicht zu begreifen und zu verzeihen. „Schnell“ will sie „Herzen“ vereinigen (V. 868), bevor etwas Böses daraus entstehen könnte.¹³⁾ Ihr Versöhnungsversuch wirft die Frage auf, ob Johannas Zwiespalt sich vielleicht auf dieser Ebene wohlwollender Menschlichkeit schließen lassen könnte. Da wir aber wissen, wie fanatisch und radikal die Heldin ist und daß sie ihren Auftrag von ihrem Gott selber herleitet, und da wir es erlebt haben, daß sie Vater, Geschwister und Liebhaber verläßt, um ihre „heilige“ Mission zu erfüllen, machen wir uns keine Illusionen hierüber. Daß auf diesem Wege keinerlei Aussicht auf eine Lösung des inneren Konflikts der Heldin existiert, bestätigt uns auch die Dichtung, wenn der Versöhnungsversuch der Sorel mißlingt.

So fängt es dann an, einsam um den König zu werden. Im 6. Auftritt sind nur noch die Sorel und Du Chatel

13) Man vergleiche der Sorel Versöhnungsversuch mit dem späteren Versöhnungsversuch der Isabeau (II,2) und dem Versöhnungsversuch der Heldin (II,10), die beide gelingen.

bei ihm, und im 7. Auftritt ist er mit seiner Geliebten allein. Reflektierend fragt Karl:

Ist denn die Krone ein so einzig Gut?

Ist es so bitter schwer, davon zu scheiden? (V. 875 f.)

Seine Fragen zeigen uns, wie sehr Johanna die „Krone“ überschätzt, wie subjektiv bedingt ihr überschwenglich verklärtes Bild vom Königtum ist. Das läßt auch eine subjektiv bedingte, einseitige Lebens- und Gottesvorstellung in ihr vermuten. Der König sollte aus eigener Erfahrung doch wohl besser wissen, was es mit dem Königtum auf sich hat, besser jedenfalls als die Schäferin aus Dom Remi. Und der König meint:

Ich kenne was noch schwerer sich erträgt.

Von diesen trotzig herrischen Gemütern

Sich meistern lassen, von der Gnade leben, ...

(V. 877 ff.).

Auch hier ist der Bezug zur Heldin evident, denn Johanna konnte es ja nicht einmal ertragen, sich von ihrem eigenen Vater „meistern“ zu lassen. Noch viel weniger als der König, bringt sie es über das „Herz“ (vgl. V. 881), „von der Gnade (zu) leben“ (V. 879). Ob sie die schwere Kunst, sich zu bescheiden und von der Gnade zu leben, je erlernen wird, muß die Dichtung uns zeigen.

Obwohl es still und einsam um den König wird, obwohl der Prinz ihn verläßt und auch das Glück ihn zu verlassen scheint, verläßt der Dichter ihn doch nicht, sondern weiß auch hier das Gleichgewicht zu wahren. Er hebt den König noch einmal ganz hoch, wenn Du Chatel „mit Freuden“ sein Haupt für ihn „auf das Blutgerüste“ legen will (V. 891). Sein Beispiel edler Entsagung rückt ihn in die Nähe der hohen Resignationsbereitschaft des Königs und wirft abermals

die Frage auf, ob Johanna wohl auch dazu imstande wäre, mit „Freuden“ ihr Leben für das Königtum, von dem sie sich ein so hehres Bild macht, zu opfern. König Karl ist zwar „geführt“ (Regieanweisung vor V. 895), aber er weist diesen Weg zur Rettung als einen „Weg der Schande“ (V. 897) von sich und sagt:

Ja jetzt erkenn ich meinen tiefen Fall,
Denn das Vertrauen ist hin auf meine Ehre. (V. 898)

Damit bekundet der König eine ganz andere Ehrauffassung als Dunois, der meinte:

Für seinen König muß das Volk sich opfern,
Das ist das Schicksal und Gesetz der Welt.
Der Franke weiß es nicht und wills nicht anders.
Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre. (V. 844 ff.)

Dunois unterwirft sich ohne weiteres dem „Gesetz der Welt“, so, daß „Schicksal“ und „Gesetz der Welt“ für ihn identisch sind. Er meint, weil Sterben für König und Reich nun einmal mit zum Leben, zum „Gesetz der Welt“ gehöre, ist es des Königs Pflicht und Ehre dieses Opfer zu fordern. (V. 847 f.) „Der Franke weiß es nicht und wills nicht anders“ (V. 846). Der König dagegen läßt sich aber nicht von der Unwissenheit des Franken und von dem „Gesetz der Welt“ diktieren. Durch seine Entsagung trotzt er dem „Gesetz der Welt“ und befreit sich von dem Zwang, unwürdig solche Opfer zu fordern. Nicht in der Vernichtung, sondern in der Erhaltung des Lebens sieht er den Weg der Ehre.

Karl versucht, sich dem Zwang der Wirklichkeit zu entziehen durch die Flucht in ein geistiges Jenseits-Reich:

Auch jenseits der Loire¹⁴⁾ liegt noch ein Frankreich,
Wir gehen in ein glücklicheres Land.
Da lacht ein milder nie bewölkter Himmel
Und leichtre Lüfte wehn, und sanftre Sitten
Empfangen uns, da wohnen die Gesänge
Und schöner blüht das Leben und die Liebe. (V. 906 ff.)

Ähnlich wie König Karl, ist auch Johanna bestrebt dem Zwang der Wirklichkeit zu entgehen. Ihrem Hirtenberuf und ihrer wirklichen Berufung zur Frau und Mutter kehrt sie den Rücken und wendet sich dem Schlachtfeld zu, um dort "kriegerische Ehren" (V. 415) zu suchen. Dunois' Vorwurf, der König verlasse "unrühmlich" sich selbst (V. 434), trifft also auch auf Johanna zu, die auf Grund ihres unvollkommenen Gottesbildes sich ein-bildet, sie könne durch ihre einseitige Hinwendung zu ihrem Idealbild ihre Weiblichkeit und menschliche Bedingtheit überwinden. Anders als König Karl, der sich durch Resignation dem Zwang der Wirklichkeit entziehen will, indem er sich einem harmlosen Reich des schönen Scheins zuwendet, will Johanna die Wirklichkeit wirklich überwinden. Während Karl sich aus der Wirklichkeit in ein Idealreich flüchtet, will Johanna die Wirklichkeit ihrer Idee unterwerfen, indem sie ähnlich wie Dunois "kriegerischen Ehren" (V. 415) nachstrebt. In der Polarität des ewig Göttlichen und der bedingten

14) Die "Loire" ist in dem Zusammenhang, in dem der Dichter das Wort gebraucht, als Symbol für die Grenze der Empirie zu verstehen. Schiller bereitet das schon vor, indem er die Sorel sagen läßt:

... Laß alle Führen lieber
Versenken, alle Brücken niederbrennen,
Die über diese Scheide deines Reichs,
Das stygsche Wasser der Loire dich führen. (V. 813 f.)

Realität ist der Zwiespalt der Heldin also verankert.¹⁵⁾

15) Zu der Gegenüberstellung von König Karl und der Heldin vergleiche man aus Schillers Gedicht „Das Ideal und das Leben“ (ursprünglich „Das Reich der Schatten“, später „Das Reich der Formen“ vom Dichter benannt)

a) zum Standpunkt des Königs:

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten,
Aber frey von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern die G e s t a l t.
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch,
Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In der Schönheit Schattenreich! * (V. 31 ff.)

(* So in der ersten Gestalt, 1795; später: „In des Ideales Reich“.)

b) zum Standpunkt der Heldin:

Wollt ihr schon auf Erden Göttern gleichen,
Frey seyn in des Todes Reichen,
Brecht nicht von seines Gartens Frucht.
An dem Scheine mag der Blick sich weiden,
Des Genußes wandelbare Freuden
Rächet schleunig der Begierde Flucht.
Selbst der Styx, der neunfach sie umwindet,
Wehrt die Rückkehr Ceres Tochter nicht,
Nach dem Apfel greift sie und es bindet
Ewig sie des Orkus Pflicht. (V. 21 ff.)

(Zitiert nach N.A., Bd. 1, S. 247)

Auch der Sorel ist des Königs Auf-Gabe natürlich viel zu schwer, und sie kann ihm seine hohe Entsagung nicht nachvollziehen. Deswegen lamentiert sie:

O muß ich diesen Tag des Jammers schauen!
Der König muß in die Verbannung gehn,
Der Sohn auswandern aus des Vaters Hause¹⁶⁾
Und seine Wiege mit dem Rücken schauen.
O angenehmes Land, das wir verlassen,
Nie werden wir dich freudig mehr betreten.

(V. 912 ff.)

Da auch Johanna aus ihres Vaters Haus ausgewandert ist, da auch sie ein „angenehmes Land“ verlassen hat, vergegenwärtigt auch diese Aussage uns die Gestalt der Heldin. Der König will in ein „glücklicheres Land“ wo die Gesänge „wohnen“ und „ein milder nie bewölkter Himmel“ lacht, auswandern. Johanna strebt aber ausgerechnet zu dem unglücklichen „Land“, welches der König verlassen will, hin. Der Sorel Aussage macht uns also auf den Fortgang der Handlung gespannt, denn wir möchten gern erfahren, wie es der Heldin wohl in dem Lande, welches der König selbst verlassen will, ergehen wird. Der Ausgang der Aussage ist sehr traurig und deutet auf einen Tiefstand. Der Dichter scheint dadurch auf die Möglichkeit anzuspieren, daß auch die Heldin das „angenehme Land“, das sie verlassen hat, nie wieder „freudig betreten“ wird.

Aber die Natur ist vielgestaltig und voller Überraschungen. Nach dem Tiefstand erleben wir eine unerwartete

16) Vgl. aus Schillers Gedicht „Die Worte des Wahns“ (1799):

Er ist ein Fremdling, er wandert aus
Und suchet ein unvergänglich Haus.

Wende. Raoul, ein Ritter aus Baudricours Truppe, berichtet von dem Sieg vor Orleans. Er erzählt, wie "ein seltsam Wunder" (V. 953) sich ihren Augen darbot, als sie vor Orleans umzingelt waren. Johanna beschreibt er als

... eine Jungfrau, mit behelmtm Haupt
Wie eine Kriegsgöttin, schön zugleich
Und schrecklich anzusehn, um ihren Nacken
In dunkeln Ringen fiel das Haar, ein Glanz
Vom Himmel schien die Hohe zu umleuchten

(V. 955b ff.).

Selbst Raoul, der die "Jungfrau" gar nicht kennt, bemerkt also sofort das Zwiespältige an ihr. Sie ist ihm zugleich "schön" und "schrecklich", zugleich weiblich ("in dunkeln Ringen fiel das Haar") und "himmlisch" (V. 959), unerklärbar.

Was der Mensch sich nicht erklären kann, bezeichnet er gern mit dem Wort "Wunder". Sehr häufig kommt dieses Wort dann auch in dem neunten Auftritt vor. Raoul berichtet, wie der Feind,

Mit weit geöffnet starrem Blick das Wunder

Anstaunend, das sich seinen Augen zeigt - (V. 971 f.),
die Flucht ergriff. Der König findet das "höchst wunderbar und seltsam!" (V. 985), und Agnes Sorel fragt:

Wo kam sie her? Wer ist sie? (V. 987)

Am stärksten sträubt ausgerechnet König Karl sich gegen übereilte Annahme des Übernatürlichen:

Was soll ich davon denken!

Ein Mädchen bringt mir Sieg und eben jetzt,
Da nur ein Götterarm mich retten kann! 17)

Das ist nicht in dem Laufe der Natur,
Und darf ich - Bischof, darf ich Wunder glauben?

(V. 996b ff.)

17) In der Gegenüberstellung von "Mädchen und "Götterarm" weist Schiller uns abermals auf den Konflikt in

Er will "dieses Wundermädchen prüfen" (V. 1003). Vom Thronszitz aus begrüßt Dunois die Heldin "nach einer tiefen feierlichen Stille" (Regieanweisung vor V. 1006) mit:

Bist du es, wunderbares Mädchen - (V. 1006).

Durch den wiederholten Gebrauch des Wortes "Wunder" nimmt der Dichter den unbefangenen Leser, bzw. Theatergänger, für seine Heldin ein. Nur der kritische Betrachter merkt die Absicht des Dichters, ist aber trotzdem nicht dadurch verstimmt, da die Darstellung den Ansprüchen der naiven Betrachtung genügt. Auch durch gehobenen Sprachgebrauch läßt der Dichter es sich angelegen sein, das Auditorium auf das Erscheinen der Heldin gespannt zu machen und sie in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen. Raoul berichtet:

Und schnell dem Fahnenträger aus der Hand
Riß sie die Fahn und vor dem Zuge her
Mit kühnem Anstand schritt die Mächtige. (V. 965)

Daß Johanna dem Fahnenträger die Fahne aus der Hand reißt, wird von ihrem anständigen, hoheitsvollen Schreiten ganz verdeckt, aber auch hier deuten ihre Gebärden uns ihr zwiespältiges Wesen an und zeigen uns, daß sie willens ist, die Macht an sich zu reißen. Mit dem Ruf:

Gott und die heilige Jungfrau führt euch an! (V. 963)
feuert Johanna die Franken zum Kampf an, wobei es vielleicht unentschieden ist, wen sie hier mit der "heiligen Jungfrau" bezeichnet. Da Raouls Bericht sie aber kurz vorher mit "Jungfrau" bezeichnete (V. 955) und auch die Sorel sie kurz darauf so nennt, entsteht der Eindruck,

17) ... Johanna. Desgleichen auch in dichterischer Komprimierung in der Zusammenstellung "Wundermädchen" (V. 1003).

daß mit dieser Bezeichnung vor allem Johanna selber gemeint ist. Daß vor allem die Truppen sich sehr stark unter diesem Eindruck befinden müssen, bestätigen uns das darauffolgende Geschehen und Raouls Bericht, und wenn Zweifel besteht, ob Johanna diesen Eindruck wecken wollte, so besteht zumindest kein Zweifel darüber, daß sie alle unter diesem Eindruck beläßt. Also deutet sich hier ein wichtiger Charakterzug der Heldin an: ihre Hybris. Als „heilge Jungfrau“ möchte Johanna gelten. Das bestätigt uns auch Raouls Antwort auf die Frage der Sorel nach Johannas Herkunft:

Wer sie sei,
Will sie allein dem König offenbaren.
Sie nennt sich eine Seherin und Gott-
Gesandete Prophetin, und verspricht
Orleans zu retten, eh der Mond noch wechselt.
Ihr glaubt das Volk (V. 987b ff.).

Raoul bezeichnet sie als die „Gottgesandte“ (V. 995), und das Volk ruft hinter der Szene:

Heil, heil der Jungfrau, der Erretterin! (V. 1001)
Also wird nicht Gott, sondern Johanna vom Volk verehrt.
„Ihr glaubt das Volk“ (V. 992 – vom Verf. unterstrichen),
und sie beläßt alle bei diesem Glauben.

Nach dieser umfangreichen Vorbereitung ist der große Augenblick dann endlich da, und Johanna tritt herein. Selbstbewußt legitimiert sie sich vor dem König als eine mit göttlicher Sehkraft Begnadete und deshalb Gottähnliche:

Ich sah dich wo dich niemand sah als Gott. (V. 1012)
Karls Prüfung der Heldin zu belächeln, fällt uns nicht schwer.. Vor allem nachdem Johanna alle „der Reihe nach“ (Regieanweisung I,10) ansieht, finden wir die Probe nicht stichhaltig und den Beweis folglich auch nicht

zwingend. Indessen werden wir nicht so leicht fertig mit der Antwort, die Johanna auf des Königs Frage nach ihrer „Wissenschaft“ (V. 1011) gibt, da diese Antwort nun wirklich den Anforderungen der Wissenschaft zu genügen scheint. Selbst der skeptische König, der nicht weiß, ob er „Wunder glauben“ „darf“ (V. 1000), erklärt:

Entdecke mir den Inhalt meines Flehns,
So zweifel ich nicht mehr, daß dich Gott begeistert.
(V. 1020 f.)

Zu beachten ist, daß der Dichter durch die Inversion am Schluß dieser Aussage die Heldin voranstellt und „Gott“ auf den zweiten Platz verweist. Johanna legitimiert sich bei dem König und bei uns, indem sie ihm zwei seiner Gebete offenbart, von denen wir wissen, daß sie ihm Herzensanliegen sind, nämlich:

(Ihn) zum Opfer anzunehmen für (sein) Volk (V. 1029) und:

(Ihn) zu bewahren, die zufriedne Brust,
Des Freundes Herz und (seiner) Agnes Liebe.
(V. 1039 f.)

Bei schärferer Überlegung entdecken wir, daß die Allgemeinheit dieser „Offenbarungen“ noch gar nichts beweisen. Was wir erlebt haben vom König und was im Auditorium allgemeines Wissensgut ist, konnte auch Johanna, die sich besonders für ihren König interessiert, sehr wohl erfahren haben oder vermuten. Die Tatsache, daß wir es ohne ihr Dabeisein erfahren haben, ist noch keineswegs ein Beweis, daß Johanna es nicht hat erfahren können. Hier zeigt sich, daß das Wunder sich nicht beweisen läßt, daß man das Wunder nur im Glauben annehmen kann. König Karl scheint aber von der Wahrsage-Kunst der Heldin sehr beeindruckt. Er „tritt mit Schrecken zurück“ (Regieanweisung vor V. 1032) und

alle zeigen ihr Erstaunen" (Regieanweisung nach V. 1032). Später verbirgt er sein Gesicht "heftig weinend", und es gibt eine "große Bewegung des Erstaunens unter den Anwesenden." (Regieanweisung nach V. 1040) Da wir erkannt haben, daß die Probe den Anforderungen wissenschaftlicher Methode nur zu genügen schien, sind auch wir erstaunt, daß der skeptische König sich so leicht beeindrucken läßt. Fast wie ein Wunder will das uns scheinen.¹⁸⁾

Auf Johannas Frage:

Soll ich dein dritt Gebet dir nun noch nennen?

(V. 1041)

antwortet König Karl: "Genug!", und wir sind geneigt ihm von Herzen beizupflichten. Wir können ihm aber leider nicht beipflichten, wenn er fortfährt:

... Ich glaube dir! So viel vermag
Kein Mensch! Dich hat der höchste Gott gesendet.
(V. 1042 f.)

Bezeichnend für sowohl das Wesen des Königs als für den Stil des Dichters ist, daß ausgerechnet Karl, der sich so sehr gegen das Wunder sträubte, nun der erste

18) König Karl, Mäzen der Kunst, steht hier keineswegs allein, sondern verkehrt sogar in sehr erlauchter Gesellschaft, denn manch ein Interpret läßt sich von dieser "Probe" der Wahrsagekunst betören. So z.B. Gerhard Storz: "Außerhalb des Naturstandes, außerhalb der Gesellschaftsordnung steht Johanna in der über- und unnatürlichen Einsamkeit der Weihe, die von göttlicher Sendung ausgeht" - a.a.O. S. 360 und ähnlich so auch Benno von Wiese: "... die Prophezeiungen werden gehäuft, so daß Johanna Züge einer heidnischen Sibylle annimmt" - a.a.O. S. 729.

und vielleicht auch der einzige ist, der sich wirklich durch den Glauben an die Gottessendung der Jungfrau überwinden läßt. Dieser unerhörte Wandel des skeptischen Königs in einen wundergläubigen König ist genau betrachtet aber gar kein Wandel, da diese „Bekehrung“ schon von vornherein in seiner Anlage, sich und die Wirklichkeit zu „verlassen“, verankert war. Nur auf diese Anlage gründet sich ja auch sein Gebet, Gott möge ihm die geistigen Güter „bewahren“ und ihn als „Opfer“ für sein „Volk“ annehmen. Indem sich durch Johannas Sieg vor Orleans die ganze Lage ändert und die vormalige Bedrängnis sich in eine neue Hoffnung verwandelt, werden die Bitten des Königs plötzlich unwesentlich. Dennoch bleiben sie in doppeltem Betracht auch jetzt noch wesentlich, nämlich, insofern sie der wesentlichen Anlage des Königs entspringen, und insofern ohne sie, Johanna sich gar nicht bei Hofe als Retterin legitimieren könnte und die neue Hoffnung also gar nicht durchdringen und zum Tragen kommen könnte. Das illustriert schon etwas von der Tragweite der dialektischen Gestaltungsweise des Dichters.

Ganz anders als der König reagiert der Erzbischof:

Wer bist du heilig wunderbares Mädchen!

Welch glücklich Land gebar dich? Sprich! Wer sind
Die gottgeliebten Eltern, die dich zeugten?

(V. 1044 ff.)

Im Kontrast zum König ist der Erzbischof scheinbar noch nicht so sehr davon überzeugt, daß der „höchste Gott“ (V. 1043) Johanna gesandt hat. Zu beachten in seiner Aussage ist, daß obwohl die Wortstellung des ersten Satzes eine Frage vermuten ließe, der Dichter dennoch mit einem Ausrufezeichen den Satz beschließt. Dadurch

hält Schiller diesen Vers in der Schwebe zwischen Frage und Aussage. Der Erzbischof will sich nicht gleich festlegen. Diplomatisch bezeichnet er Johanna als „heilig“ und „wunderbar“, aber trotzdem ist sie für ihn ein „Mädchen“. So deutet der Dichter abermals auf den Zwiespalt der Heldin. Nicht so sehr nach der Heiligkeit und dem Wunder fragt der Erzbischof, sondern seine eigentlichen Fragen sind denen der Sorel: „Wo kam sie her? Wer ist sie?“ (V. 987) gar nicht unähnlich. Nach Land und Herkunft forscht der Erzbischof, also eher nach dem irdischen als nach dem himmlischen Vater. Mit der Voranstellung des ersten Satzes und mit der Zwischenstellung des gebieterischen „Sprich!“, bekommt sein forschendes Interesse nach Johannas empirischer Herkunft etwas geradezu Bedrohliches und bereitet schon die Geschehnisse des vierten Akts vor. Unwillkürlich empfinden wir, daß in dem Erzbischof auch der Inquisitor steckt, der nach einer befriedigenden Beglaubigung forscht, und daß wir mit dieser Vermutung nicht weit fehl gehen, bestätigen uns seine Worte, die er als erster nach Johannas Lebensbericht spricht:

Vor solcher göttlicher Beglaubigung
Muß jeder Zweifel irdischer Klugheit schweigen.
Die Tat bewährt es, daß sie Wahrheit spricht,
Nur Gott allein kann solche Wunder wirken.

(V. 1111 ff.)

Der Erzbischof wirft sich zum Richter auf und urteilt nach der Norm, ob die Tat auch den Glauben „bewähre“, ob die Wirklichkeit auch die Wahrheit beweise. Sein Glaube hängt also von Zeichen ab. Das wirft die Frage auf, wie es mit Johannas Glauben bestellt ist. Hängt er vielleicht auch von Zeichen ab?¹⁹⁾

19) Vgl. „Ein Zeichen hat der Himmel mir verheißen,
Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm“
(V. 425 f.).

Johanna antwortet schlicht und natürlich auf die Fragen nach ihrer Herkunft. Sie stellt keine Gegenfrage und verschwendet kein Wort an irgendwelche Spiegelfechterei. Ihre belanglose Herkunft tut sie in wenigen Worten ab, nennt ihren Namen, erzählt wahrheitsgemäß, sie sei „nur eines niedren Hirten Tochter (V. 1049)²⁰⁾“. Länger verweilt sie bei dem Krieg. Sie spricht von dem „fremden“ Inselvolk,

Das über Meer gekommen, uns zu Knechten
Zu machen, und den fremdgeborenen Herrn
Uns aufzuzwingen, der das Volk nicht liebt
(V. 1054 ff.).

Durch diese Aussage der Heldin fordert der Dichter uns zu der Überlegung auf, ob Johanna hier in der fremden Atmosphäre des Hofes, hier in dem für sie so fremden Krieg, der gar nicht zu ihrer naiven, arkadischen Herkunft zu passen scheint, nicht eine ähnliche Rolle spielt und noch weiterhin spielen wird als das „fremde Inselvolk“, ob sie nicht auch hergekommen ist den „fremdgeborenen Herrn“ dem Hof „aufzuzwingen“. Geschieht ihre Aktion wirklich aus Liebe zum Volk, oder geschieht sie vielleicht nur aus Eigenliebe? Johanna meint, der „fremdgeborene Herr“, „der fremde König, der von außen kommt“ (V. 362), könne das Land gar nicht „lieben“ (V. 362). Daß ihre eigene Mission nicht nur von der Liebe zum Nächsten ausgeht, daß Johanna „kriegerischen Ehren“ nachjagt (V. 415), hat die Dichtung uns bereits gezeigt.

20) Vgl. dagegen Heinz Ide: Thibaut ist Bauer Johanna hingegen ist nicht Bäuerin, sondern Schäferin“ - Heinz Ide, a.a.O. S. 68.

Zum ersten Mal erfahren wir jetzt von ihrem Flehen, ihrem Gebet oder ihren Gebeten:

Da rief ich flehend Gottes Mutter an,
Von uns zu wenden fremder Ketten Schmach;
Uns den einheimischen König zu bewahren. (V. 1059)

Wieder gebraucht der Dichter das Wort „fremd“ und zwingt uns dadurch, in unserer einmal begonnenen Überlegung fortzufahren. Diese führt uns nun zu der verblüffenden Erkenntnis, daß die naive Johanna sehr wahrscheinlich gar nicht begreift, was sie betet, worum sie die Muttergottes „anfleht“. Der Dichter gibt uns aber zu verstehen, daß ihr Gebet sich eigentlich gegen ihr eigenes Vorhaben, in die Fremde zu ziehen und dort „Schmach“ zu erleiden, richtet. Hier, in dem Gebet der Jungfrau, liegt der Anfang ihrer Sendung, der Anfang ihrer Selbstbetörung, der Anfang ihrer Verfremdung von ihrem Elternhaus und von ihrer unschuldigen, arkadischen Existenz. Hier zeigt sich aber auch eine andere „Verfremdung“ der Jungfrau, die Verfremdung, die der Dichter durch seine doppelgleisige Gestaltungsweise mit ihr vornimmt und ohne deren Erkenntnis die Dichtung uns ein „Buch mit sieben Siegeln“²¹⁾ bleibt. Der Dichter verfremdet Johanna von ihrem Selbst, indem er ihr doppeldeutige Aussagen in den Mund legt, von deren doppelter Bedeutung sie sich gar nicht bewußt ist.

21) Goethe läßt Faust vom Zeitengeist sagen:

„Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln;
Was Ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.“

(Faust I, V. 575 ff.)

Da wir erkennen, daß Johannas Gebet auch so verstanden werden kann, daß es sich eigentlich gegen das Vorhaben der Heldin und also gegen Johanna selbst richtet, werden wir uns ihrer Verblendung um so schärfer bewußt. Daß ausgerechnet sie selber diese Worte in den Mund nimmt, die ihr fremdes Vorhaben verurteilen, zeigt uns ihre Verblendung, die "Schmach" ihrer "fremde(n) Ketten", nur um so deutlicher. Daß sie sich dessen gar nicht bewußt ist, daß ihr Gebet ihr eigenes Vorhaben verurteilt, zeigt uns, daß sie sich und das Leben nicht begreift und daß sie sehr leicht ihren Untergang bewirken kann, ohne sich dessen bewußt zu sein. Die Dichtung will uns also dazu aufrufen, uns zu erkennen und uns aus unserem bewußten Selbst zu bestimmen.²²⁾

Nach diesem Exkurs wenden wir uns aber nun wieder der Dichtung zu. In ihrem Bericht fortschreitend erwähnt Johanna dann ferner das Muttergottesbild und "eine heilige Eiche" (V. 1065) daneben, Dinge, die uns vom Bühnenbild des Prologs her noch lebhaft in Erinnerung sind. Natürlich fällt uns Johannas Gebrauch des Wortes "heilig" sofort auf, denn wir finden es befremdend, daß sie eine Eiche als "heilig" bezeichnet. Da sie auch im Prolog von dem "heiligen Pflug" (V. 347) gesprochen hat, horchen wir allmählich schon auf. Sie erzählt, wie das "Herz" sie zur Eiche zog (V. 1068) und sie dort oft Wahrträume hatte (V. 1069 ff.), und kommt dann zu ihrer Sendung:

22) Vgl. Schillers Distichon "Das Höchste" in den "Horen", 1795:

Siehst du das Höchste, das Größte? Die Pflanze
kann es dich lehren.

Was sie willenlos ist, sey du es wollend - das ists!
(N.A., Bd. 1, S. 259.)

- Und einstmals als ich eine lange Nacht
In frommer Andacht unter diesem Baum
Gesessen und dem Schlafe widerstand,
Da trat die Heilige zu mir, ein Schwert
Und Fahne tragend, aber sonst wie ich
Als Schäferin gekleidet, und sie sprach zu mir:
"Ich bins, Steh auf, Johanna, Laß die Herde.
Dich ruft der Herr zu einem anderen Geschäft!
Nimm diese Fahne! Dieses Schwert umgürte dir!
Damit vertilge meines Volkes Feinde,
Und führe deines Herren Sohn nach Reims,
Und krön ihn mit der königlichen Krone!" (V. 1072 ff.)

Wenn wir diese zweite neudurchgesehene und verbesserte Auflage ihrer Sendung gegen die erste halten, müssen wir allerdings über den gewaltigen "Fortschritt" staunen. War es im Prolog der Gott Moses' und Davids, "der stets den Hirten gnädig sich bewies" (V. 406), von dem Johanna ihren Auftrag herleitete, so ist es jetzt plötzlich die Muttergottes. Hieß es dort nur:

Dann wirst du meine Oriflamme tragen (V. 419), so wird ihr nun auch noch ein Schwert aufgedrängt (V. 1080). War im Prolog noch gar nicht die Rede davon, daß sie irgendeine Gestalt gesehen hätte (vgl. V. 407); so wird die Gestalt der "Heiligen", die ihr erschienen ist, hier ziemlich genau definiert (V. 1075-1077). Wir können diesen Wandel nur als eine Konkretisierung des Abstrakten beschreiben. Die sendende Stimme des Prologs wird im 1. Akt zu einer sichtbaren Gestalt, die Idee ist dabei sich zu realisieren. Daß das gefährlich ist, sehen wir schon daran, daß der Heldin nun nebst dem Kriegsbanner auch noch ein Schwert "in die Hand gedrückt" wird. Sie soll es sich umgürten (V. 1080). Die göttliche Erscheinung greift in irdisches Geschehen ein und ergreift Partei:

Damit vertilge meines Volkes Feinde (F. 1081).

So begründet Johanna also ihren Chauvinismus und wird der Krieg für sie zu einem „heiligen“ Krieg.

Johanna berichtet aber auch, wie sie sich anfänglich noch gesträubt habe gegen den Gedanken, ihre pastorale Aufgabe gegen eine „verderbliche“ einzutauschen:

Ich aber sprach: „Wie kann ich solcher Tat
Mich unterwinden, eine zarte Magd,
Unkundig des verderblichen Gefechts!“ (V. 1084 f.)

Die Antwort der „Muttergottes“ zeigt Johanna jedoch einen Weg:

Und sie versetzte: „Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden
Wenn sie der irdschen Liebe widersteht.
Sieh m i c h an! Eine keusche Magd wie du
Hab ich den Herrn, den göttlichen, geboren,
Und göttlich bin ich selbst!“ (V. 1087)

Das ausdrückliche Verbot, von dem der Monolog noch zu berichten wußte, wird hier also zu einer bloßen Bedingung abgeschwächt. Die Relativierung des absoluten Verbots:

Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren (V. 411) hängt direkt zusammen mit der Konkretisierung des Abstrakten, die wir bereits feststellen konnten. In dieser Entwicklung liegt schon eine leise Andeutung von Johannas Abfall von dem Nur-Göttlichen und dem Rein-Un-Menschlichen ihrer Sendung.²³⁾ Hier zeigt sich, daß Johanna als beschränktes Sinneswesen eben nicht absolut sein kann. Als Mensch vermag sie nur menschlich, und das heißt beschränkt zu sein. Trotz-

23) Heinz Ide scheint die Unterschiede in den beiden Berufsberichten geflissentlich zu übersehen. -
Vgl. Heinz Ide, a.a.O. S. 77-79.

dem will sie aber „jedwedes Herrliche auf Erden“ (V. 1088), also das Absolute, vollbringen. Dieses Ziel ist aber an die Erfüllung einer gleich absoluten Bedingung geknüpft: sie muß der „irdischen Liebe“, d.h. aber der Liebe zum Irdischen, oder dem Irdischen schlechthin, „widerstehen“. Hier zeigt sich die Hybris der Heldin, die sich ein vollkommenes, für den beschränkten Menschen unerreichbares Ziel steckt und dieses Ziel durch die Erfüllung der Bedingung, vollkommen oder absolut zu sein, erreichen will.

War schon durch den Gott der Hirten, Mose und David (V. 401-405), dem Gott, „der stets den Hirten gnädig sich erwies“ (V. 406), ein enger Bezug zwischen der sendenden Stimme und der Heldin gegeben, so scheint Johanna sich jetzt völlig mit ihrem Bild der Muttergottes zu identifizieren. Wie Johanna selber, „als Schäferin gekleidet“ (V. 1076 f.), erscheint die „Muttergottes“ der Heldin und sagt zu ihr:

Sieh m i c h an! Eine keusche Magd wie du (V.1090). Mit Recht sagt Heinz Ide: „Die der Schäferin als Schäferin erscheinende Heilige ist ein ins Göttliche überhöhtes Bild der Schäferin Johanna.“²⁴⁾ Nur hätten wir gerne gesehen, daß er auch hinzugefügt hätte, daß es Johanna ist, die sich dieses Bild macht, daß dieses überhöhte Bild ihrer Selbst ihre eigene subjektive Vorstellung ist. So wie die „Muttergottes“ sich mit Johanna und ihrem Volk identifiziert, so identifiziert Johanna sich auch mit ihrem Bild der Muttergottes. Die „Heilige“ befiehlt der Heldin, ihren Blick fest auf sie zu richten: „Sieh m i c h an!“ (V. 1099) Johanna

24) Heinz Ide, a.a.O. S. 78.

soll sie zum Vor-Bild nehmen, an ihrem Beispiel soll sie ihre Berufung erkennen. Obwohl sie eine Schäferin ist, soll sie Fahne und Schwert tragen²⁵⁾ und der "irdischen Liebe" widerstehen. Dann wird sie das Göttliche gebären (V. 1091) und selber göttlich sein (V. 1092). Ähnlich wie die Heldin und ihre Erscheinung zu einer Einheit verschmelzen, so ist in Johannas Bericht ihr Vor-Bild auch ihr Vor-Haben, hier durch Fahne und Schwert dargestellt. Mit einer Vision von lilientragenden²⁶⁾ Engelknaben schließen die ersten beiden Erscheinungen der Muttergottes.

Johanna schließt ihren Bericht von ihrer Berufung, wie folgt:

Und als sie in der dritten Nacht erschien,
Da zürnte sie und scheltend sprach sie dieses Wort:
„Gehorsam ist des Weibes Pflicht auf Erden,
Das harte Dulden ist ihr schwereres Los,
Durch strengen Dienst muß sie geläutert werden,
Die hier gedienet, ist dort oben groß.“
Und also sprechend ließ sie das Gewand
Der Hirtin fallen und als Königin
Der Himmel stand sie da im Glanz der Sonnen,
Und goldne²⁷⁾ Wolken trugen sie hinauf
Langsam verschwindend in das Land der Wonne.
(V. 1100 ff.)

Dreimal muß die „Muttergottes“ sich zur Heldin bequemen, bevor diese sich entschließt, ihr Folge zu leisten. Daß Johanna so lange zaudert ist ein deut-

25) Hier wird der Zwiespalt der Heldin also schon in der äußeren Erscheinung sichtbar gemacht.

26) Die Lilie ist Symbol des Unbefleckten, Reinen.

27) „Golden“ ist Symbol des Metaphysischen.

licher Beweis, daß sie eine Wahl hat.²⁸⁾ Für die später zu entscheidende Frage nach der Schuld der Heldin,

28) Ein Blick auf vorliegende Interpretationen bedeutender Sachkenner zeigt, wie sehr die Meinungen hier auseinanderlaufen. In seiner großen Schillerbiographie formuliert Benno von Wiese: " ... Johannas Auftrag ist ja keineswegs ein freier Entschluß zum Übersinnlichen, sondern ein erbarmungsloses, ihr auferlegtes Müssen, dem sie sich am liebsten entziehen möchte, aber nicht entziehen darf", und läßt dann, ohne irgendeinen Widerspruch darin zu empfinden, direkt darauf folgen: "Erst in der dritten Nacht, als die Himmelskönigin bereits zürnend und scheltend erscheint, beugt sie sich diesem mächtigen Andrang von oben." - Benno v. Wiese: Friedrich Schiller, S. 732. Aufgrund einer Aussage der Heldin in ihrem großen Monolog (IV,1) meint Gerhard Storz: "Aber Johannas Zwiespalt ist durchaus anders beschaffen als derjenige des Menschen, der zur Freiheit, und das bedeutet zum Gewährwerden, peinvoller Alternativen, erwacht ist. Denn gerade Freiheit und Wahl gibt es für Johanna nicht: Weder sind sie vom Gang der Handlung zugelassen, noch werden sie von Johanna gefühlt." - Gerhard Storz: Der Dichter Friedrich Schiller, S. 360. Anders urteilt Heinz Ide: "In Johannas zweimaliger Weigerung wird übrigens ein viel übersehenes, sehr wichtiges Moment sichtbar: Freiheit. Johanna hat die Freiheit zum Ja und zum Nein", fügt dann aber gleich hinzu, daß "Johanna aus ihrer innersten Natur heraus folgen muß". - Heinz Ide, a.a.O. S. 79. Emil Staiger wirft einen flüchtigen Blick auf diese drei Interpretationen und

ist die Feststellung, daß sie aus freier Selbstbestimmung heraus handelt, natürlich von grundlegender Bedeutung. Insofern wir unter dem Schillerschen Begriff "naiv" eine Betrachtungsform verstehen, die noch nicht zum Bewußtsein peinlicher Alternativen erwacht ist, ist Johanna zu diesem Zeitpunkt also keine "naive" Figur mehr²⁹⁾, womit aber keineswegs gesagt sein will, daß sie bereits zum vollen Bewußtsein ihres Zwiespalts erwacht ist.

28) ... gibt Ide dann hierin recht: "Nach Schillers Begriffen handelt sie frei, sofern wir darunter die Möglichkeit verstehen, sich für den Seelenfrieden oder das Sinnenglück zu entscheiden. Der hohe Auftrag aber erscheint im Licht der "Notwendigkeit der Vernunft" die jenseits der Notwendigkeit der Kausalität zeitlos besteht." - Emil Staiger: Friedrich Schiller, Zürich 1967, S. 402.

29) Vgl. hierzu Wolfgang Binder: "Lediglich die Naturfreiheit des Naiven hat nicht den Charakter der Selbstbestimmung, weil der Naive ex definitione noch nicht in ein Wesen, welches bestimmt, und ein anderes, welches bestimmt wird, zerfällt. Er repräsentiert die reine Freiheit des Durch-sich-selbst-seins." - Wolfgang Binder: Ästhetik und Dichtung in Schillers Werk, in: Schiller, Reden im Gedenkjahr 1959, S. 35. Trotzdem meint Binder ein Jahr später, daß Schiller "Johanna, Warbeck und Demetrius in Briefen und Fragment-Notizen ausdrücklich "naive" Charaktere nennt", wobei er aber sein ganzes "ausdrückliches" Urteil betreffs Johannas Naivität nur auf Schillers Brief an Goethe vom 24.12. 1800 gründet, und zwar auf die Stelle: "die Motive

Durch den Übergang in Reimform hebt der Dichter das prophetische Wort, das auf die Läuterung und auf das Ende der Heldin hindeutet, stark hervor. Zu beachten ist aber auch, daß er über die Worte der „Muttergottes“ hinaus in Reimform fortfährt, wenn er Johanna von dem Wandel und der Himmelfahrt ihrer Erscheinung berichten läßt. Offensichtlich soll dieser Wandel in und an der „Muttergottes“ über sich hinausdeuten auf den Wandel der Heldin und symbolisch nicht nur den Durchbruch durch ihre Schäferexistenz gestalten, sondern darüber hinaus auch ihre schließliche Verklärung und Apotheose vorbereiten.

Wir betrachteten bereits die Reaktion des Erzbischofs auf Johannas Bericht. Viel naiver und weniger ausgeklügelt urteilt Dunois:

Nicht ihren Wundern, ihrem Auge glaub ich,
Der reinen Unschuld ihres Angesichts. (V. 1115 f.)
Eigentlich hätte Dunois sagen müssen, daß er lieber seinem eigenen Auge glaube, denn von seiner Sinneswahrnehmung macht er seinen „Glauben“ abhängig. Dunois glaubt, was er sieht. Sein Glaube unterscheidet sich also nicht wesentlich von dem Glauben des Erzbischofs, denn auch dieser fordert die bewährende

29) ... sind alle poetisch und größtenteils von der naiven Gattung." - Wolfgang Binder, Die Begriffe „naiv“ und „sentimentalisch“ und Schillers Drama, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft, Bd. 4, 1960, S. 146. Daß dieser Beleg keine ausreichende Stütze für solch ein radikales Urteil sein kann, dürfte evident sein.

Tat als Beweis. Das drängt uns dazu, Johanna vor die Gretchenfrage³⁰⁾ zu stellen. Betrachten wir uns der Heldin beide Versionen ihrer Berufung daraufhin, so müssen wir zu dem Ergebnis kommen, daß es mit Johannas Glauben eigentlich auch nicht anders bestellt ist, da auch ihr Glaube von ihrem "Gesicht" abhängt. Genau wie Dunois, glaubt auch Johanna "ihrem Auge". Ihr "Auge" zeigt ihr aber ein subjektiv bedingtes, unzuverlässiges Bild. Wohl behauptet Johanna, daß ihre Mission von einer überirdischen Erscheinung ausgehe. Wie sehr diese Erscheinung aber als ein erhöhtes Bild ihres Selbst, als ein subjektiver Geltungsanspruch, zu verstehen ist, hat die Betrachtung ihres Berichts uns ja gezeigt. König Karl meint:

Und bin ich Sünder solcher Gnade wert! (V. 1117)
Das ist natürlich eine ganz falsche Frage, denn die Gnade kann man nicht verdienen, falls sie noch reine Gnade sein soll. Mit seiner Aussage erinnert der Dichter uns daran, daß auch Johanna die Gnade verdienen will durch die Erfüllung einer unnatürlichen und unmenschlichen Bedingung, nämlich durch die Verleugnung ihrer eigenen Natur. Der König meint:

Untrüglich allforschend Aug, du siehst
Mein Innerstes und kennest meine Demut! (V. 1118 f.)

Hierauf entgegnet Johanna in Reimform:

Der Hohen Demut leuchtet hell dort oben,
Du beugtest dich, drum hat er dich erhoben.
(V. 1120 f.)

Johanna weiß nicht, wie sehr sie sich dem "untrüglich allforschend Aug" verrät, denn abermals zeigt sie uns,

30) Die Gretchenfrage lautet: "Nun sag, wie hast du mit der Religion?" (Faust I, V. 3415)

wie sehr sie die Gnade einschränkt, indem sie die Demut zu einer Bedingung für die „Erhebung“ macht. Sie rechnet dem König seine Demut als ein Verdienst zu, das ihm einen Anspruch auf die Gnade und auf die Erhebung gibt, ähnlich wie sie sich selber es als Verdienst zurechnet, daß sie sich in der dritten Nacht dem Andrang ihrer Muttergotteserscheinung gebeugt habe. Sie fühlt sich „erhoben“ und erhaben und rechnet sich zu den „Hohen“, deren „Demut“ „hell“ leuchtet. Obwohl sie das Wort „Demut“ in dem Mund nimmt, demonstriert sie gerade hier ihren Hochmut.

Indessen währt der lyrische Höhepunkt, durch die Reimform gekennzeichnet, noch fort:

KARL: So werd ich meinen Feinden widerstehn?

JOHANNA: Bezwungen leg ich Frankreich dir zu Füßen.

KARL: Und Orleans sagst du wird nicht übergehn?

JOHANNA: Eh siehst du die Loire zurücke fließen.

KARL: Werd ich nach Reims als Überwinder ziehn?

JOHANNA: Durch tausend Feinde führ ich dich dahin.

(V. 1122 ff.)

Hier erweist sich, was sich aus unserer bisherigen Betrachtung schon vermuten ließ, nämlich, daß von wahrer Demut auch nicht die geringste Spur an Johanna zu entdecken ist. Selbstbewußt, ja selbstherrlich und vermessen steht sie vor uns. Nicht etwa ihrer „Muttergottes“ gibt sie die Ehre, geschweige denn ihrem „Hirtengott“ oder dem Gott Mose und Davids. Sie, und sie allein, wird alles vollbringen. Sie, und sie allein, will „Frankreich“ bezwingen (V. 1123) und den König „durch tausend Feinde“ nach Reims zur Krönung führen (V. 1127). Ihr starker Mut und ihre helle Begeiste-

rung teilen sich allen Anwesenden mit. „Alle anwesende Ritter, erregen ein Getöse mit ihren Lanzen und Schilden, und geben Zeichen des Muts.“ (Regieanweisung nach V. 1127) Blind für ihre eigene Beschränkung steckt dieses Hirtenmädchen mit ihrer Blindheit alle anwesenden Mächtigen an und verblendet den ganzen französischen Hof mit dem Glanz ihrer Selbstherrlichkeit. Dunois ist der erste, der uns seine Verblendung zeigt:

Stell uns die Jungfrau an des Heeres Spitze,
Wir folgen blind, wohin die Göttliche
Uns führt! Ihr Seherauge soll uns leiten,
Und schützen soll sie dieses tapfre Schwert!

(V. 1128 ff.)

Für ihn ist Johanna „die Göttliche“, mit „Seherauge“ „Begabte“, deren Führung er sich „blind“ anvertrauen will. Aber trotzdem kann er seine Eigenständigkeit als „Frankreichs Brustwehr“ (V. 268), sein eignes „tapfre(s) Herz“ (V. 434) nicht dieser „Göttlichen“ ganz preisgeben, sondern er bedingt sich die Rolle als Schutzengel der „Heiligen“ aus. Seine unklare Zwitterlage als Beschützer und Untergebener der Heldin deutet abermals auf Johannas Dualismus und zeigt uns, wie nah der im Grunde wirklichkeitsverhaftete Dunois doch mit der Heldin verwandt ist, wie sehr er von ihr abhängt und andererseits auch wieder, wie wenig Aussicht Johanna auf die totale Überwindung der Wirklichkeit hat. Wie sehr Johanna und Dunois zusammenhängen, zeigt auch beider geschraubte Sprechweise. Ganz ähnlich wie Johanna in einem hochtrabenden Pathos von dem „heilgen“ Pflug (V. 347) und von der „heilge(n)“ Eiche (V. 1065) spricht, spricht auch Dunois von seinem „tapfre(n)“ Schwert. (V. 1131)

La Hire möchte nicht gern hinter Dunois zurückbleiben, muß aber wohl oder übel diesem Stürmer und Drängler den Vortritt lassen.³¹⁾ Er beeilt sich aber nun zu zeigen, daß auch er noch da ist. Er zeigt, daß auch er eines feierlichen Pathos fähig ist, wenn er in Reimform von Johanna sagt:

Der Gott des Sieges wandelt ihr zur Seite,
Sie führ uns an, die Mächtige im Streite (V. 1134 f.),
und nochmals erregen die Ritter „ein großes Waffengetös und treten vorwärts“ (Regieanweisung nach V. 1135). Als eine Fortuna, als eine antike Schicksalsgöttin, scheint La Hire Johanna zu sehen. Auch nennt er sie eine „Mächtige im Streite“. Da wir vermuten, daß der Streit zwischen England und Frankreich nur eine symbolische Darstellung des Streites im Inneren der Heldin sein wird, spannt sein Wort uns auf kommende Ereignisse. Als wie „mächtig“ Johanna sich in diesem Streit erweisen wird, muß die Dichtung uns zeigen.

Darüber, daß Johanna, vordergründig gesehen, in einem „mächtigen“ Siegeszug begriffen ist, läßt der Dichter uns nicht im Zweifel. Willig tritt der König, dieser Fürst der Liebe, der gerne die Welt preisgibt, der Heldin die Kriegsführung ab:

31) Hier zeigt sich, wie konsequent Schiller die Komposition seiner Figuren durchführt. Die Rivalität dieser beiden „Herzensfreunde, Waffenbrüder“ (V. 1812) kommt erst in III,1 zum Tragen, wird aber schon hier vorbereitet. Dort wie auch in III,4 muß La Hire dem Aktivisten Dunois den Vortritt lassen.

Ja heilig Mädchen, führe du mein Heer,
Und seine Fürsten sollen dir gehorchen. (V. 1136 f.)
So bekommt die „heilige Prophetin“ (V. 1141), die ursprünglich nur dazu berufen war, auf Erden für Gott zu zeugen (V. 408), nun die Rolle des Heerführers. Johanna will jedoch das Schwert, welches der Connetable dem König zurückgeschickt hat, nicht annehmen:

Nicht also, edler Dauphin!
Nicht durch dies Werkzeug irdischer Gewalt
Ist meinem Herrn der Sieg verliehn. (V. 1142b ff.)

Das heißt aber keineswegs, daß sie bescheiden verzichtet und zu ihrer ursprünglichen und natürlichen Rolle als Schächerin zurückzukehren gedenkt. Davon ist gar nicht die Rede, sondern sie weiß

Ein ander Schwert, durch das (sie) siegen werde.
(V. 1145)

Das „Werkzeug irdischer Gewalt“ genügt nur nicht den Ansprüchen des „heilig(en) Mädchen(s)“ (V. 1136), die es lieber mit der „himmlischen“ Gewalt hält. „An dreien goldnen Lilien“ ist dieses Werkzeug zu erkennen (V. 1153), also an seiner Symbolik des Überirdischen und Reinen³²⁾. Johanna weiß dieses Schwert nach Angabe des „Geistes“ genau zu bezeichnen:

Ich will es dir bezeichnen, wie's der Geist
Mich lehrte, sende hin und laß es holen. (V. 1146)

Nach der Angabe der „heiligen Mutter“ soll man ihr eine Fahne herstellen lassen:

Auf dieser Fahne sei die Himmelskönigin
Zu sehen mit dem schönen Jesusknaben,
Die über einer Erdenkugel schwebt;
Denn also zeigte mirs die heilige Mutter. (V. 1159 ff.)

Johanna sagt nicht welcher oder wessen „Geist“ sie die Einzelheiten von dem Schwert „lehrte“. Da wir aber

32) Vgl. Anmerkungen 26 und 27.

festgestellt haben, daß die „heilge Mutter“, von deren Erscheinung sie zu berichten wußte, nichts anderes als ein Bild ihrer eigenen Wünsche ist, zweifeln wir auch nicht daran, daß der Geist, von dem in V. 1146 die Rede ist, kein anderer als Johannas eigener Geist ist.

Im letzten Auftritt dieses Akts erscheint ein selbstbewußter Herold aus dem „engelländischen Lager“ (V. 1179) mit seines Feldherrn Talbot Angebot eines „gütlichen Vergleich(s)“ (V. 1185). Wieder fährt der stürmische Dunois hoch (V. 1174 ff.) und wieder bleibt König Karl ruhig und sachlich. (V. 1180) Nun „tritt“ die Heldin aber „hervor“ (Regieanweisung vor V. 1186b):

Sire! Laß mich an deiner Statt
Mit diesem Herold reden. (V. 1186b f.)

Selbst die Feldherrnschaft scheint Johanna nicht zu genügen, denn nun fordert sie sogar die Regierung, und Karl tritt ihr das Regiment ganz willig ab:

Tu das Mädchen!
Entscheide du, ob Krieg sei oder Friede. (V. 1187b f.)
So einfach, so selbstverständlich geschieht das, daß wir die Stelle noch einmal lesen müssen, um uns von diesem enormen Geschehen zu überzeugen.

So ist die Entscheidung, „ob Krieg sei oder Frieden“ nun ganz der Heldin allein überlassen. Das ist eine gewaltige Verantwortung, die auf dem ehemaligen Hirtenmädchen jetzt ruht. Aber Johanna zaudert nicht lange. Indem sie die bedingungslose Übergabe des Feindes fordert (V. 1208-1221), entscheidet sie sich für den Krieg, für den Krieg um sich und für den Krieg in sich. Ihre friedvolle, arkadische Jugend scheint weit zurück, in fast unerreichbarer Ferne zu liegen.

Indessen dürfen wir aber nicht übersehen, daß der Dichter auch die Heldin romantisiert, indem er uns ihre verblüffende prophetische Begabung vorführt. Johanna weiß genau, wo das Schwert zu finden ist, das wohlbemerkt nicht etwa dem Land oder dem König, sondern ihr dienen soll:

Sende nach der alten Stadt
Fierboys, dort, auf Sankt Kathrinens Kirchhof
Ist ein Gewölb, wo vieles Eisen liegt,
Von alter Siegesbeute aufgehäuft.
Das Schwert ist drunter, das mir dienen soll.
(V. 1148b ff.)

Dem englischen Herold, weiß sie „Entferntes“ (V. 1148b ff.) zu „verkünde(n)“ (V. 1198), nämlich, daß sein Feldherr, der Graf von Salisbury, seit seinem Fortgang aus dem Lager gefallen sei. Durch diesen Zug in ihrem Charakter wird die Heldin uns abermals wieder entfremdet und wird ihre Gestalt in eine ungewisse und verschwommene Ferne uns entrückt, so daß ihre Machtübernahme fast wie das Eingreifen des Übersinnlichen in unsere endliche Wirklichkeit erscheint.

Den ersten Akt noch einmal überblickend, stellen wir fest, daß die anfängliche Auseinandersetzung um Kampf oder Ergebung in eine blinde Hoffnung mündet, indem alle sich Johannas Macht und ihrem Willen zum Krieg willig ergeben. Obwohl Johanna in den ersten neun Auftritten gar nicht auf der Bühne erscheint, ist die dramatische Handlung doch stets auf sie bezogen und zeigt uns immer wieder den Zwiespalt der Heldin. Der idealistische König will die Welt preisgeben und sich in ein Jenseits-Reich flüchten, kommt aber in Konflikt mit dem mehr realistisch eingestellten Prinzen Dunois, der hier und jetzt kämpfen will. So wird Johannas

Zwiespalt uns sinnbildlich vorgestellt. Gleichzeitig sind damit aber auch zwei Möglichkeiten für die weitere Entwicklung der Heldin vorgezeichnet. Vorläufig gelingt es aber der starken Heldin noch, alles und alle zusammenzuhalten, indem alle sich ihrem Willen unterwerfen. Der König verläßt Frankreich nicht, und Dunois verläßt den König nicht, weil beide sich im blinden Glauben der Heldin ergeben. Beiden wird diese Unterwerfung dadurch ermöglicht, daß jeweils eine Seite des dualistischen Wesens Johannas einem jeden von ihnen entgegenkommt. So werden diese beiden aufeinanderprallenden Standpunkte nicht ausgesöhnt, sondern eher überwältigt durch den starken Einfluß, der von der Heldin ausgeht. In der Gestalt Johannas leben beide ungebrochen nebeneinander fort. Während sowohl König Karl als Graf Dunois Heldentum und Liebe eng miteinander verbinden, trennt Johanna das Heldentum ganz scharf von der Liebe und versucht die Liebe rücksichtslos zu unterdrücken. Selbst in der Spiegelung der gekünstelten höfischen Kreise erscheint Johanna als unnatürlich, als „aus der Art geschlagen“, als ein Mädchen aus der Fremde, so daß sogar der König „mit Schrecken“ fragen muß: „Wer bist du, mächtig Wesen?“ (V. 1032) Die gekünstelten, hochkultivierten Höflinge entdecken jedoch nicht sofort das Unnatürliche, sondern akzeptieren es einfach blind als „Wunder“. Dunois gibt der allgemeinen Verblendung Ausdruck, wenn er sagt:

Wir folgen blind, wohin die Göttliche
Uns führt. (V. 1129 f.)

Der Dichter gestaltet aber auch das Eingreifen einer übersinnlichen Macht durch die prophetische Begabung der Heldin. Trotzdem zeigt er uns die Hybris der Hel-

din sehr deutlich (V. 1123 und 1127), und merken wir sehr stark, daß nicht diese überirdische Macht, sondern die Gestalt der Heldenin, alle bewegt. Das zeigt auch die Regieanweisung am Ende des Akts: „Sie geht, alles setzt sich in Bewegung, der Vorhang fällt“. Johannas Weg von Dom Remi zum Hof und zum Krieg ist das Sinnbild von ihrem und von eines jeden Menschen Weg aus der unschuldigen Einheit zum Zwiespalt. Johanna scheint sich ihres Zwiespalts jedoch keineswegs bewußt zu sein, sondern sich ganz fest auf ihre einseitige Vorstellung ihrer Berufung zu verlassen. Als Heerführerin und Regentin steht die Heldenin am Ende des Akts in voller Entfaltung ihrer Macht vor uns. Da wir aber um ihre und der anderen Verblendung wissen, sind wir geneigt den „Schrecken“ des Königs (V. 1032) zu teilen. Wir wissen, daß selbst der König die harte Empirie nicht zwingen konnte und sich in ein Idealreich flüchten wollte. Es ist uns deswegen etwas bange um die Heldenin, für die solch eine Lösung gar nicht in Frage zu kommen scheint.

Vor allem gestaltet der erste Akt die Begeisterung der Heldenin, die durch ihre Stärke alle mitreißt und zu einer neuen Hoffnung vereinigt. Dem kritischen Betrachter enthüllt sich diese Begeisterung jedoch als Verblendung, denn er erkennt, daß der Geist, der die Heldenin lenkt, nur ihr eigener Geist ist, daß der Kampf, den sie führt, eigentlich nur ihr eigener, innerer Kampf ist. So offenbart die dialektische Gestaltungsweise des Dichters sich auch in diesem Akt. Obwohl der Akt, vordergründig gesehen, in einer allgemeinen und einheitlichen Begeisterung ausklingt, entdeckt der kritische Betrachter in dieser Scheineinheit die

verborgene Zerrissenheit der Heldin und sieht er in
der allgemeinen Begeisterung der Jungfrau Hybris und
Selbstverblendung, der alle zum Opfer fallen.

Im englischen Lager führt der Dichter uns im zweiten Akt das Gegenspiel vor Augen. Die Härte, Beschränkung und Verslossenheit der Empirie, die hier herrscht, wird schon durch das Bühnenbild: „Gegend von Felsen begrenzt“ (Regieanweisung II), gezeigt. Erst mit dem Erscheinen der Heldin im sechsten Auftritt öffnet der Prospekt sich. Auch die Worte, mit denen Talbot den Akt eröffnet, zeigen uns, daß hier die begrenzte, harte Wirklichkeit herrscht:

Hier unter diesen Felsen lasset uns
Halt machen und ein festes Lager schlagen,
(V. 1226 f.).

Fest, hart und unerweichlich ist der Felsen, ist die Wirklichkeit, sind Talbot und sein Lager! Der Dichter spielt aber auch gleich auf die Begrenzung des englischen Feldherrn an, wenn er ihn sagen läßt:

Zwar sichert uns die Nacht vor der Verfolgung,
Und wenn der Gegner nicht auch Flügel hat,
So fürcht ich keinen Überfall. (V. 1231 ff.)

Daß Talbot sich verfolgt weiß und Angst hat, daß er sich im Dunkel verkriechen muß, zeigt uns schon seine Beschränkung, aber erst wenn Johanna im vierten Auftritt mit dem französischen Heer im englischen Lager erscheint, enthüllt sich das volle Ausmaß seiner Begrenzung. Obwohl Johanna „nicht auch Flügel hat“ und alles andere als ein Engel ist, überfällt sie dennoch die „Engelländer“ (V. 1261). Talbot zeigt sich als planender und vorsorgender Realist:

- Dennoch
Bedarfs der Vorsicht, denn wir haben es
Mit einem kecken Feind und sind geschlagen.
(V. 1233b ff.)

Trotzdem unterliegt seine Vorsicht später der Vorsicht der prophetisch begabten Heldin.

Die Enttäuschung im Feindeslager infolge der Niederlage vor Orleans fördert Verachtung und Mißtrauen zwischen den Bundesgenossen ans Tageslicht. Durch gegenseitige Beschuldigung und Demaskierung verhärtet die Zwietracht sich und droht in einem Bruch zu enden. Da diese Zwietracht durch den Sieg der Heldin vor Orleans ausgelöst ist, steht sie in einem direkten Bezug zu ihr. Durch ihre unterschiedlichen Auffassungen von der Jungfrau exponieren die Charaktere sich, spiegeln gleichzeitig aber auch das zwiespältige Wesen der Heldin. Ähnlich wie Dunois trauert Lionel der verlorenen Ehre nach und zeigt, daß es auch ihm um den nationalen Ruhm zu tun ist:

- O Orleans! Orleans! Grab unsers Ruhms!
Auf deinen Feldern liegt die Ehre Englands.
Beschimpfend lächerliche Niederlage! (V. 1239 ff.)

Er sieht Johanna ganz naiv und natürlich als "Weib":

Die Sieger bei Poitiers, Créqui
Und Azincourt gejagt von einem Weibe! (V. 1242 f.)

Dagegen sieht der Herzog von Burgund Johanna nicht als Mensch, sondern als "Teufel":

Das muß uns trösten. Wir sind nicht von Menschen
Besiegt, wir sind vom Teufel überwunden. (V. 1245 f.)

Daß er eine solche Tatsache als Trost empfindet, zeigt uns seine abergläubische Natur und sein widersprüchliches Wesen. Wir merken sofort, daß er nicht so recht in das Lager der Realisten paßt. Der realistische Talbot urteilt rein psychologisch und meint, Burgunds Aberglaube sei nur eine Maske, hinter der er seine Feigheit verberge (V. 1249 f.). Kein Teufel, sondern die Narrheit in den eigenen Reihen, habe sie besiegt

(V. 1247) und das habe bei den Truppen des Herzogs begonnen (V. 1233). So zeigt Talbot sich als scharfer Beobachter und eigenständiger Denker. Von der Wahrnehmung leitet er seine Schlüsse her. Burgunds Bereitschaft, das Übernatürliche anzunehmen, kann er nur verachten (V. 1253 ff.). Johanna sieht er als ein ganz gewöhnliches „Mädchen“ (V. 1258), und er verachtet alle, die sie als ein Gespenst sehen, als „Pöbel“ (V. 1248). Indessen bewundert er die Klugheit Johannas, ausgerechnet die furchtsamen Burgunder zuerst anzugreifen (V. 1258 f.). Das bringt den Herzog auf, und er fragt:

Wer bahnte euch den Weg in dieses Reich,
Reicht euch die treue Freundeshand, als ihr
An diese feindlich fremde Küste stieget? (V. 1264 ff.)

Er beantwortet dann selber seine Frage, den Franken dabei herauskehrend:

Bei Gott! Wenn dieser starke Arm euch nicht
Herein geführt, ihr sahet nie den Rauch
Von einem fränkischen Kamine steigen! (V. 1269 ff.)

Burgunds Eigendünkel, sein Frankenstolz und seine Bereitschaft, das Überirdische zu akzeptieren, rücken ihn in die Nähe der Heldin, und so sind wir aufgefordert, uns zu überlegen, was der Dichter uns durch Burgund über Johanna mitteilen will. Seine Frage erinnert uns daran, daß auch Johanna an eine „feindlich fremde Küste“ gestiegen ist, als sie ihr Schäferidyll verließ und sich in den Krieg begab. Seine Frage will uns folglich zur Überlegung auffordern, wer oder was Johanna den Weg zur Machtübernahme bahnte. Aus der Tatsache, daß der Landesverräter Burgund den Engländern zu ihrer Machtentfaltung auf französischem Boden verhalf, können wir nur schließen, daß der Dichter uns

zeigen will, daß auch der Heldin Machtübernahme und Machtentfaltung auf „Verrat“ beruhe. Die verblüffende Selbsterkenntnis des Herzogs zeigt uns sein zwitterhaftes, widersprüchliches Wesen und seine unhaltbare Lage. Er fragt:

Verließ ich meines Herrn gerechte Fahnen,
Lud auf mein Haupt den Namen des Verräters,
Um von dem Fremdling solches zu ertragen?
Was tu ich hier und fechte gegen Frankreich?
(V. 1289 ff.)

Auch durch diese Fragen spielt der Dichter auf die Rolle der Heldin an. Daß es sich hier um den Verrat an der „angeborenen“ Einheit handelt, zeigt der Dichter uns sehr deutlich, wenn der Herzog hinzufügt:

Wenn ich dem Undankbaren dienen soll,
So will ichs meinem angeborenen König. (V. 1293 f.)

Da auch Johanna ihre angeborne Weiblichkeit und dadurch auch ihren „angeborenen König“ verlassen und verraten hat, wollen die Fragen des Herzogs uns zu der Überlegung auffordern, ob die Heldin wohl auch zu einer ähnlichen Selbsterkenntnis fähig ist. Der Dichter hält den Herzog Johanna als Vor-Bild vor. Johanna ist wie der Herzog ein Verräter an der natürlichen Einheit und an dem „angeborenen König“. Auch sie sollte zur Selbsterkenntnis kommen und mit dem Herzog sagen:

Was tu ich hier und fechte gegen (England)? (V. 1292)

Von Selbsterkenntnis war allerdings bislang keine Spur bei der Heldin zu entdecken. Nicht ihre Beschränkung, sondern nur ein erhöhtes Idealbild ihres Selbst, erkennt sie. Da sie fest und unbeirrbar nur auf dieses ins Göttliche überhöhte Bild ihres Selbst blickt, hat sie keinen Blick für ihre eigene Begrenzung und kommen ihr keinerlei Zweifel. Durch ihre starke Selbstbe-

geisterung begeistert sie auch andere und reißt sie mit sich fort. Sie macht sich und anderen etwas vor, wenn sie eine Einheit vortäuscht, die gar nicht existiert. Um ihren Zwiespalt zu verdecken, wird sie einseitig, und nun faßt sie ihre Einseitigkeit als die wahre Einheit auf. Nicht ihren Zwiespalt und ihre Einseitigkeit sieht Johanna, sondern nur die vorgetäuschte Einheit mit ihrer „Heiligen“ und mit ihrer „Frankreich“. Eigentlich ist sie die Ursache von dem Angriff der beiden Bundesgenossen auf den Herzog, eigentlich ist sie der „Fremdling“ (V. 1291), der verursacht, daß der Herzog dieses alles „ertragen“ muß¹⁾. Nur einer oberflächlichen Sicht erscheint der Herzog, gegen Johanna gehalten, als „Verräter“, sie aber als Patriotin. Gegen eine solche Sicht muß der Herzog sich wehren, und jeder Einsichtige sollte ihn darin unterstützen.

Talbot weiß in der Wirklichkeit Bescheid. Er antwortet dem Herzog:

Ihr steht in Unterhandlung mit dem Dauphin,
Wir wissens, doch wir werden Mittel finden
Uns vor Verrat zu schützen. (V. 1295 ff.)

Daß König Karl wirklich mit dem Herzog unterhandelt hat, hat die Dichtung uns gezeigt.²⁾ Darin hat Talbot ganz recht. Talbots Antwort bestätigt auch des Herzogs Klage, daß alle ihn als Verräter sehen. Selbst seine Bundesgenossen verdächtigen ihn des Verrats gegen sie. Die Dichtung hat uns aber auch gezeigt, daß

1) Daß der Dichter dieses Wort des Herzogs (V. 1289 f.) auch gegen das Auditorium, bzw. den Interpreten, gemünzt hat, sei nur nebenher erwähnt.

2) Vgl. V. 665 ff.

Talbots Verdacht unbegründet ist³⁾, daß der Herzog im Gegenteil sehr treu zu seinen Bundesgenossen hält und bei ihnen nur den „Namen“ eines Verräters hat, sie in Wirklichkeit aber keineswegs verrät. Obwohl Talbots Urteil über den Herzog durchaus verständlich ist, ist es trotzdem falsch. Obwohl Talbot in der Wirklichkeit gut Bescheid weiß, weiß er dennoch nicht alles, denn er kann eben nur das wissen, was er wahrnimmt. Weil er die „letzten Dinge“ aber nicht mit seinen Sinnen wahrnehmen kann, muß er eben auf Grund seiner beschränkten Sicht urteilen, und urteilt dann falsch. Nicht weil die Wirklichkeit „trügt“, urteilt er falsch, sondern weil sein begrenzter Blick nicht alles zu erfassen vermag.

Talbots falsches Urteil stellt uns vor die Frage, wie es wohl mit dem Urteil der Helden bestellt sein mag. Die Dichtung hat uns gezeigt, daß Johanna vorgibt, einen sehr offenen Blick für das Überirdische zu haben. Das Irdische scheint sie jedoch zu verkennen, indem sie sich anmaßt, ihre eigene weibliche Natur überwinden zu können, und indem sie ihre eigene irdische Gebundenheit nicht sehen will. Während Talbot sich einseitig nur auf seine Sinneswahrnehmung verläßt, verläßt Johanna sich einseitig nur auf ihre Sicht ihrer überirdischen Erscheinung. Talbot und Johanna sind also beide einseitige Extremisten und einander gegenübergestellt. Durch den Gegensatz Talbot-Johanna gestaltet der Dichter Johannas Zwiespalt. Die Dichtung hat uns bereits gezeigt, daß Johanna wohl gerne

3) Vgl. V. 691 ff.

von der Wirklichkeit loskommen möchte, daß sie als Mensch aber trotzdem der Wirklichkeit verhaftet bleibt und den Fesseln der Empirie nicht ganz entinnen kann. Johanna kann also nicht ganz von ihrem großen Gegenspieler Talbot, dem Feldherrn des Feindes, loskommen. Obwohl sie das emphatisch verneinen würde, ist und bleibt Talbot ein ihr „angeborener“ Teil ihres Wesens.

Wenn der Herzog beleidigt nach seinem Land abziehen will, zeigt Lionel sich als selbstbewußter Nationalist:

Glück auf den Weg!

Nie war der Ruhm des Briten glänzender,
Als da er seinem guten Schwert allein
Vertrauend ohne Helfershelfer focht.
Es kämpfe jeder seine Schlacht allein,
Denn ewig bleibt es wahr! Französisch Blut
Und englisch kann sich redlich nie vermischen.
(V. 1300b ff.)

Lionel gibt sich ganz natürlich. Er ist stolz auf sein „englisch Blut“ und versucht das auch nicht zu verbergen. Es geht ihm um den Ruhm und um die Waffenehre, und auch das zeigt er immer wieder offen und ehrlich.⁴⁾ In dem allen gleicht er Dunois. Er ist aber nicht so selbstherrlich wie Dunois. Während Dunois sehr gern von sich spricht, spricht Lionel von sich immer nur in der Pluralform: „Wir Engländer“ (V. 1261). Sein Stolz ist der Stolz eines Engländers, und nur als Engländer geht es ihm um die Ehre. Er trennt sich nicht eigenmächtig von dem Ganzen ab, sondern schließt sich dem Ganzen ganz natürlich an. Er ist durch und durch Engländer, weiß das nicht anders und will auch nichts anders sein oder vorstellen.

4) Vgl. V. 1239 f., 1256 f., 1261 f., 1272 f., 1282 f.

Lionel ist eine naive Einheit. Nicht auf Grund irgendwelcher tiefgründigen philosophischen Erwägungen urteilt er, sondern es spricht sein naives Empfinden aus ihm, wenn er meint:

Französisch Blut
Und englisch kann sich redlich nie vermischen.
(V. 1305b f.)

Diesen naiven Lionel gebraucht der sentimentalische Dichter nun zu einem zusammenfassenden Überblick über die Auseinandersetzung zwischen "England" und "Frankreich", wie er sie uns in dem Kontrast zwischen den beiden Heerführern Talbot und Johanna soeben vorgeführt hat. Der unbefangene Theatergänger, bzw. Leser merkt das nicht so sehr. Merkte er die Absicht sehr deutlich, so wäre er wohl verstimmt. Der Dichter forciert folglich nichts, sondern pflanzt ganz unbemerkt den Keim eines Gedankens in uns. So gelinde geschieht das, so natürlich, daß, wenn später dieser Gedanke in uns aufkeimt, wir gar nicht wissen, woher er stammt. Diese natürliche Wirkung kann der Dichter erreichen, weil er den naiven Lionel, der nicht nach Gründen schürft und folglich auch keine Gründe angibt, als Sprachrohr benutzt.⁵⁾ Lionel meint mit seiner Aussage, das französische Wesen sei so grundverschieden von dem englischen, daß eine Versöhnung von vornherein ausgeschlossen sei. Dasselbe drückt er etwas später noch deutlicher aus, wenn er geradeheraus und ehrlich zur Isabeau sagt:

Ich denke so: was nicht zusammen kann
Bestehen, tut am besten sich zu lösen. (V. 1319 f.)
Wir wissen, daß jeder Krieg den Frieden sucht, daß

5) Vgl. S. 22, Z. 8 ff. sowie Heinz Ide, a.a.O. S. 58.

jeder Konflikt zu einer Lösung drängt. Obwohl die Auseinandersetzung zwischen Talbot und Johanna soeben erst begonnen hat, deutet der Dichter durch Lionels Aussage die Möglichkeit an, daß dieser Konflikt nicht gelöst werden kann. Wir wissen aber auch, daß der Konflikt zwischen Johanna und Talbot eigentlich nur den Konflikt in Johanna darstellt. Die zwiespältige Johanna kann sich nicht "lösen" oder zweiteilen, ohne tragisch daran zu scheitern. Wenn sie ihren inneren Konflikt nicht lösen kann, muß sie zugrunde gehen. Lionel nimmt jedoch die Dinge völlig so, wie sie liegen, und zerbricht sich nicht den Kopf in einem aussichtslosen Versuch, das Unmögliche erreichen zu wollen und vereinen zu suchen, was sich von vornherein nicht vereinen läßt. So ist uns der tragische Ausgang der Heldin schon hier vorgezeichnet, zugleich aber auch eine Möglichkeit angedeutet, daß sie sich beruhigen und mit ihrem Zwiespalt abfinden könnte.

Und trotzdem erleben wir im zweiten Auftritt des Akts die überraschende Wende, daß es der Königin Isabeau glückt, Talbot mit der Herzog von Burgund auszusöhnen. In ihrer Rolle als Versöhnerin wird Isabeau abgesetzt gegen Agnes Sorel, die im ersten Akt einen mißglückten Versöhnungsversuch machte. Anders als bei der Sorel spielt bei Isabeau das humanistische Gefühl keinerlei Rolle in ihrem Versöhnungsversuch. Einzig und allein aus zweckbestimmten politischen Gründen, versucht die Realpolitikerin Isabeau die streitenden Parteien zu versöhnen:

Was für ein hirnverrickender Planet
Verwirrt euch also die gesunden Sinne?
Jetzt, da euch Eintracht nur erhalten kann,
Wollt ihr in Haß euch trennen und euch selbst
Befehdend euren Untergang bereiten? (V. 1309 ff.)

Isabeau erweist sich als kluge Politikerin, wenn sie den Herzog als die schwächere Partei, in Schutz nimmt (V. 1328 ff.). Sie erinnert Talbot gleichzeitig an den altbewährten divide-et-impera-Grundsatz englischer Politik (V. 1333 f.) und praktiziert diesen Grundsatz auch selber, indem sie versucht, Lionel auf ihre Seite herüberzuziehen:

Kommt, Lionel, helft mir, die stolzen Geister
Zufrieden sprechen und Versöhnung stiften.

(V. 1316 f.)

Daß sie sie "zufrieden sprechen" will, zeigt, daß es ihr nur auf den äußeren Erfolg ankommt. Sie ist durch und durch Pragmatistin und versucht es auch nicht zu verbergen, daß es ihr um den greifbaren Erfolg, um den "Vorteil", geht:

Seid Ihrs, der seines Vorteils so vergaß,
Den werten Bundsgenossen zu verletzen?

Was wollt Ihr schaffen ohne diesen Arm? (V. 1325 ff.)

Nachdem sie Talbot auf seinen Vorteil hingewiesen hat, zeigt sie dem Herzog, wo sein Vorteil liegt:

Wärt Ihr rasend
Genug, an eine redliche Versöhnung
Zu glauben mit dem Dauphin, den Ihr selbst
An des Verderbens Rand geschleudert habt?

(V. 1342b ff.)

Deswegen meint sie:

Euer Heil
Ruht in dem festen Bunde nur mit England.

(V. 1348b f.)

Da es ihr nur auf den Vorteil ankommt, ist ihr auch jedes Mittel zur Erreichung ihres praktischen Zweckes geheiligt. Während Agnes Sorel an Menschlichkeit, Edelmut, Treue und Liebe appellierte, schürt Isabeau den Haß des Herzogs, wenn sie ihn erinnert an "jene Hand, die (seinen) Vater mordete" (V. 1341). Trotzdem mifflingt der Humanistin Sorel Versöhnungsversuch, während

derjenige der Pragmatistin Isabeau gelingt. Was will der Dichter uns damit zeigen? Erstens will er uns klar machen, wie zweckbedingt das englische Lager, die Welt Talbots, ist. Talbot ist dann auch der erste, der sich von den Vernunftgründen Isabeaus überreden läßt:

Was dünket Euch Burgund? Ein edles Herz
Bekennt sich gern von der Vernunft besiegt
(V. 1358 f.),

und auch der zwiespältige Burgund unterwirft sich schließlich, wenngleich nur mit Widerwillen:

Madame sprach ein verständig Wort, und mein
Gerechter Zorn weicht der Notwendigkeit. (V. 1363 f.)

Darüber hinaus will der Dichter uns aber vor allem etwas über den Zwiespalt der Heldin erklären. Isabeaus Erfolg wirft die Frage auf, ob Lionels eingeborenes, natürliches Gefühl, daß "Frankreich" und "England" nicht miteinander zu versöhnen seien, nicht vielleicht trügt, mit andern Worten, ob der Zwiespalt der Heldin sich nicht doch heilen ließe. Wie wir in unserer vorausgehenden Betrachtung feststellen konnten, läßt der Dichter es sich aber sehr angelegen sein, uns eindeutig klar zu machen, daß das Bündnis zwischen Talbot und Burgund kein natürliches ist und nicht in sich selbst beruht, sondern einzig und allein von zweckbedingten politischen Gründen herzuleiten ist. Durch eine Änderung der politischen Lage, wie z.B. die Erreichung oder Aufgabe des Zweckes, kann dieses Bündnis sofort in Frage gestellt werden. Nicht aus innerer, sondern nur aus äußerer Nötigung lassen die streitenden Parteien sich zur Erneuerung des Bündnisses überreden. Wesentlich gehört der Herzog von Burgund nach wie vor nicht zu England, sondern zu Frank-

reich, denn der Anlaß der Zwietracht, nämlich die grundverschiedene Ansicht der Heldenin, ist ja gar nicht beseitigt worden, sondern besteht nach wie vor. Das Bündnis ist also kein echtes und kann jederzeit wieder zerfallen. Folglich zeigt die Dichtung uns, daß Lionels naives Empfinden gesund war, und deutet an, daß der Zwiespalt der Heldenin nicht zu heilen ist.

Von der nunmehr gewonnenen Erkenntnis aus erhellt sich auch manches Wort als direkt auf die Heldenin bezogen. Mit Isabeaus Fragen (V. 1309 ff.) deutet der Dichter auf den Zwiespalt der Heldenin und bereitet warnend ihren Untergang vor. Da wir aber festgestellt haben, daß Lionel eigentlich recht behält mit seinem naiven Urteil, daß französisch und englisch Blut⁶⁾ „sich redlich nie vermischen“ kann (V. 1305 f.), zeigt der Dichter uns auch wie kurzsichtig und beschränkt das bestechende Verstandesurteil der klugen Isabeau im Grunde doch ist. Obwohl Isabeaus Argumente durchaus stichhaltig sind und ihre Gegenspieler und uns ohne Weiteres überzeugen, erweist ihre ganze Anstrengung sich bei näherer Betrachtung doch als „eitel“ und leer. An Isabeau wird uns die Beschränkung des Utilitaristen und des einseitigen Verstandesmenschen gezeigt. Daß Lionel recht behält, bestätigt uns die Dichtung, wenn es Johanna später im Akt (II, 10) gelingt, Burgund auf die Seite Frankreichs hinüberzuziehen. So wird späteres Geschehen schon hier vorbereitet. Nicht nur

6) Wie im I. Akt (vgl. V. 599 f.) steht „Blut“ auch hier als Symbol für inneren Besitz.

Isabeau relativiert Schiller in diesem Auftritt, sondern vorwegnehmend auch die Heldin, indem er uns zeigt, daß ihre Versöhnung Burgunds gar nicht eine so erstaunliche Heldentat ist.

Auffallend ist, wie treffend und folgerichtig der Dichter die Gestaltung seiner Charaktere in den ersten drei Auftritten dieses Akts durchzuführen weiß, wie präzise und überzeugend er bis ins Kleinste psychologisch motiviert. Seine Charakterschilderung in diesen Auftritten würde jedem realistischen Theaterdichter alle Ehre machen.⁷⁾ Hier erweist sich, daß Schiller nicht aus Unvermögen kein realistisches Illusionstheater dichtet, sondern daß es ihm in seinem intellek-

7) Die Wirkungsgeschichte des Dramas zeigt, wie wenig Verständnis die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gerade für dieses Stück hat. Von den Realisten hatte eigentlich nur Hebbel ein besonderes Interesse für das Stück, weil es seinem dialektischen Weltbild zum Teil entsprach. Hebbel trägt aber sehr viel von seinem eigenen Weltbild in die Deutung des Dramas hinein und sein Urteil schwankt zwischen den Extremen höchster Anerkennung und schärfster Ablehnung hin und her. Hebbel spricht Schiller die Begabung zur psychologischen Motivierung ab: „Daß der Vorwurf zu einem Drama vorlag, wird Niemand bestreiten wollen; daß dies Drama aber durchaus ein psychologisches werden mußte und daß es eben darum über Schillers Kreis hinausging, läßt sich ebensowenig verkennen.“ (Hebbels Werke, a.a.O. S. 191.) Theodor Fontane lehnte das Stück ab und selbst Ricarda Huch meinte noch, Schillers Menschen seien nur seelenlose Körper.

tuellen Verfremdungstheater um Wichtigeres geht.⁸⁾
Daß sein realistisches Gestaltungsvermögen gerade
hier besonders hell ans Tageslicht tritt, hängt aufs

8) Schiller meint in seinem Vorwort zur „Braut von Messina, daß „die Kunst nur dadurch wahr ist, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird. Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr, es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung.“ Daraus folgert Schiller dann, daß des Künstlers Werk „in allen seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als ein ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll.“ - (Zitiert nach: Schillers Werke, hrsg. v. Ludwig Beller-
mann, Bd. 5, Leipzig o.D., S. 172, Z. 11 ff.) Vgl. dazu ferner auch Schillers Brief an Goethe vom 4.4.1797: „Er (d.i. der moderne Dichter - Verf.) möchte gern einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen und bedenkt nicht, daß eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals koinzidieren kann.“ - Goethe-Schiller, Bd. 1, S. 309 f.

Engste damit zusammen, daß er uns hier die harte Wirklichkeitswelt der Engländer vorführen will. Klar und scharf profiliert trägt eine jede Figur die ihr eigentümlichen Züge. Lionel bleibt konsequent der naive, junge Engländer, der ohne zu zaudern und ohne zu wissen, wieso und warum und wodurch er es weiß, einfach weiß, was richtig ist.⁹⁾ Gleich überzeugend wirkt Talbot als umsichtiger und vorausplanender Feldherr (V. 1226 ff.), als Realist, der von der Wirkung auf seine Truppen auf das Wesen der Heldin schließt und alles psychologisch zu erklären versucht (V. 1247 ff., V. 1466 ff.), als Rationalist, der sich „von der Vernunft“ „besiegen“ läßt (V. 1359) und nach „Der Klugheit Pflicht“ handelt (V. 1336). Von den Engländern ist der Herzog von Burgund schon gleich durch seinen Aberglauben abgesetzt (V. 1245 f.). Diese Dimension, die noch Teufel und Hölle akzeptiert, gibt es bei den Empiristen, Lionel und Talbot, nicht. Entsprechend ist Burgund viel komplizierter als die empiristischen Engländer (V. 1363 f.) und auch viel bedenklicher (V. 1465 f.). Zwischen diesen Extremen steht die vermittelnde Königin Isabeau. Obwohl sie als Pragmatistin wesentlich zum englischen Lager gehört, weiß der Dichter sie doch auch wieder überzeugend von den Engländern abzuheben. Sie lebt dem „Sinnenglück“ (V. 1439 ff.) und verachtet das freudenlose, knechtische Leben der Engländer (V. 1449) sowie die Gewis-

9) Vgl. V. 1379: Madame, geht nach Paris zurück.

V. 1474b f.: Mit Eurer
Erlaubnis. Hier ist nichts zu über-
legen.

V. 1368: Glück zu dem Frieden, den die Furie
stiftet.

senshemmungen des schwankenden Herzogs (V. 1450 ff.). Ihr leidenschaftliches Temperament (V. 1439) steht im Kontrast zur Vernunftwelt Talbots, zur Naivität Lionels und zu ihrem eigenen Pragmatismus. Das kompliziert sie und hebt sie ab von den unkomplizierten Engländern, deren größere Einheit und gleichmütige Unterwerfung unter die Staatsbelange sie als „Heuchelei“ empfindet (V. 1434). In meisterlicher Verdichtung zeigt Schiller uns ihre Kompliziertheit, wenn sie „zurückkommend“ sagt:

Wohl taugt ihr, mit dem Schwerte drein zu schlagen,
Der Franke nur weiß Zierliches zu sagen. (V. 1459 f.)

Wir deuteten schon an, daß die treffende Charakterisierung zu Beginn dieses Akts damit zusammenhängt, daß der Dichter uns im englischen Lager einen Ausschnitt der Empirie, der bedingten Wirklichkeit, gestalten will. Obwohl der Dichter hier wie ein naturalistischer Künstler „einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen“ will¹⁰⁾, so ermöglicht sein hohes Kunstvermögen es ihm dennoch, auch diesen Teil der Dichtung durchaus auf die Gestalt der Heldin zu beziehen, d.h. auch dieser Teil der Dichtung bleibt dennoch „ideell“, damit das Werk „als ein ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen“ kann.¹¹⁾ Fast jedes im englischen Lager gesprochene Wort deutet auf die Gestalt der Heldin. Wenn Isabeau Talbot fragt:

Seid Ihrs, der seines Vorteils so vergaß,
Den werten Bundsgenossen zu verletzen?
Was wollt Ihr schaffen ohne diesen Arm? (V. 1325 ff.),

10) an Goethe am 4.4.1797. - Siehe Fußnote 8.

11) „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“. - Siehe Fußnote 8.

so richtet der Dichter diese Frage eigentlich an Johanna, die durch die Negierung ihrer Weiblichkeit, d.h. durch die Verkennung des Körperlichen, ihren „werten Bundsgenossen“ verletzt. Schiller sagt uns damit, daß Johanna „ohne diesen Arm“, ohne die körperliche Komponente ihres Wesens also, es nicht „schaffen“ kann. Isabeau meint:

Ganz England
.... vermöchte nicht
Dies Reich zu zwingen, wenn es einig ist,
Nur Frankreich konnte Frankreich überwinden.
(V. 1331 ff.)

Damit wird abermals auf den Zwiespalt der Heldin und auf das Selbstzerstörerische ihres Unterfangens gedeutet. Da unsere Betrachtung uns gezeigt hat, daß der Dichter „England“ als Symbol für die Empirie gebraucht, scheint dieses Wort auch anzudeuten, daß das Körperliche nicht das Geistige zu überwinden vermag, daß das Ideelle allein dazu imstande ist. Inwiefern das mit Johannas Bestreben, ihr Ideal in der Wirklichkeit zu realisieren zusammenhängt, muß die Dichtung uns noch enthüllen. Lassen wir uns vorläufig also die Feststellung genügen, daß der Dichter damit andeutet, daß es nicht Talbot sondern Johanna beschieden sei, Frankreich zu überwinden.

Nicht allein demaskieren die Führer im englischen Lager sich durch ihre gegenseitige Beschuldigung, sondern in ihrem Eifer, sich zu rechtfertigen, exponieren sie auch ihre eigene Beschränkung, um so mehr, da sie selber nicht merken welche Blöße sie sich geben. So entgegnet Talbot auf Isabeaus Zurechtweisung:

Wir wissen den getreuen Freund zu ehren,
Dem falschen wehren ist der Klugheit Pflicht
(V. 1335 f.),

worauf Burgund in Reimform zurückgibt:

Wer treulos sich des Dankes will entschlagen,
Dem fehlt des Lügners freche Stirne nicht.

(V. 1337 f.)

Da die Dichtung uns im ersten Akt gezeigt hat, daß Burgund treu zu seinem Bundesgenossen hält, demonstriert Talbot mit seiner Aussage nicht, wie er das wohl meint, seine Klugheit, sondern seine Dummheit. Da der Herzog „treulos“ an dem Dauphin handelt, spricht auch er sich mit seiner Aussage das Urteil. Darüber hinaus deuten diese Aussagen aber auch auf Johanna und werfen die Frage auf, ob sie nicht auch, wie der Herzog, ihre erste Pflicht und Treue unklug mißkennt und dem undankbaren Feind ihres eigentlichen Selbst die Treue hält. So spiegelt die Zwietracht im Feindeslager in allen ihren Teilen den Zwiespalt der Heldin und ist Isabeaus Drängen zur Einheit nichts anderes als das Drängen des Dichters zur Einheit der Heldin.

Wohl gelingt es Isabeau den Streit oberflächlich zu schlichten, aber der naive Lionel traut diesem Frieden nicht. Er läßt sich weder von den Vernunftgründen Talbots (V. 1358 ff.) noch von dem Schicksalsgehorsam des Herzogs (V. 1363 f.) bestimmen, sondern richtet sich einzig und allein nach seinem ihm eingebornen, unbestechlichen Empfinden. Dieses unnatürliche Bündnis und diese unnatürliche Rabenmutter kann er nur verachten. Das zeigt sein Wort, „für sich“ gesprochen:

Glück zu dem Frieden, den die Furie stiftet! (V. 1368)
Durch ihren Erfolg ermutigt, wird Isabeau aber nun übermütig und zeigt eine ähnliche Ichbezogenheit wie Johanna, wenn sie deren Rolle kopieren will:

Ein sieghaft Mädchen führt des Feindes Heer,
Ich will das eure führen, ich will euch
Statt einer Jungfrau und Prophetin sein. (V. 1376 ff.)

Daß Isabeau in der harten Wirklichkeitswelt der Engländer die Rolle einer Heerführerin und Prophetin spielen möchte, ist schon ein starkes Stück, daß ausgerechnet sie aber dazu auch noch die Jungfrauenrolle übernehmen will, schlägt dem Faß vollends den Boden aus! Indessen wird hier sehr klar, daß Isabeau teils als Spiegelung und teils als Kontrastfigur zu Johanna konzipiert ist. Während Johanna sich ein überschwenglich verklärendes Bild von dem Königtum macht, läßt Isabeau sich von dem Haß gegen ihren Sohn Karl hinreißen. Die Terminologie, die sie dabei gebraucht, rückt sie in die Nähe des abergläubischen Burgund:

Der Dauphin
Verzweifelt an des Himmels Schutz und ruft
Des Satans Kunst zu Hülfe, doch er habe
Umsonst sich der Verdammnis übergeben,
Und seine Hölle selbst errett ihn nicht.

(V. 1371b f.)

Wie es Johanna in der nüchternen Wirklichkeitswelt der Engländer ergehen würde, zeigt die allgemeine Entrüstung, die das Ansinnen Isabeaus auslöst. Der natürliche Stürmer und Drängler Lionel ist der erste, der ihr ehrlich und unverblümt seine Verachtung zeigt:

Madame, geht nach Paris zurück. Wir wollen
Mit guten Waffen, nicht mit Weibern siegen.

(V. 1379 f.)

Durch den Mund Lionels sagt der Dichter uns hier, was Johanna eigentlich tun sollte.

In dem nun folgenden Spiel zeigt sich das treffende psychologische Gestaltungsvermögen des Dichters sehr deutlich. Um ihr Verlegenheitsgefühl zu entladen -

die Umarmung (Regieanweisung nach V. 1367) mochte so echt wohl nicht ausgefallen sein - kommt diese Gelegenheit den beiden Heerführern wie gerufen, und sie hacken dann auch sofort auf die Königin ein. Dem „Kommt!“ (V. 1353) und „Kommt! Kommt!“ (V. 1356) der Königin setzen sie ein viermal wiederholtes „Geht!“ und „Geht! Geht!“ entgegen. (V. 1381, 1383, 1387, 1391) Eng und fest rotten sie gegen die Königin zusammen. Um sich gegenseitig zu unterstützen und zu gefallen, geht jeder auf den anderen ein, und nimmt Talbot Worte in den Mund, die aus dem Wortschatz des abergläubischen Herzogs stammen (V. 1381 f. und V. 1391 f.), während Burgund nach Talbots Art nach Kausalitätsgesetz argumentiert (V. 1383 f. und V. 1387 f.). Durch diesen Austausch der Rollen Talbot und Burgund zeigt der Dichter uns, daß, wie man es auch dreht und wendet, Isabeau, von einem jeglichen Aspekt aus gesehen, unwillkommen im englischen Lager ist, daß ein Weib als Heerführer in Wirklichkeit eine Unmöglichkeit ist. Wäre ein Austausch zwischen Talbot und Burgund vielleicht noch denkbar, so ist die Heldin als Heerführer Englands nicht denkbar. Also malt der Dichter auch hier wieder ein Fragezeichen hinter Johannas Heldenrolle.

Daß das neubegründete Friedensbündnis sich alsogleich gegen die Stifterin dieses Friedens wendet, zeigt uns wie undurchsichtig die Zukunft, wie unprophezeibar und wetterwendisch die Wirklichkeit ist. Es ist, alsob die Empirie selber sich gegen ihre kurzsichtige Verehrerin wendet. Isabeau muß klagen:

Ich habe kaum Frieden zwischen euch gestiftet,
So macht ihr schon ein Bündnis wider mich? (V. 1389 f.)

Da auch Johanna Frieden zwischen König Karl und Dunois gestiftet hat, stellt Isabeaus Klage uns vor die Möglichkeit, daß es der Heldin vielleicht ähnlich ergehen könnte. Hoch und erhaben steht die Heldin nach ihrer Machtübernahme vor uns. Aber wer hoch steht, kann auch tief fallen.

Ungestüm drängt Talbot Isabeau fort:

Geht! Geht! Seit ihr im Lager seid, geht alles
Zurück, kein Segen ist mehr in unsern Waffen. ^(V. 1381 f.) 12)

Geht, geht mit Gott, Madame, Wir fürchten uns
Vor keinem Teufel mehr, sobald Ihr weg seid.
^(V. 1391 f.)

In diesen Aussagen macht Talbot sich den Wortschatz des Herzogs zu eigen und spielt auf des Herzogs abergläubische Furcht vor Johanna an. Mit „Teufel“ meint er eigentlich Johanna, impliziert aber auch gleichzeitig, daß Isabeau der Teufel ist. Talbot wäre nichts lieber, als daß Isabeau gehe und daß sie Gott und Teufel mit sich nehmend, das Schlachtfeld den Männern und ihren Waffen überlasse. Indem seine Aussage Johanna und Isabeau eng mit einander verbindet, wirft sie die Frage auf, ob Johannas kriegerisches Unterfangen nicht genau so unnatürlich sei wie das der unnatürlichen Rabenmutter und ob Johannas Erfolg nicht ausschließlich auf der abergläubischen Furcht ihrer Gegner und auf der abergläubischen Verherrlichung ihrer Bewunderer beruhe. Auf das Unnatürliche in Johannas Verhalten

12) Schiller zeigt sich uns hier als Wortkünstler, wenn er „Geht! Geht!“ und „Zurück“ an die Spitzen dieser beiden Verse stellt und das „Geht“ in V. 1381 noch einmal wiederholt, indem er mit „geht alles“ den Vers abrundet.

deutet der Dichter auch durch die Selbstrechtfertigung Burgunds:

Ich räche eines Vaters blutgen Mord,
Die fromme Sohnspflicht heiligt meine Waffen.
(V. 1397 f.)

Selbst dem Verräter Burgund ist die Kindespflicht "heilig". Wie aber hat Johanna ihren Vater behandelt? Hat sie etwa seinen Willen geehrt? Wie wichtig es für den Menschen ist, die Kindespflicht zu ehren und zu "heiligen", betont der Dichter, wenn er durch Talbots darauffolgende Anklage diesen Aspekt noch einmal zeigt:

Doch grad heraus! Was Ihr am Dauphin tut,
Ist weder menschlich gut, noch göttlich recht.
(V. 1399 f.)

In dem einheitlichen Weltbild des rationalistischen Talbot fällt das "menschliche Gute" mit dem "göttlich Rechten" zusammen, ist das Natürliche auch das Göttliche. So wird hier die Frage aufgeworfen, ob Johanna sich nicht gegen die Gottheit selber vergangen habe durch die Verletzung ihrer "heiligen" Verpflichtung zu ihrer menschlichen Herkunft, zu ihrer menschlichen Liebe und zu ihrer Natur.¹³⁾ Daß Johanna ihre Verpflichtung zu ihrem Vater ihrer Verpflichtung zu einem eingebildeten Gottesbild geopfert hat, hat die Dichtung uns bereits sehr klar gezeigt¹⁴⁾. Wie sehr ein Verstoß gegen das natürliche Gebot zur Elternliebe und Kindesliebe sich rächt, indem es eine Schuldverkettung hervorruft, zeigt der Dichter durch die darauffolgende Reaktion der unnatürlichen Königsmutter:

13) Vgl. hierzu aus dem Alten Testament 2. Mose 20, 12 und 5. Mose 5, 16.

14) Vgl. hierzu aus dem Alten Testament 2. Mose 20, 4-6 und 5. Mose 5, 8-10.

Fluch soll ihn treffen bis ins zehnte Glied!¹⁵⁾
Er hat gefrevelt an dem Haupt der Mutter.
(V. 1401 f.)¹⁶⁾

Isabeau spiegelt jedoch nicht nur die Heldin, sondern sie ist auch als Kontrastfigur zu Johanna entworfen. Das wird uns recht klar, wenn sie ihre Freiheit, ihre Leidenschaften unbehindert auszuleben, leidenschaftlich verteidigt (V. 1439 ff.). Darin, daß sie Johanna teils entspricht, teils einen Kontrast zu ihr bildet, zeigt sich abermals wieder die Kompliziertheit ihres Charakters. Gleichzeitig offenbart sich hierin auch das Gestaltungsvermögen des Dichters, der, indem er der Figur eine bisher nicht vermutete Tiefendimension überraschenderweise hinzufügt, sie aus dem Karikaturhaften zur Kompliziertheit vollständigen Menschseins emporhebt. Ähnlich wie ~~wie~~ vorher durch den Austausch der Rollen Talbots und Burgunds zu der überraschenden Entdeckung kamen, daß der emotionale und abergläubige Herzog auch sehr wohl der psychologischen Wirkung der Königin auf die Truppen Rechnung zu tragen weiß und daß der Rationalist Talbot keineswegs nur platter Verstand und kluge Berechnung ist, sondern auch ein moralisches Wesen mit Sinn für das Metaphysische, so lernen wir nun plötzlich die menschliche, ja allzumenschliche Seite der unmenschlichen Isabeau kennen. So läßt sich das Bestreben des Dichters nach Ausgeglichenheit bis in die Darstellung der einzelnen Figur verfolgen.

15) Vgl. hierzu aus dem Alten Testament 2. Mose 20, 5 und 5. Mose 5, 9.

16) Nebenher sei darauf hingewiesen, daß der Dichter Thibauts Anklage gegen seine Tochter (IV, 11) hier vorbereitet.

Während Johanna ihre weibliche Natur verkennt, ist Isabeau ganz dem "Sinnenglück" verhaftet:

Ich habe Leidenschaften, warmes Blut
Wie eine andre, und ich kam als Königin
In dieses Land, zu leben, nicht zu scheinen.
Sollt ich der Freud absterben, weil der Fluch
Des Schicksals meine lebensfrohe Jugend
Zu dem wahnsinnigen Gatten hat gesellt?
Mehr als das Leben lieb ich meine Freiheit

(V. 1439 ff.).

Während Johanna sich gern in Schweigen hüllt, zeigt Isabeau sich offen und ehrlich. Sie meint:

- Die Heuchelei veracht ich. Wie ich bin,
So sehe mich das Aug der Welt. (V. 1435 f.)

So ist die Einseitigkeit der Isabeau der Einseitigkeit Johannas diametral gegenübergestellt. Beide sind sie ichbezogen, aggressiv und vermessen, streben aber nach einander direkt entgegengesetzten Zielen. Isabeaus Aussage zwingt uns zu der Überlegung, ob Johanna anders zu sein vermag "wie eine andere" (V. 1440), ob sie etwa nicht "wie eine andere" auch "Leidenschaften" und "warmes Blut" (V. 1439) hat. Folglich fordert die Aussage uns dann auch auf zur Klärung weiterer Fragen, wie etwa die folgenden: Sieht "das Auge der Welt" Johanna wie sie ist, oder heuchelt sie? (V. 1435 f.) Belügt Johanna sich und dadurch auch die Welt? (vgl. V. 1425) "Lebt" Johanna oder "scheint" sie nur? (vgl. V. 1441) Kann Johanna "von Herzen hassen" und "von Herzen lieben" und wie ist es überhaupt mit ihrem "Herzen" bestellt? (vgl. V. 1452) Liebt Johanna auch, wie Isabeau, ihre "Freiheit" mehr als ihr "Leben" (vgl. V. 1445), und was wird unter "Freiheit" und "Leben" verstanden? In ihrem Monolog im Vorspiel sagt Johanna, daß "Männerliebe" ihr ausdrücklich von dem Gott Moses' und Davids verboten sei (V. 411 f.). Im Licht der

späteren Erkenntnis, daß Johannes Auftrag die Überwindung der eigenen Natur von ihr erfordert, scheint Thibauts Befürchtung einer "schweren Irrung der Natur" (V. 62) so ganz unberechtigt nicht zu sein. Von Isabeaus Sicht aus gesehen ist ein solcher Auftrag wider natürlich, weil er das eigentliche Leben raubt und ein freudeloses Leben zurückläßt, das gar kein Leben mehr ist. So gestaltet der Dichter in Johanna und Isabeau zwei Extreme der Unnatur: die totale Auslieferung an die Leidenschaften und die totale Unterdrückung der Leidenschaften.

Obwohl Isabeau auf ihr ^{em/}Recht besteht, ihre leidenschaftliche Natur frei und ungehemmt austoben zu dürfen, ist sie eine widernatürliche Mutter, die ihren eigenen Sohn haßt:

Ich liebe wer mir Gutes tut, und hasse
Wer mich verletzt, und ists der eigne Sohn,
Den ich geboren, desto hassenswerter,
Dem ich das Dasein gab, will ich es rauben,
Wenn er mit ruchlos frechem Übermut
Den eignen Schoß verletzt, der ihn getragen.

(V. 1413 ff.)

Sie meint, weil er ihr Sohn sei, habe sie das gute Recht, ihn zu hassen:

Ich darf ihn hassen, ich hab ihn geboren. (V. 1424)
Damit verweist die Dichtung uns nicht nur auf das Verhältnis von Johanna zu ihrem Vater, sondern auch auf den inneren Zwiespalt der Heldin und auf ihren Kampf gegen ihre eigene Natur. Johanna ist genau so eine widernatürliche Mutter wie Isabeau, wenn sie meint, sie habe das gute Recht ihre Natur abzutöten, weil sie sie "geboren" hat. Es ist der Kampf zwischen Körper und Geist, zwischen Natur und Idee, den der Dichter

hier gestaltet. Wenn Isabeau ihrem Sohn, der die Welt preisgibt, das Leben "rauben" will (V. 1416), so will sie das Ideal vernichten, und wenn Johanna sich dazu versteigt, ihre leidenschaftliche Natur überwinden zu können, so will sie dem Körperlichen das Leben "rauben".

Von dieser Erkenntnis aus lassen sich die Fragen, die die Antithesen in den Aussagen Isabeaus aufwerfen, vielleicht beantworten. Wenn Isabeau erklärt:

Mehr als das Leben lieb ich meine Freiheit (V. 1445), dann wirft das die Frage auf, was sie unter Freiheit versteht. Wir lernen Isabeau nur so kennen, daß sie unter "Freiheit" eindeutig die Freiheit zum "Sinnen-glück", zur Befriedigung ihrer Leidenschaften, versteht. Da diese Freiheit aber dem körperlichen Leben verhaftet ist und mit dem körperlichen Leben erlischt, ist Isabeaus Erklärung "eitel" und inhaltslos und nichts anderes als bloßer Schein. Johanna dagegen opfert ihr "Sinnenglück" einer Idee, einer Konstruktion ihrer Einbildung, einer Wahnvorstellung. Sie macht ihr Leben gänzlich abhängig von diesem falschen Bild und opfert ihm ihre Freiheit. Im Munde der Heldin könnte Isabeaus Rechtfertigung nur lauten: Mehr als das Leben lieb ich meine Abhängigkeit. Während Isabeau die Willkür mit dem Begriff der Freiheit verwechselt, tauscht Johanna die Freiheit für Knechtschaft ein. Im Grunde machen sie aber beide denselben Fehler, nämlich den, zu trennen, was als eine wesentliche Einheit sich nicht trennen läßt: die Freiheit und das Leben. Daß ein solcher vom Leben abgetrennter Freiheitsbegriff nur ein bloßer Schein ist, wird an der Gestalt des Königs Karl klar, der bereit ist, die Welt preiszu-

geben und seine Freiheit in ein Jenseits-Reich, jenseits der „stygschen Loire“ zu flüchten.

Das führt uns zu einer anderen Gegenüberstellung der Königin:

... ich kam als Königin
In dieses Land, zu leben, nicht zu scheinen.
Sollt ich der Freud absterben (V. 1440b f.)

Isabeau meint, der Thron sei dazu da, dem Inhaber die willkürliche Befriedigung seiner Leidenschaften zu ermöglichen. Für sie besteht das wahre Königtum in der „Freiheit“, ihr „warmes Blut“ (V. 1439) nach Wunsch abzuregen und ihren „Freuden“ (V. 1442) zu leben. Sie kehrt jedoch die wahren Verhältnisse um, wenn sie meint, sie habe es nicht nötig, die Krone zu tragen, sondern die Krone habe sie zu tragen und ihr zu dienen. Indem sie das Königtum ihren Leidenschaften unterordnet, opfert sie das Dauerhafte dem Vergänglichen auf, denn die Idee des Königtums hat dauernden Bestand, während ihre Leidenschaften nur bis zu ihrer Befriedigung währen. Ganz anders ist die Auffassung ihres Sohnes, der das wahre Leben als ein „harmlos Reich“ erkennt, welches „nicht im Raume liegt“ (V. 483) und der großes Verständnis für den länderlosen Fürsten, König René, hat. So erweist das Stoffliche sich auch hier als vergänglicher Schein, während der schöne Schein, das Ideelle, sich als dauerhaft enthüllt. Nochmals anders ist jedoch der Fall der Heldin, die nicht einem „harmlosen Reich“ des schönen Scheins, nicht einem allgemein menschlichen Ideal nachstrebt, sondern sich einer militanten Idee, einem gefährlichen Schein, einem ganz persönlichen Phantasiegebilde restlos hingibt. Da die Idee, der Johanna sich ausliefert,

kein allgemeines Prinzip ist, sondern nur ein subjektives Bild ihres eigenen Ich, nur Johanna selber ist, muß auch sie mit Johanna zugleich erlöschen, hat auch sie keine Dauer. Folglich zeigt sich, daß Johannas Leben, nicht anders als das Leben der Königin Isabeau, auf vergänglichem Schein beruht.

Nicht anders verhält es sich auch mit Isabeaus Erklärung:

Die Heuchelei verachtet ich. Wie ich bin
So sehe mich das Aug der Welt. (V. 1436 f.)

Mit dieser Erklärung erklärt Isabeau sich ihrer Umwelt nach ihrem Selbstverständnis. Ihr Selbstverständnis ist aber verkehrt, weil sie den Sachverhalt verkehrt. Die Feldherren können Isabeau nicht anders sehen, als sie sich gibt. Weil ihr Leben verächtlich ist, verachten sie sie. Aus diesem kausalen Ablauf außerhalb ihrer Entscheidungssphäre will Isabeau nun eine besondere Tugend, die der Offenheit und Ehrlichkeit, für sich beanspruchen, also einen Ruhm, der ihr gar nicht zukommt. Also offenbart sie ungewollt ihre Heuchelei, und wird ihre Selbstrechtfertigung zur Selbstanklage. Nicht besser ist es mit Johanna bestellt. In den Augen ihrer Bewunderer scheint sie als Heilige, in den Augen der englischen Truppen als Hexe oder Teufel, und sie tut nichts, diesen Schein, auf dem ihr Erfolg beruht, zu beseitigen. Daß „das Aug der Welt“ Johanna nicht sieht, wie sie ist, hat die Dichtung uns ja zur Genüge gezeigt. Damit ist aber noch keineswegs gesagt, daß die Heldin die Welt bewußt belügt. Eher ist zu vermuten, daß sie die Welt nur deshalb verblendet, weil sie selber einem enormen Selbstbetrug erlegen ist.

So ist Isabeau, nicht anders als die Nebenfiguren alle, stets auß^{er}engste auf die Gestalt der Heldin bezogen.¹⁷⁾ Von den späteren Geschehnissen (III,10 und V,9) aus gesehen, wird eindeutig klar, daß Isabeau als Gegenfigur zu Johanna gearbeitet ist, wenn sie vor ihrem Abgang noch ein besonderes Interesse an Lionel verrät:

.... Gebt mir diesen da,
(auf Lionel zeigend)

Der mir gefällt, zur Kurzweil und Gesellschaft,
Und dann macht, was ihr wollt! (V. 1453b ff.)

Das illustriert abermals, daß Schillers Figuren, und sind sie auch manchmal - im Sinne des Realismus - durchaus "lebensecht" gestaltet, nie ein eigenes Interesse beanspruchen wollen, sondern stets der dramatischen Handlung untergeordnet sind¹⁸⁾. Auch in dem nunmehr folgenden dritten Auftritt merken wir immer wieder, daß der Dichter zwar die Eigenständigkeit seiner Figuren nicht einer Maske opfert, sie aber dennoch der Gesamthandlung stets unterordnet.

In seiner Überlegung, was nunmehr zu tun sei, spricht der vorausplanende Feldherr Talbot ein ungeahnt prophetisches Wort:

17) Vgl. Schillers Brief an Körner vom 13.7.1800:
".... hier ist eine Hauptperson und gegen die, was das Interesse betrifft, alle übrigen Personen, deren keine geringe Zahl ist, in keine Betrachtung kommen."
(Friedrich Schiller. Briefe, hrsg. v. Gerhard Fricke, S. 552).

18) Vgl. ebenda: "Nach meiner Überzeugung hat das moralische Gefühl niemals den Helden zu bestimmen, sondern die Handlung allein ..."

Dies Furchtbild der erschreckten Einbildung
Wird, näher angesehen, in nichts verschwinden.
(V. 1469 f.)

Talbot erfährt nie, wie es mit Johanna ausgeht und daß er mit diesem prophetischen Wort schon das Geschehen vom Ausgang des dritten Akts voraussagt. Erst wenn Lionel in III,10 die Heldin ohne Schrecken „näher ansieht“, bewahrheitet sich seine Prophezeiung. Aber auch ohne die Kenntnis kommender Geschehnisse, mögen wir schon jetzt aufgrund des betonten „m i c h“ in dem Auftrag der „Muttergottes“: „Sieh m i c h an!“ (V. 1090) vermuten, daß in diesem Ausspruch des englischen Feldherrn mehr als nur seine eigene Ansicht steckt. Der Dichter zeigt uns, wieviel von dem Blick des Menschen abhängt, daß die Bedeutung, die die Jungfrau für einen jeden gewinnt, auf der jeweiligen persönlichen Ansicht beruht, daß auch die Bedeutung, die Johannas Visionen in ihrem Leben gewinnen, durch ihre subjektive Ansicht bedingt ist.

Wenn der komplizierte und bedenkliche Herzog noch etwas zur Überlegung geben will (V. 1473b); unterbricht der draufgängerische Lionel ihn mit:

Mit Eurer

Erlaubnis. Hier ist nichts zu überlegen.

Wir müssen das Verlorne schleunig wieder

Gewinnen oder sind beschimpft auf ewig. (V. 1473c ff.)

Mit dieser Aussage demonstriert Lionel abermals wieder seine Naivität. Er handelt nicht aus Überlegung, sondern aus seinem naiven Empfinden heraus. Darin ist er abgesetzt von der Jungfrau, die ihre naive Einheit und ihre unschuldige Jugend aus freier Willensentscheidung weit zurückgelassen hat. Lionel möchte „das Verlorne schleunig wieder / Gewinnen“, aber Johanna denkt vor-

läufig noch nicht daran, das „Verlorene“ zu rekapitulieren, sondern drängt vorwärts zur Erfüllung ihrer unnatürlichen Mission. Und das tut sie, obwohl sie, anders als Lionel, sehr häufig über ihre Lage reflektiert. Das deutet auf einen großen Mangel an Selbsterkenntnis bei der Heldin, „auf eine schwere Irrung der Natur“ (V. 62), auf eine enorme Verblendung. So sind Johanna und Lionel als Gegensätze geschildert. Wir wissen aber auch, daß Gegensätze sich anziehen.

Gegen die Bedenken Burgunds entscheidet der planende Talbot für die Offensive:

Es ist beschlossen. Morgen schlagen wir.
Und dies Phantom des Schreckens zu zerstören,
Das unsre Völker blendet und entmannt,
Laßt uns mit diesem jungfräulichen Teufel
Uns messen in persönlichem Gefecht.
Stellt sie sich unserm tapfern Schwert, nun dann,
So hat sie uns zum letztenmal geschadet,
Stellt sie sich nicht, und seid gewiß, sie meidet
Den ernsten Kampf, so ist das Heer entzaubert.
(V. 1477 ff.)

Der nüchtern denkende, kritische Feldherr gebraucht in seiner Aussage zwei Negationen, „entzaubert“ und „entmannt“, die durch ihre Stellung jeweils am Ende einer Verszeile, auffallen. Die beiden Negationen zeigen uns, daß der bevorstehende Kampf, der sichtbar zwischen den beiden feindlichen Heeren ausgetragen werden soll, eigentlich nur ein Sinnbild eines anderen Kampfes ist, des Kampfes zwischen dem „Zauber“, der von der Heldin ausgeht, und den „Mannen“ der harten Wirklichkeitswelt der Engländer. Der nüchterne Talbot geht von den Tatsachen aus und schließt von der Wirkung der Heldin auf ihre Gestalt. Er meint, die burgundischen und englischen Truppen seien verblendet, der Schrecken, der ihnen

in die Glieder gefahren sei, gehe von einem bloßen „Phantom“, von einem Wahn und Trugbild aus. Daß Johannas Taten nur von einem Trugbild herzuleiten sind und daß Talbot folglich hierin ganz recht hat, haben wir immer wieder feststellen müssen. Talbot will nicht, daß seine Mannen „entmannt“ werden, er will sie aber „entzaubern“. „Entmannen“ ist aber ein mehrdeutiger Begriff und erinnert uns an das vermessene Bestreben der Heldin, ihre geschlechtliche Natur zu überwinden und dadurch über ihre irdische Bindung zu siegen. Somit wird klar, daß der Kampf, um den es recht eigentlich geht, der Kampf in Johanna ist. Der Dichter gestaltet den Kampf um Johanna nur als ein in die Sinne fallendes, sichtbares Bild, als ein Sinn-Bild also, von dem Kampf im „Herzen“ der Heldin. Dem Kampf zwischen Frankreich und England, der sich sichtbar vor uns auf der Bühne abspielt, ist ein zweiter, auf verborgener Ebene sich abspielender Kampf übergelagert. Das Urteil des nüchternen Realisten Talbot soll uns jedoch dazu dienen, die Gestalt der Heldin zu „entzaubern“, damit wir uns nicht etwa in gleicher Weise von ihrem Zauber verblenden lassen, wie das sowohl bei den Bundes- truppen als bei den Franzosen geschieht.

Sogar den naiven Lionel gebraucht der sentimentalische Dichter zu einer ungeahnten Vor-Schau kommender Entwicklung, wenn er ihn nun sagen läßt:

So seis! Und m i r, mein Feldherr, überlasset
Dies leichte Kampfspiel, wo kein Blut soll fließen.
Denn lebend denk ich das Gespenst zu fangen

(V. 1486 ff.).

Obwohl Lionel das Kampf-Spiel als ein bloßes Spiel all- zuleicht nimmt, enthält seine Aussage eine von ihm

nicht geahnte doppelte Enthüllung. Erstens deutet der Dichter damit Lionels späteren blutlosen Sieg über die Heldin an, und zweitens spielt er darauf an, daß dieser Sieg gleichzeitig auch die "Entzauberung" der Heldin, ihre Rückkehr von einem "gespenstischen" Schein zu einem normalen Leben, bezeichnen werde (V. 1488). Somit zeigt sich auch hier wieder, daß der sichtbar dargestellte Kampf als Symbol für den inneren Kampf der Heldin zu begreifen ist.

Rückblickend auf die ersten drei Auftritte des zweiten Akts stellen wir fest, daß der Dichter uns hier vor allem die Zwietracht im englischen Lager vorführt. Diese Zwietracht wird durch Johannas Eingriff in die militärische Auseinandersetzung ausgelöst und ist direkt auf Johanna bezogen. Nicht allein ist die Zwietracht eine direkte Folge von dem zwiespältigen Wesen der Heldin, von der eine tiefgreifende Wirkung ausgeht, die alle Ordnungen umzuwerfen droht, sondern der Dichter versinnbildlicht auch durch die Darstellung dieser Zwietracht die innere Zerrissenheit Johannas.

Der vierte Auftritt gestaltet den Beginn der Entscheidungsschlacht. Auch hier lagert der Dichter ein zweites, verborgenes Spiel über das Spiel, welches sich sinnfällig vor uns auf der Bühne abspielt. Auf diese zweite, überlagerte Ebene deutet die Regieanweisung zu Beginn des Auftrittes: "Johanna mit der Fahne, im Helm und Brustharnisch, sonst aber weiblich gekleidet, Du-nois, La Hire, Ritter und Soldaten zeigen sich oben auf dem Felsenweg" sowie die Worte, mit denen die Heldin den Auftritt eröffnet:

Erstiegen ist der Wall, wir sind im Lager!
Jetzt werft die Hülle der verschwiegenen Nacht
Von euch, die euren stillen Zug verhehlte,
Und macht den Feinden eure Schreckensnähe
Durch lauten Schlachtruf kund - Gott und die Jungfrau!
(V. 1496 ff.)

Johanna ist sowohl weiblich als kriegerisch gekleidet. Das versinnbildlicht allsogleich ihren Dualismus: sie ist sowohl Weib mit normalen weiblichen Gefühlen als Menschenvernichter. Obwohl das Kleid ihrem Herzen am nächsten liegt, ist es eingeschlossen und verhüllt von dem harten, undurchdringlichen Panzer. Das Unnatürliche an ihr scheint das Natürliche zu unterdrücken. Den Zug führend "zeigt" sie sich "oben auf dem Felsenweg". Sie scheint die Empirie zu beherrschen. Hoch und schrecklich erhaben steht sie vor uns. Die ersten Hindernisse hat sie überwunden, den "Wall" hat sie "erstiegen" und ist im "Lager". Ihre Machtübernahme ist eine vollendete Tatsache, sie kann nun die "Hülle" von sich werfen und ihre "Schreckensnähe" uns zeigen und "durch lauten Schlachtruf" kundgeben. Das tut sie dann auch durch den Wortlaut dieses Schlachtrufes: "Gott und die Jungfrau!" Das ist allerdings eine verblüffende Enthüllung ihrer Hybris. Scheinbar haben wir noch dafür dankbar zu sein, daß sie "Gott" wenigstens noch einen Platz neben sich einräumt!

So kündigt der Dichter durch Johannas ungewollte Selbstenthüllung an, daß das Kampf-Spiel nunmehr erfolgen wird und daß auf zwei Ebenen gespielt werden soll auf der sinnfälligen sowie auf der symbolischen. Der Kampf, der sich sichtbar auf der Bühne abspielt, wird stets von einem zweiten unsichtbaren Kampf begleitet werden, von dem Kampf im Inneren der Heldin. Der sichtbare

Kampf ist nur ein Bild, ein Sinn-Bild, von dem unsichtbaren Kampf. Recht eigentlich wütet der Kampf zwischen "Frankreich" und "England" in dem "Herzen" Johannas. Es ist dieses der Kampf zwischen ihrer Beschränkung und ihrer Vermessenheit, zwischen ihrer Wirklichkeit und ihrer Einbildung, zwischen ihrer Natur und ihrer Idee.

Wie sehr Johanna die "wildten" Leidenschaften zu entfesseln weiß, zeigt uns die Regieanweisung: "Alle rufen laut unter wildem Waffenge töß":

Gott und die Jungfrau! (V. 1502)

Als verderbenbringende Amazone enthüllt Johanna sich:

Jetzt Fackeln her! Werft Feuer in die Zelte!
Der Flammen Wut vermehre das Entsetzen,
Und drohend rings umfange sie der Tod! (V. 1503 ff.)

Der nüchternste unter den Franzosen, Dunois, will Johanna noch zurückhalten (Regieanweisung vor V. 1506) und versucht, ihre Unbeflecktheit zu retten:

Jetzt aber bleibe von dem Kampf zurück,
Uns überlaß die blutige Entscheidung. (V. 1509 f.)

Auch La Hire unterstützt ihn darin:

Der Weg¹⁹⁾ des Siegs bezeichne du dem Heer,
Die Fahne trag uns vor in reiner Hand,
Doch nimm das Schwert, das tödliche, nicht selbst,
Versuche nicht den falschen Gott der Schlachten,
Denn blind und ohne Schonung waltet er. (V. 1511 ff.)

Seine antike Schicksalsauffassung läßt ihn um das Leben der Heldin bangen. Durch den zweimaligen Gebrauch des Nominativs zu Anfang dieser Aussage entsteht ein gewisser Zweifel, ob gemeint ist: "Den Weg des Siegs

19) Nach Benno von Wiese (siehe N.A., Bd. 9, S. 417) so in allen Lesarten.

bezeichne du dem Heer" oder "Der Weg des Siegs bezeichne dich dem Heer". Der Dichter hält die Gestalt der Heldin dadurch in der Schwebelage zwischen Subjekt und Objekt, was durchaus der antiken Schicksalsauffassung La Hires entspricht. Noch klarer als Dunois bringt La Hire zum Ausdruck, daß Johanna nicht mit dem Schwerte dareinschlagen sollte, da sie mit einer solchen unnatürlichen, vermessenen Tat sich beflecken und ihren eigenen Untergang bewirken würde.

Aber Johanna läßt sich weder raten noch zurückhalten:

Wer darf mir Halt gebieten? Wer dem Geist
Vorschreiben, der mich führt? Der Pfeil muß fliegen,
Wohin die Hand ihn seines Schützen treibt.

Wo die Gefahr ist, muß Johanna sein.

Nicht h e u t, nicht h i e r ist mir bestimmt zu
fallen,

Die Krone muß ich sehn auf meines Königs Haupt,

Dies Leben wird kein Gegner mir entreißen,

Bis ich vollendet, was mir Gott geheilen. (V. 1516 ff.)

Johanna reagiert sofort sehr heftig. Wieder zeigt sich ihre Ichbezogenheit ganz unmißkennbar. Mit einer Ausnahme (V. 1517b f.) wimmelt es in jedem Satz von "ich", "mir", "mich" und "mein". Sie versteht sich nur noch als eine Getriebene, als ein willenloses Werkzeug (V. 1517b f.). Da wir aber bereits erkannt haben, daß der "Geist", der sie "führt" und "treibt", kein anderer als ihr eigener vermessener Geist ist, lassen wir uns nicht von ihrem feierlichen Pathos (V. 1522 f.) verblenden. Sie meint:

Nicht h e u t, nicht h i e r ist mir bestimmt zu
fallen (V. 1520).

Damit erhebt sie sich über die Empirie, aber auch nur vorläufig und vorübergehend, denn das Wort impliziert, daß ihr eventueller Fall keineswegs ausgeschlossen,

ja sogar wahrscheinlich ist. Implizite deutet der Dichter also an, daß die Heldin schließlich doch ihrer menschlichen Beschränkung, der harten Wirklichkeit, erliegen wird. Gegen ihre völlige Hingabe an ihre Idee vermag La Hire nicht weiter anzugehen. Er läßt sich von Johanna fortreißen. Sie wird für ihn die "Heldin", der auch er zu "folgen" hat. (V. 1524 f.)

Der fünfte Auftritt zeigt die gewaltige Wirkung, die von der gewalttätigen Jungfrau ausgeht. Sie löst "alle Bande des Gehorsams" im englischen Lager (V. 1531) und wirft alle Ordnungen um. Selbst Talbot vermag die Ordnung nicht wieder herzustellen. Seine Truppen wollen ihm einfach nicht mehr gehorchen. Es ist, alsob "ein Taumelwahn den Tapfern und den Feigen / Gehirnlos" fortreibt (V. 1534 f.). Alles "rast" um ihn her wie in "Fiebers Hitze" (V. 1539), und er kommt sich als "der einzig Nüchterne" vor (V. 1538). Talbot versucht, so objektiv als ihm das möglich ist, von der Wirkung her auf die Ursache zu schließen. Von dem, was er um sich her wahrnimmt, versucht er, zu dem Urgrund der Dinge durchzudringen. In ihm vereint sich der Empirismus der Engländer mit dem Rationalismus der französischen Enzyklopädisten. Er muß zugeben, daß sich mit dem Eingriff der Jungfrau in die Ereignisse alles wie im Handumdrehen gewandelt hat, daß diese "fränkischen Weichlinge", die er "in zwanzig Schlachten überwunden" hat (V. 1541), nun plötzlich die Sieger sind. Johanna scheint alle Gesetze seines wohlgefügten Naturbildes aufzuheben. Talbots Betrachtung erinnert uns deswegen an König Karls Aussage:

Das ist nicht in dem Laufe der Natur (V. 999),

und zeigt uns abermals, wie unnatürlich die Heldin ist. Es gelingt dem klugen Talbot nicht, die Heldin in seinen wohlgeordneten Denkkategorien unterzubringen, und seine Betrachtung endet in einer Reihe Fragen, die uns dennoch etwas von dem Wesen der Heldin enthüllen:

Wer ist sie denn, die Unbezwingliche,
Die Schreckensgöttin, die der Schlachten Glück
Auf einmal wendet, und ein schüchtern Heer
Von feigen Rehn in Löwen umgewandelt?
Eine Gauklerin, die die gelernte Rolle
Der Heldin spielt, soll wahre Helden schrecken?
Ein Weib entriß mit allen Siegesruhm? (V. 1542 ff.)

„Schreckensgöttin“, „Gauklerin“ und „Weib“ nennt der nüchterne Talbot Johanna und kommt mit diesem Antiklimax der Wahrheit stets näher.

Vor dem sechsten Auftritt öffnet der Prospekt sich (Regieanweisung II,6), was wir vielleicht als Andeutung nehmen dürfen, daß nach der Unsicherheit, in der die vielen Fragen Talbots über Johannas Wesen uns zurückließen, nun doch etwas Klarheit über sie geschaffen werden soll. Auch der Rhythmus ändert sich. Er wird schwer und düster, und lange Verse drücken uns nieder. Die Zäsur in der Versmitte gibt dem Vers etwas Zweigeteiltes, Zerklüftetes. Durch den antiken Trimeter hebt Schiller die Szenen 6-8, die Johannas Treffen mit Montgomery darstellen, aus dem Ganzen heraus und werden diese Szenen als eine besondere Einheit scharf betont. Ihre Einheit wird ferner durch ihren symmetrischen Bau unterstrichen: IV,6 bringt den Monolog Montgomerys, II,7 den Dialog und Kampf zwischen Montgomery und Johanna und II,8 den rückblickenden Monolog Johannas. Die antike Form betont das Schicksalhafte. Ob es aber Schillers Absicht war in diesen Szenen das Walten eines unbegreiflichen

Schicksals zu gestalten, muß die Dichtung uns noch zeigen.

Montgomerys einleitender Monolog zeigt den blutjungen Walliser, eingekellt zwischen der unentrinnbaren Gewalt seines ergrimmtten Feldherrn (V. 1553) und derjenigen der "Fürchterlichen" (V. 1555), der "Schrecklichen" (V. 1566), der "verderblichen" Heldin (V. 1555). Soeben noch hat Talbot demonstriert, daß er seine Drohung:

.... Den soll dies Schwert durchbohren,
Der mir von Furcht spricht und von feiger Flucht
(V. 1550b f.),

wahr zu machen gedenkt (vgl. Regieanweisung vor V. 1549b). Hier wie dort droht Montgomery also das Verderben. Die beiden Extreme, zwischen denen er eingekellt ist, haben wir bereits als Einbildung und Wirklichkeit; Unnatur und Natur erkannt.²⁰⁾ Montgomery findet "keiner Höhle sichren Raum" (V. 1556), und er muß sich folglich entscheiden, wem er sich stellen will. Aber gerade das kann Montgomery nicht. Sein hervorstechendster Charakterzug ist seine Unentschlossenheit, sein Schwanken zwischen den Extremen. Anstatt zu handeln, reflektiert er in einem langen Monolog über seine ausweglose Lage. Trotz aller Reflexion kommt er aber nicht zu einer wahren Selbsterkenntnis, da er von Beginn an angstbefangen flüchtet und alle Verantwortung scheut. Stets schiebt er die Schuld anderen oder den Umständen zu, stets meint er das unschuldig leidende Opfer zu sein. Nicht er, sondern "das verderbliche Geschick" (V. 1561) hat nach seiner Meinung an allem Schuld. Montgomery ist nicht eine in sich ruhende

20) Vgl. S. 150.

Figur, sondern der stetige Raub der Umstände. Er ist in stetiger Flucht begriffen, betört von dem Wahn, daß die blaue Blume irgendwoanders, aber nicht hier, zu finden sei:

Ich Unglückselger! Eitler Wahn betörte mich,
Wohlfeilen Ruhm zu suchen in dem Frankenkrieg
(V. 1559 f.).

Gleich von Anfang an denkt er nur an Flucht:

Wo soll ich hinfliehn? (V. 1552)

Dann entfliehen seine Gedanken aber der Gegenwart und weilen erstmal bei der fernen Vergangenheit und dem fernen, unerreichbaren Glück des Elternhauses, welches er verlassen hat (V. 1562b ff.). Erst wenn es bereits zu spät ist, kehrt er zum Fluchtgedanken zurück:

.... Wohin entrinn ich! (V. 1569)

Wenn Johanna sich in der Ferne gegen den feurigen Hintergrund des brennenden Lagers zeigt, erscheint sie Montgomery wie eine Nemesis, der nicht zu entkommen ist:

Weh mir! Was seh ich! Dort erscheint die Schreckliche!

Aus Brandes Flammen, düster leuchtend, hebt sie sich,
Wie aus der Hölle Rache ein Gespenst der Nacht
Hervor. - Wohin entrinn ich! Schon ergreift sie mich
Mit ihren Feueraugen, wirft von fern
Der Blicke Schlingen nimmer fehlend nach mir aus.
Um meine Füße, fest und fester, wirret sich
Das Zauberknäul, das sie gefesselt mir die Flucht
Versagen! (V. 1566 ff.)

Fast könnten wir meinen, wir befänden uns in einem antiken Schicksalstheater, so machtlos fühlt Montgomery sich dem unbegreiflichen Willen eines übermächtigen Geschickes ausgeliefert. Weswegen er trotz aller Reflexion die Welt nicht verstehen kann, wird uns also bald klar, wenn er seine innere Gebrochenheit, sein

zwiespältiges Wesen uns zeigt:

.... Hinsehn muß ich, wie das Herz mir auch

Dagegen kämpfe, nach der tödlichen Gestalt! (V. 1574 f.)

Noch klarer tritt seine Widersprüchlichkeit in Erscheinung, wenn er die „Grimmige“ (V. 1576) nun urplötzlich „umfassen“ (V. 1578) und „durch Tränen ... erweichen“ will (V. 1579) mit der überraschenden Begründung:

„... sie ist ein Weib“ (V. 1578). Weil Montgomery gespalten ist, kann er sich, und folglich auch die Welt, nicht begreifen.

Montgomery ist weithin ein sehr getreuer Spiegel der Heldin.²¹⁾ Beide sind sie noch jung. Wie fast alle romantischen Gestalten ist Montgomery gar nicht anders als jung zu denken. Johanna erwähnt später seinen „blühenden Leib“ (V. 1682), und er fleht sie an: „Erbarme meiner Jugend dich“ (V. 1607). Wie Johanna verließ auch Montgomery ein friedvolles Idyll (V. 1585 ff.), um in die Fremde zu gehen und sich in einen Krieg zu begeben, der ihn als Walliser, ebensowenig anging, wie er Johanna als Mädchen etwas anging. Wie Johanna verließ auch er „jammervolle Eltern“, „die die Sorge quält um (ihn)“ (V. 1625 ff.). Auch in seinem zwiespältigen Wesen spiegelt Montgomery die Heldin. Der Dichter zeigt das sogar dadurch, daß er Johanna, die sonst so selbstbewußt auftritt, hier zögern läßt. Sie „zeigt sich in der Ferne“ (Regieanweisung vor V. 1566), dann „tut (sie)

21) Vgl. hierzu aus Böttigers Bemerkungen: „Montgomery muß durch ein Frauenzimmer gespielt werden“ - N.A., Bd. 9, S. 403.

einige Schritte ihm entgegen, und bleibt wieder stehen" (Regieanweisung vor V. 1576), und erst wenn "er auf sie zugehen will, tritt sie ihm rasch entgegen" (Regieanweisung Ende II,6). Auch in ihrer Anlage zur Reflexion und Selbstanalyse gleichen Montgomery und Johanna sich und auch darin, daß sie infolge ihrer inneren Zerrissenheit trotz aller Introspektion sich nicht begreifen können. Dennoch ist Montgomery auf dem Wege der Selbsterkenntnis viel weiter fortgeschritten als Johanna. Er erkennt:

Ich Unglückselger! Eitler Wahn betörte mich,
Wohlfeilen Ruhm zu suchen in dem Frankenkrieg
Und jetzo führt mich das verderbliche Geschick
In diese blutige Mordschlacht..... (V. 1559 ff.)

Auch Johanna sucht "wohlfeilen Ruhm" in dem "Frankenkrieg", auch sie betört ein "eitler Wahn", aber anders als Montgomery erkennt sie das noch nicht, und deswegen kann sie in ihrem "eitlen Wahn" noch angreifen und morden, während er flüchten will und flüchten muß:

..... - Wäre ich weit von hier
Daheim noch an der Savern blühendem Gestad,
Im sichern Vaterhause, wo die Mutter mir
In Gram zurückblieb und die zarte Braut! (V. 1562b ff.)

Infolge seiner größeren Erkenntnis sehnt Montgomery sich zurück nach dem verlorenen Paradies seiner Jugend. Das läßt vermuten, daß auch Johanna, sollte sie dereinst sich besser erkennen, von einer ähnlichen Sehnsucht befallen werden könnte, denn auch sie hat ja ein "sicheres Vaterhaus" verlassen und einen Vater "in Gram" zurückgelassen.²²⁾ So wird kommendes Geschehen hier vorbereitet.

22) Vgl. "Und Euer Gram beleidigt dieses Fest."
(V. 2831)

Obwohl Montgomery gerne fliehen möchte, von Johanna kann er nicht loskommen, denn dazu sind sie einander zu nah verwandt:

.... Hinsehn muß ich, wie das Herz mir auch
Dagegen kämpfe, nach der tödlichen Gestalt. (V. 1574 f.)

In meisterlicher Verdichtung gestaltet Schiller hier die Krise des jungen Montgomery als Spiegel der Krise der Heldin. Nicht nur erinnert seine Aussage uns an Johannas Blick auf ihre „Muttergottes“, der den jetzt noch schlummernden Widerstreit in ihrem „Herzen“ auslöste, sondern sie deutet auch schon voraus auf Johannas späteren Blick auf Lionel, der diesen Widerstreit ihr weithin zum Bewußtsein bringen und die latente Krise zum Ausbruch treiben wird. Wir stellten bereits fest, daß die Gestalt der „Muttergottes“, die Johanna erschien, nichts anderes als ein Wunschbild der Heldin war. In der Gestalt der „Muttergottes“ erblickte Johanna sich selbst, so wie sie zu sein wünschte. Diese Gestalt nennt Schiller nun durch die Aussage Montgomerys eine „tödliche Gestalt“. Daß durch diese Gestalt viele Engländer den Tod gefunden haben, wurde uns durch Raoul bereits berichtet²³⁾. Daß sie Montgomery und schließlich auch der Heldin selber „tödlich“ sein wird, vermuten wir schon sehr stark. Montgomery spiegelt also auch in seiner oben zitierten Aussage die Heldin aufs präziseste. Auch Johanna könnte sagen:

..... Hinsehn muß ich, wie das Herz mir auch
Dagegen kämpfe nach der tödlichen Gestalt! (V. 1574 f.),

23) Vgl.: Zweitausend Feinde deckten das Gefild,
Die nicht gerechnet, die der Fluß verschlang.
(V. 982 f.)

denn auch in Johanna ist der nämliche Widerstreit zwischen der Stimme ihres „Herzens“ und ihrem Blick auf die „tödliche Gestalt“. Johanna erscheint als „Grimmige“ (V. 1576), ist aber „ein Weib“ (V. 1578). Auch Johanna kann sich und folglich auch die Welt nicht richtig begreifen, nur sieht sie das noch nicht ein.²⁴⁾

Schließlich entschließt der zögernde Montgomery sich, nicht zu warten bis „die Grimmige“ zuerst ihn anfällt (V. 1576 f.), sondern selber sie von ihrer schwachen Seite, von ihrer Weiblichkeit her, anzugreifen:

..... Bittend will ich ihre Knie
Umfassen, um mein Leben flehn, sie ist ein Weib,
Ob ich vielleicht durch Tränen sie erweichen kann!
(V. 1577 ff.)

Auf Johannas weiche Weiblichkeit will Montgomery sich verlassen. Wir wissen aber, daß Johanna ihre Weiblichkeit verlassen hat. Ihre weiche Weiblichkeit hat die gestrenge Heldin für einen harten Panzer eingetauscht. Deswegen haben wir wenig Hoffnung, daß Montgomerys Versuch, sie „durch Tränen (zu) erweichen“, gelingen werde.

Der Ausgang des „persönlichen Gefechts“ zwischen Johanna und Montgomery wird uns schon durch die bereits zitierte Regieanweisung am Ende von II,6: „Indem er auf sie zugehen will, tritt sie ihm rasch entgegen“, angedeutet. Während Montgomery, gelähmt durch die klarere Erkenntnis seiner Beschränkung (vgl. V. 1559 f.) und durch seine Angstbefangenheit, nicht

24) Zu dieser Ausführung vgl. S. 27, 11 v.u. ff.

gleich zum Zuge kommt und zögernd noch handeln will, handelt Johanna mit größerer Entschiedenheit infolge ihrer Hybris. Wie eine Ansage klingt das Wort, mit dem sie den siebten Auftritt eröffnet: „Du bist des Todes!“ (V. 1580). Montgomery hat Schwert und Schild weggeworfen (V. 1582), und „wehrlos, flehend“ (V. 1583), bietet er ihr ein Lösegeld an (V. 1583). So zeigt der Dichter uns, daß auch der Romantiker, trotz aller seiner Fluchtversuche, stets erdgebunden bleibt und nur irdische Schätze als „Lösegeld“ anzubieten hat. Solchen Benütungen ist die Jungfrau von Orleans jedoch nicht zugänglich, und sie weist sie von sich:

Betrogner Tor! Verlorner! In der Jungfrau Hand
Bist du gefallen, die verderbliche, woraus
Nicht Rettung noch Erlösung mehr zu hoffen ist.
(V. 1591 ff.)

Nach unserer Feststellung, daß Montgomery Johanna spiegelt, ist es leicht einzusehen, daß Johanna mit dieser Aussage sich selber das Urteil spricht. Sie selbst ist der „betrogne Tor“, der „Verlorne“, der „in der Jungfrau Hand“ gefallen ist, „woraus / Nicht Rettung noch Erlösung mehr zu hoffen ist“. Daß sie ihrer eigenen Phantasie zum Opfer fällt, verraten ihre Worte:

Wenn dich das Unglück in des Krokodils Gewalt
Gegeben oder des gefleckten Tigers Klaun,
Wenn du der Löwenmutter junge Brut geraubt,
Du könntest Mitleid finden und Barmherzigkeit,
Doch tödlich ist's, der Jungfrau zu begegnen.
(V. 1594 ff.)

Hier wird uns ein ganz anderes Bild der „löwenherzge(n) Jungfrau“ gezeigt, als Raimond im Prolog von ihr zu schildern wußte.²⁵⁾ Nicht als Beherrscherin und Ord-

25) Vgl. V. 196-202.

nerin der Natur, wie dort, steht Johanna hier vor uns, sondern eher als eine von der eigenen Phantasie Beherrschte und ihr rettungslos Preisgegebene. Johanna ist ihrer Jungfrau begegnet, und das ist, nach ihren eigenen Worten, "tödlich" (V. 1598).²⁶⁾

So zeigt der Dichter uns schon hier, daß Johanna sich selbst zum Problem wird. Nicht dem Gott des Mitleids und der Barmherzigkeit (V. 1597) fühlt sie sich verpflichtet, sondern dem "Schlachten Gott" (V. 1602). Sich selber sieht sie nur noch als fühlloses Instrument und Vollstrecker eines "verderblichen" Willens:

Denn dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen,
Verpflichtet mich der furchtbar bindende Vertrag,
Mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das mir
Der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegen schickt.
(V. 1599 ff.)

Hier zeigt sich die abgründige Überheblichkeit, zu der Johanna sich verstiegen hat. Da wir bereits festgestellt haben, daß ihr "Schlachten Gott" sie selbst, ihr eigenes Ruhmesstreben ist, erkennen wir sie als schreckliche Mörderin. Sie selbst scheint sich aber noch nicht zu erkennen.

Trotzdem kann Johanna ihre Menschlichkeit nicht ganz zurücklassen. Wenn Montgomery sie sich genau "in der Nähe" ansieht, entdeckt er ihren "sanften Blick" und damit auch ihren Dualismus:

26) Schiller zeigt uns hier, daß Dichtung Phantasie ist, deutet zugleich aber auch an, daß die Phantasie dem Menschen zu einer Gefahr wird, wenn sie selbstherrlich den Menschen beherrscht.

Furchtbar ist deine Rede, doch dein Blick ist sanft,
Nicht schrecklich bist du in der Nähe anzuschauen,
Es zieht das Herz mich zu der lieblichen Gestalt.
(V. 1603 ff.)

Mit dem Hinweis auf Johannas "sanften Blick" deutet der Dichter nochmals auf den allzuweichen Blick der Heldin, die einer trügerischen Vision zum Opfer fiel, und deutet auch wieder voraus auf die Begegnung der Heldin mit Lionel, denn ihr weicher Blick schließt die Möglichkeit nicht aus, daß sie dereinst auch einem Mann zum Opfer fallen könnte. In ihrem "sanften Blick" hat Montgomery eine verwundbare Stelle erkannt, und er benutzt diese sogleich als Ziel eines erneuten Angriffs:

O bei der Milde deines zärtlichen Geschlechts
Fleh ich dich an. Erbarme meiner Jugend dich!
(V. 1606 ff.)

So unrecht hat Montgomery nicht. In ihrem Dualismus liegt Johannas Gefährdung. In ihrer Zerrissenheit ähnelt sie Montgomery, und deswegen könnte er ihr hier vielleicht "bei-kommen" und sie von ihrer Hybris erlösen. Aber er appelliert vergeblich an die "Milde" ihres "zärtlichen Geschlechts" (V. 1606). Die Heldin hat ~~jedoch~~ ihre Heldinnenrolle noch keineswegs ausgespielt und läßt sich nicht erweichen:

Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht
Weib.

Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht frein
Auf irdsche Weise, schließ ich mich an kein Geschlecht
Der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz.
(V. 1608 ff.)

Krampfhaft und unüberzeugend mutet dieser Versuch der Heldin an, sich und anderen vormachen zu wollen, daß sie "körperlosen Geister(n)" gleiche, daß sie keinerlei menschliches Gefühl habe (V. 1611). Selbst der

romantisch veranlagte Montgomery läßt sich von solchen Phantasien nicht überwältigen. Er hat nun einmal ihre Blöße entdeckt und läßt nicht so bald locker. Mit einem rührenden Appell an ihre Fähigkeit zu lieben, stößt er weiter vor:

O bei der Liebe heilig waltendem Gesetz,
Dem alle Herzen huldigen, beschwör ich dich.

(V. 1612 f.)

Sein Appell wirft die Frage auf, welchem "Gesetz" das "Herz" der Heldin wohl "huldigen" mag, da es sich nicht von der Liebe bestimmen lassen will. Und wieder können wir nur die eine Erklärung für ihre Haltung finden, daß sie sich von ihrer Eigenliebe und Selbstsucht bestimmen läßt. Mit einem warnenden Finger deutet der Dichter auf die Zukunft, wenn er Montgomery von der Hoffnung sprechen läßt:

O wenn du selber je zu lieben hoffst, und hoffst
Beglückt zu sein durch Liebe! Trenne grausam nicht
Zwei Herzen, die der Liebe heilig Bündnis knüpft!

(V. 1617 ff.)

Durch die Wiederholungen "hoffst, und hoffst", "Liebe!" und "Liebe", durch das zweimalige Ausrufezeichen und durch die trennende Zäsur nach "durch Liebe!" läßt der Dichter es sich angelegen sein, Johanna durch diese Aussage Montgomerys sehr eindringlich zu warnen. Montgomerys Aussage zeigt Johanna und uns, daß ohne Liebe keine Hoffnung ist, daß die Selbstsucht unfruchtbar ist; da sie ja nur sich selbst sucht. Die Liebe vereint, aber Johanna trennt. Sie trennt nicht nur Montgomerys Herz vom Herzen seiner Geliebten, sie trennt auch ihr eigenes Herz in zwei einander bekriegende Lager und trennt sich dadurch von ihrem Glück und von ihrer Hoffnung.

Aber Johanna will die Warnung nicht hören. Herzlos und unbarmherzig gedenkt sie zu demonstrieren, daß sie kein Herz habe (V. 1611) und völlig unmenschlich sei. Vermessen behauptet sie, die Liebe sei ihr weder „heilig noch verehrlich“:

Du rufest lauter irdisch fremde Götter an,
Die mir nicht heilig noch verehrlich sind. Ich weiß
Nichts von der Liebe Bündnis, das du mir beschwörst,
Und nimmer kennen werd ich ihren eiteln Dienst.
Verteidige dein Leben, denn dir ruft der Tod.
(V. 1620 ff.)

Noch nirgendwo hat Johanna uns ihre den Himmel selbst herausfordernde Hybris und den abgründigen Sünd ihres Zwiespalts deutlicher gezeigt als hier. Vermessen trennt Johanna ihr Sein von allem übrigen Menschsein, indem sie sich zum absoluten Ideal, zum reinen Dämon oder zur Heiligen aufwirft. Indem sie sich dazu vermißt, sich zum allein-gültigen Maßstab aller Wertbeurteilung zu versteigen, kann sie sich nach keinem Gesetz richten und ist alles ihrer Willkür ausgeliefert. Weil sie ausschließlich ihrem Bild dient, kann sie den Auftrag zu morden als „heilig“ und die Liebe zum Nächsten als „eitel“ und inhaltslos erklären. Es taucht aber die Frage auf, ob sie auch halten kann, was sie verspricht, wenn sie erklärt:

Und nimmer kennen werd ich ihren eiteln Dienst.
(V. 1623)

Vorläufig zerschellt Montgomerys Angriff aber noch an dem undurchdringlichen Panzer der Heldin. Sie scheint wirklich kein Herz zu haben. Wir spüren deutlich, daß der Kampf sich eigentlich schon hier entscheidet, daß Johannas Verkrampfung in ihrer Heldinnenrolle ihr schon hier den Sieg über Montgomery einträgt. Seine weiteren

Stöße, der Appell an ihre Erbarmung mit "seinen jammervollen" Eltern und sein Hinweis auf die Ähnlichkeit ihrer beider diesbezügliche Lage (V. 1625 ff.) sowie die Klage über seine Einsamkeit in der Fremde (V. 1635), sind schon eher eine Erlahmung als eine Steigerung seines Angriffs und werden mit Leichtigkeit von der Jungfrau abgewiesen. Daß es Johanna leichter fällt, diese Stöße zu parieren, merken wir schon daran, daß ihre Verkrampfung sich hierbei etwas löst und sie wieder die ersten Zeichen ihrer rückkehrenden Menschlichkeit verrät.²⁷⁾ Sie antwortet:

Unglücklicher! Und du erinnerst mich daran,
Wie viele Mütter dieses Landes kinderlos
Wie viele zarte Kinder vaterlos, wie viel
Verlobte Bräute Witwen worden sind durch euch!
(V. 1628 ff.)

Durch diese Antwort zeigt sie ganz klar, daß sie eben nicht das sein kann, was sie zu sein gerne vorgeben möchte: rein unführendes Wesen, reiner Dämon, Engel oder Heilige. Jetzt ergreift sie auch wieder Partei und zeigt uns nochmals ihren einseitigen Chauvinismus und ihren allzumenschlichen Haß:

Auch Englands Mütter mögen die Verzweiflung nun
Erfahren, und die Tränen kennen lernen,
Die Frankreichs jammervolle Gattinnen geweint.
(V. 1632 ff.)

In hypertrophierender, überschwenglicher Sprache de-

27) Anders interpretiert Heinz Ide, wenn er Johannas Werdegang in eine sittliche und in eine a-sittliche Existenz zerteilt und diese haarscharf von einander abgrenzt. Als sittlich zurechnungsfähiges Wesen sieht er Johanna von III,9 (dem Auftritt mit dem Schwarzen Ritter) bis V,6 (Johannas Erregung bei der Kenntnis-

monstriert sie ihr einseitig verherrlichtes Bild ihrer
Frankreichs:

Ihr träumtet schon in eures Herzens eitelm Wahn,
Den freigebornen Franken in der Knechtschaft Schmach
Zu stürzen und dies große Land, gleichwie ein Boot,
An euêr stolzes Meerschiff zu befestigen!
Ihr Toren! Frankreichs königliches Wappen hängt
Am Throne Gottes, eher rißt ihr einen Stern
Vom Himmelwagen, als ein Dorf aus diesem Reich,
Dem unzertrennlich ewig einigen! (V. 1640 ff.)

Ihren Auftrag überschreitend, wirft sie sich zum Richter und Todesvollstrecker auf:

..... - Der Tag
Der Rache ist gekommen, nicht lebendig mehr
Zurück messen werdet ihr das heilige Meer (V. 1647 ff.).

Daß Montgomerys Blick ihn nicht betrog, als er Johannas
Zwiespalt ihm entdeckte (V. 1603 ff.), zeigt sich, wenn
Johanna in der letzten Phase des Kampfes freundlich,
tröstend und menschlich zu ihm spricht und eine Paralle-
le zwischen ihrer beider Geschick zieht, gleichzeitig
aber auch zeigt, daß sie sich als unfühlerndes Werkzeug
des Schicksals versteht:

Stirb, Freund! Warum so zaghaft zittern vor dem Tod,
Dem unentfliehbar Geschick? Sieh m i c h an! Sieh!
Ich bin nur eine Jungfrau, eine Schäferin
Geboren, nicht des Schwerts gewohnt ist diese Hand,
Die den unschuldig frommen Hirtenstab geführt.
Doch weggerissen von der heimatlichen Flur
Muß ich h i e r, ich m u ß - mich treibt die
Götterstimme, nicht
Eignes Gelüsten, - e u c h zu bitterm Harm,
m i r nicht
Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens würgend gehn,
Den Tod verbreiten und sein Opfer sein zuletzt!
Noch vielen von den Euren werd ich tödlich sein,
Noch viele Witwen machen, aber endlich werd
Ich selbst umkommen und erfüllen mein Geschick.
- Erfülle du auch deines (V. 1653 ff.)

27) ... nahme, sie werde vor Lionel gebracht werden). -
Heinz Ide a.a.O., S. 82 und S. 87.

Es ist eine Gratwandlung, die der Dichter hier mit seiner Jungfrau unternimmt. Sie enthüllt sich mit solch verblüffender Offenheit, daß die Waage sich doch sehr zu Gunsten der Selbsterkenntnis und zu Ungunsten der Verblendung zu senken scheint. Dennoch wird klar, daß Johanna nur wie ein Mondsüchtiger nachtwandlerisch auf der Grenze ihrer Bewußtseinserweiterung bewegt, ohne diese Grenze jedoch zu überschreiten und sich ihrer Lage bewußt zu werden. Wie der Arzt dem Sterbenden eine Narkose verabreicht, so bietet sie Montgomery ihr Vor-Bild an. Daß diese Handlung nur ein Spiegel ihrer eigenen Selbstbetäubung und Selbsttäuschung ist, verraten ihre Worte: „Sieh m i c h an! Sieh! / Ich bin nur eine Jungfrau, eine Schäferin,“ (V. 1654b f.) uns nur zu deutlich.²⁸⁾ Ein „Gespenst des Schreckens“, welches würgt und den Tod verbreitet (V. 1662 f.), nennt Johanna sich selber. Daß sie nicht glücklich dabei ist, verraten ihre Worte: „e u c h zu bitterm Harm, m i r nicht / Zur Freude“ (V. 1661 f.) und die Gegenüberstellung von „Schwert“ mit „unschuldig frommen Hirtenstab“ (V. 1656 f.). Daß sie bei alledem und auch bei aller ihrer prophetischen Begabung (V. 1663 und V. 1667) doch nicht zur Erkenntnis ihrer Schuld und ihrer Selbst hindurchstößt, zeigt uns ihr Wort:

Muß ich h i e r, ich m u ß - mich treibt die
 Götterstimme, nicht
 Eignes Gelüsten (V. 1660 f.).²⁹⁾

28) Vgl. V. 1090: „Sieh m i c h an!“ und V. 1076 f.: „wie ich / Als Schäferin gekleidet,“

29) Zu beachten ist wie Schiller durch die Einheit der Verszeile impliziert: - mich treibt die Götterstimme nicht, / (sondern) Eignes Gelüsten, durch die

Als ein Werkzeug der „Götterstimme“ versteht Johanna sich! Zu Schluß verrät sie dann wieder, daß sie trotzdem nur menschlich sein kann:

..... Greife frisch zum Schwert

Und um des Lebens süße Beute kämpfen wir. (V. 1668 f.)

Auch die Vorahnung ihres bevorstehenden Todes (V. 1663 und V. 1667) vereint sie mit ihrem Opfer und rückt sie ihm menschlich näher.

Da Johanna sich selbst nicht versteht, sich selbst zum Problem wird, ist es anderen natürlich auch nicht leicht, sie zu begreifen. Wir finden, sie treibt es nun doch ein wenig zu arg und verstehen es durchaus, daß diese problematische Gestalt auch Montgomery nun doch noch in Wut entbrennen und als erster auf sie eindringen läßt (V. 1672 ff. und Regieanweisung Ende II, 7)³⁰⁾. Daß er bis zu Schluß keine endgültige Klarheit über das Wesen der Jungfrau bekommt, verraten seine Worte:

29) ... Zeichensetzung aber die Kehrseite zeigt, nämlich, daß Johanna ihr „eignes Gelüsten“, ihre Geschlechtlichkeit, unterdrückt.

30) Auch darin, daß Schiller am Anfang des Dialogs zwischen Johanna und Montgomery der Heldin die entschiedenere Rolle gibt (Regieanweisung nach V. 1579), Montgomery aber am Ende des Dialogs zuerst angreifen läßt, zeigt sich das Bestreben des Dichters nach klassischer Ausgewogenheit und seine Abrundung der Montgomery-Szenen zu einer ästhetischen Einheit.

Nun, wenn du sterblich bist wie ich und Waffen dich
Verwunden, kanns auch meinem Arm beschieden sein
(V. 1670 f.).

In einem krampfhaften Versuch, sich selbst Mut ein-
zureden, distanziert er sich von der Heldin:

In Gottes gnädige Hände leg ich mein Geschick.
Ruf du Verdammte deine Höllengeister an. (V. 1673 f.)

Nachdem die Heldin ihr Opfer beseitigt hat (V. 1676),
gibt sie sich in einem abschließenden Monolog Rechen-
schaft von dem Geschehenen und offenbart darin ihren
unbeseitigten und unverstandenen Zwiespalt:

Erhabne Jungfrau, du wirkst Mächtiges in mir!
Du rüstest den unkriegerischen Arm mit Kraft,
Dies Herz mit Unerbittlichkeit bewaffnest du.
In Mitleid schmilzt die Seele und die Hand erbebt,
Als bräche sie in eines Tempels heiligen Bau
Den blühenden Leib des Gegners zu verletzen,
Schon vor des Eisens blanker Schneide schaudert mir,
Doch wenn es not tut, alsbald ist die Kraft mir da
(V. 1677 ff.).

Die Häufung der Antithesen (ihr „unkriegerischer Arm“
gegen ihre „Kraft“ - V. 1678; ihr „Herz“ gegen ihre
„Unerbittlichkeit“ - V. 1679; ihre „Unerbittlichkeit“
gegen ihr „Mitleid“ - V. 1679 f.; ihr „Schaudern“ ge-
gen ihre „Kraft“ - V. 1683 f.) machen es ganz klar,
daß ihr Zwiespalt nach wie vor in unverminderter Stär-
ke weiter besteht, daß sich darin noch nichts geändert
hat. Diese innere Zerrissenheit ist es, die ihr die
klare Sicht ihrer eigenen Lage verstellt und es ihr
verwehrt, zur Erkenntnis ihrer Schuld zu kommen. Sie
schiebt deswegen alle Verantwortung auch weiterhin von
sich, indem sie sich als bloßes Werkzeug betrachtet:

Und nimmer irrend in der zitternden Hand regiert
Das Schwert sich selbst, als wär es ein lebendiger
Geist. (V. 1685 f.)

Sah sie sich soeben noch als willenlos ausführendes Organ der „Götterstimme“ (V. 1660), so würdigt sie sich selbst nun schon zum Werkzeug des Schwertes herab. Vom Schwert läßt die „Mächtige“ sich regieren! Hier zeigt sich ein Formprinzip der Dichtung, auf das später noch näher einzugehen sein wird, nämlich daß ein Höhepunkt in der äußeren Machtentfaltung der Heldin zugleich auch immer einen Tiefstand in ihrem Werdegang als Mensch bedeutet, daß die äußere und die innere Handlung sich also die Waage halten.

Die drei Szenen überblickend, die Johannas Treffen mit Montgomery gewidmet sind, stellen wir fest, daß sie einen ästhetischen Höhepunkt bilden und durch das antike Versmaß des Trimeter aus dem Ganzen der Dichtung herausgehoben sind. Sie stellen Johannas Hybris und ihren inneren Zwiespalt in ein besonders helles Licht. Da Montgomery die Gestalt der Heldin besonders klar spiegelt – beide haben sie dieselbe romantische Veranlagung –, kämpft Johanna in dieser Auseinandersetzung eigentlich mit sich selbst. Indem sie Montgomery tötet, verletzt sie ihre Menschlichkeit und fällt in schwere Schuld. Sie kommt aber keineswegs zur Erkenntnis ihrer Schuld und ihrer Selbst, obwohl ihr das durch die Ereignisse sehr nahe gelegt wird, sondern beharrt nach wie vor in ihrer Verblendung. Da sie sich infolge ihres inneren Zwiespalts nicht begreift, sieht sie sich als gehorsames, ja selbst als willenloses Werkzeug einer unverstandenen, überirdischen Gewalt (V. 1667 und V. 1677). So haftet diesen Szenen etwas Schicksalhaftes an, was auch durch die volltönenden, schweren Verse gestaltet wird, während die trennende Zäsur den Kampf

und die Zerrissenheit der Heldin stilistisch zum Ausdruck bringen.³¹⁾ Obwohl diese drei Szenen eine in sich abgerundete ästhetische Einheit bilden, sind sie aber keineswegs von der dramatischen Handlung abgetrennt. Sie beanspruchen kein eigenes Interesse, sondern sind der Gesamthandlung durchaus eingeordnet, indem sie sich auf den Auftrag der Heldin gründen und auf Johannas Treffen mit Lionel sowie auf ihr tragisches Ende vorausdeuten.

Die kontemplative Ruhe, die mit Johannas Monolog ihr Treffen mit Montgomery abrundet, währt nicht lange. Durch das Erscheinen eines Ritters „mit geschlossenem Visier“ (Regieanweisung vor II,9) kündigt sich neue dramatische Spannung an. Findet der Kampf mit Montgomery seine kontrastierende und ergänzende **Kehrseite** in Johannas späterem Treffen mit Lionel (III,10), so bereitet die nunmehr folgende Szene mit Burgund die Erscheinung des verkappten Schwarzen Ritters in III,9 vor. Aber auch als Kontrast zu den Montgomery-Szenen sind die Szenen mit dem Herzog gearbeitet, indem der Dichter uns hier zeigt, daß die zwiespältige Heldin

31) Vgl. hierzu aus Böttigers „Bemerkungen“: „Die Szene mit dem Walliser Montgomery ist eine Lieblingsepisode des Dichters, die er ganz im Geiste Homerischer Dichtung nach der Art bildete, wie dort in der Ilyas Lykaon das Leben von Achilles erfleht; und darum nahm er auch hier die Iamben des alten Trauerspiels, die Senarios oder Trimetros zur Ausführung. Diese sind ihrer Zäsur wegen außerordentlich schwer, aber auch so schön und volltönend, daß es Schiller schwer wurde, nun wieder zu den Fünffüßlern zurückzukehren“ - Zitiert nach N.A., Bd. 9, S. 403.

nur
nicht zu verderben, sondern überraschenderweise auch zu versöhnen vermag. Abermals gestaltet der Dichter durch diesen Kontrast Johannas zwiespältiges, fremdes Wesen. Zeigte der Aktanfang uns ihren Zwiespalt in der Spiegelung der sich streitenden "Feinde", so erscheint ihre Gestalt am Ende des Akts noch stets gebrochen und gegensätzlich in der Widersprüchlichkeit ihrer eigenen Taten.

Da Burgund anfänglich in Verkappung erscheint, dauert die Atmosphäre des Schicksalhaften einstweilen noch fort, und das verleiht seinen Worten ein entsprechendes Gewicht. Die Worte, mit denen er den Auftritt eröffnet, klingen folglich wie ein Schicksalsspruch an:

Verfluchte! Deine Stunde ist gekommen,
Dich sucht ich auf dem ganzen Feld der Schlacht.
Verderblich Blendwerk! Fahre zu der Hölle
Zurück, aus der du aufgestiegen bist. (V. 1687 ff.)

Ein "verderblich Blendwerk" nennt er die Heldin. Mit dieser Benennung deutet der Dichter nicht nur auf die allgemeine Verblendung der Gegen- und Mitspieler Johannas, sondern vor allem auch auf die Verblendung der Heldin selber. Der Herzog scheint Johanna genauer zu erkennen, als die Heldin selber. Auch sein Orakelspruch: "Deine Stunde ist gekommen", enthüllt sich von späterer Sicht aus als vollkommen berechtigt, insofern er eine entscheidende Wende im Leben der Heldin andeutet. Diese Wende erweist sich später in der äußeren Handlung als eine glanzvolle "Stunde" der Verblendung, in der inneren Handlung aber als eine Wende zur Menschlichkeit.

Die schicksalhafte Atmosphäre während, läßt der Dichter die Heldin antworten:

Wer bist du, den sein böser Engel mir
Entgegen schickt? (V. 1691 f.)

Als einem bösen Schicksal preisgegeben, als der Macht eines bösen Engels anheimgefallen, betrachtet sie den fremden Ritter und sagt damit implizite, daß sie selber dieser böse Engel ist. Wohl gibt sie vor, daß sie von einem guten Engel ihren Auftrag bekommen habe, aber ihre Mordtaten strafen sie Lügen.

Johanna entdeckt die burgundische Binde an dem Herzog und sagt:

.... dich bezeichnet die burgundsche Binde,
Vor der sich meines Schwertes Spitze neigt.
(V. 1694 f.)³²⁾

Dieses Verhalten steht in schroffem Gegensatz zu dem brennenden Haß, mit dem sie später (III,9) den Schwarzen Ritter verfolgt.

Der Herzog zeigt uns, wie unrecht Talbot hatte, als er ihn der Feigheit bezichtigte (vgl. V. 1249 f.). Mit aufgeschlagenem Visier (Regieanweisung vor V. 1702) ist er bereit es mit der Heldin, Dunois und La Hire aufzunehmen (V. 1715). Er gibt sich alle Mühe die Heldin zu einem Kampf zu stellen. Er nennt sie eine „Verworfene“ (V. 1696), eine „Elende“ (V. 1702), eine „buhlerische Circe“ (V. 1709) und „Teufelsdirne“ (V. 1714) und spricht von ihrem „verdammte(n) Haupt“ (V. 1698) und ihren „Satanskünste(n)“ (V. 1703). Johanna läßt sich aber nicht zu einem Kampf hinreißen. Wenn die Männer sich zum Kampf bereiten, tritt sie dazwischen (Regieanweisung nach V. 1716), „stellt sich in

32) Etwas später wiederholt sie das: „- unser Schwert / Hat keine Spitze gegen dich.“ (V. 1738 f.)

die Mitte und trennt beide Teile" (Regieanweisung vor V. 1728). An diesem Bild wird sichtbar, wie sehr die Geister sich an der Gestalt der Heldin scheiden und daß der Streit unter den Nebenfiguren eigentlich nur eine Spiegelung des inneren Widerstreits der Heldin ist.

Nachdem sie Ruhe geschaffen hat, fragt Johanna:

Was willst du tun, Burgund? Wer ist der Feind,
Den deine Blicke mordbegierig suchen? (V. 1730 f.)

Mit diesen Fragen will sie Burgund zur Überlegung geben, daß England sein natürlicher Feind und Frankreich sein Freund sei, daß er eigentlich dabei ist, gegen sich selbst zu kämpfen. Da sie das nämliche tut, richten die Fragen sich aber eigentlich gegen sie und implizieren, daß sie mit ihrem kriegerischen Unterfangen dabei ist, sich selbst zu bekriegen und zu zerstören. Eigentlich sollte sie sich selbst abfragen, wer der Feind ist, den ihre „Blicke mordbegierig suchen“, denn indem sie die Engländer mordet, mordet sie recht eigentlich einen Teil ihres Selbst. Abermals zeigt der Dichter uns auch an dieser Stelle wieder, daß diese „Mordbegierde“ der Heldin auf ihren „Blicke(n)“ beruht (V. 1731), daß ihr selbstvernichtendes Unterfangen durch ihre falsche Ansicht ausgelöst worden ist.

Der Herzog wehrt sich mannhaft:

Anglistge, mich betörst du nicht. Verwahrt
Ist mir das Ohr vor deiner Rede Schlingen
Und deines Auges Feuerpfeile gleiten
Am guten Harnisch meines Busens ab. (V. 1744 ff.)

Durch diese Aussage des Herzogs deutet der Dichter nochmals auf den gefährlichen Blick der Heldin, gefährlich für andere und, wie wir bereits feststellen

konnten, vor allem gefährlich für Johanna selbst. Der Herzog verhärtet sich jedoch gegen diesen Blick (V. 1747). Durch die Gegenüberstellung „Harnisch“-„Busen“ richtet der Dichter abermals wieder unseren Blick auf den Zwiespalt der Heldin.

Johanna bietet ihre ganze Überredungskunst auf:

Gott hat entschieden, unser ist der Sieg (V. 1759) und:

- O komm herüber! Edler Flüchtling komm!
Herüber, wo das Recht ist und der Sieg.
Ich selbst, die Gottgesandte, reiche dir
Die schwesterliche Hand. Ich will dich rettend
Herüberziehn auf unsre reine Seite! - (V. 1762 ff.)

Mit dem „Sieg“ will sie den Herzog locken. Der Erfolg ist der Köder, den sie ihm vorhält. So sehr scheinen ihre Versöhnungsargumente sich also nicht von denen der Königin Isabeau zu unterscheiden. Abermals verrät sie ihren Zwiespalt, wenn sie sich einerseits als die „Gottgesandte“ bezeichnet³³⁾, andererseits aber von

33) Die allmähliche Progression in der Verstiegtheit Johannas ist sehr konsequent durchgeführt worden. Wohl erfahren wir durch Bericht: „Sie nennt sich eine Seherin und Gott- / Gesendete Prophetin“ (V. 989), aber Johanna selbst versteigt sich im ersten Akt noch nicht dazu, sich so zu bezeichnen. Die Nebenfiguren bezeichnen sie jedoch häufig so oder ähnlich (Vgl. V. 995, V. 1006, V. 1032, V. 1044, V. 1129, V. 1136 und V. 1141). Erst nachdem das Ohr des Auditoriums sich an diese und ähnliche Bezeichnungen durch deren häufigen Gebrauch durch die Nebenfiguren gewöhnt hat, legt Schiller sie Johanna selbst in den Mund, somit die Hybris seiner Heldin gnädig verhüllend.

ihrer „schwesterliche(n) Hand“ spricht. Andermal demonstriert sie auch wieder ihre Hybris, ihr verherrlichtes Bild von ihrer „reine(n) Seite“ (V. 1766), von ihrer „reinen“ Frankreich und von ihrer „reinen“ Selbst:

Der Himmel ist für Frankreich. Seine Engel,
Du siehst sie nicht, sie fechten für den König,
Sie alle sind mit Lilien geschmückt,
Lichtweiß wie diese Fahn ist unsre Sache,
Die reine Jungfrau ist ihr keusches Sinnbild.
(V. 1767 ff.)

So groß ist Johannas naive Hingabe an ihr Trugbild, daß sie überzeugend wirkt und den Herzog zu verstricken droht. Fast läßt er sich von der „süße(n) Rede schmeichlerische(n) Ton“ (V. 1742) dieser „Sirene“ (V. 1743) betören, fast von ihrer enormen Verblendung verblenden:

Verstrickend ist der Lüge trüglich Wort,
Doch ihre Rede ist wie eines Kindes.
Wenn böse Geister ihr die Worte leihn,
So ahnen sie die Unschuld siegreich nach.
(V. 1772 ff.)

Hierauf geht Johanna sofort ein und zeigt sich nun zusehends stets deutlicher von ihrer menschlichen Seite. Sie fragt:

..... - Ist Frieden stiften, Haß
Versöhnen ein Geschäft der Hölle? Kommt
Die Eintracht aus dem ewgen Pfuhl hervor?
Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut,
Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?
Seit wann ist die Natur so mit sich selbst
Im Streite, daß der Himmel die gerechte Sache
Verläßt, und daß die Teufel sie beschützen?
(V. 1779 ff.)

Wohl richtet sie ihre aufklärerischen Fragen an einen andern, kommt aber keineswegs auf den Gedanken, sich selbst diesen Fragen zu stellen. Da sie nicht praktiziert was sie predigt, nehmen wir ihr ihre Predigt auch nicht ab. Ihre Taten strafen sie zu deutlich

Lügen. Von „Frieden stiften, Haß versöhnen“ und von „Eintracht“ war bei ihr bislang auch nicht die geringste Spur zu entdecken, wohl aber hat sie immer wieder gezeigt, daß sie wirklich „mit sich selbst im Streite“ ist. Daß sie direkt nach der Hinmordung Montgomerys ihren Kampf als „unschuldig, heilig, menschlich gut“ bezeichnen kann, entblößt ihren enormen Selbstbetrug.³⁴⁾

Stets „süßer“ wird die „Rede“ der „Sirene“, stets „schmeichlerischer“ wird ihr „Ton“ (Vgl. V. 1742 f.):

Ist aber das, was ich dir sage, gut,
Wo anders als von oben konnt ichs schöpfen?
Wer hätte sich auf meiner Schäfertrift
Zu mir gesellt, das kindsche Hirtenmädchen
In königlichen Dingen einzuweihn? (V. 1787 ff.)

Schließlich schwingt ihre enorme Verblendung sich zum feierlichen Pathos empor, und in Reimform endet sie ihren Sirenengesang:

Doch jetzt, da ichs bedarf dich zu bewegen,
Besitz ich Einsicht, hoher Dinge Kunde,
Der Länder und der Könige Geschick
Liegt sonnenhell vor meinem Kindesblick,
Und einen Donnerkeil führ ich im Munde. (V. 1794 ff.)

Und der Herzog läßt sich von ihrem „Kindesblick“ bewegen und verblenden. Ohne weiter nachzudenken, wieso sich das „kindsche Hirtenmädchen“ mit „königlichen Dingen“ und der „Kindesblick“ mit dem „Donnerkeil“ vereinbaren lasse, ist er „lebhaft bewegt, schlägt die Augen zu ihr auf und betrachtet sie mit Erstaunen und Rührung“ (Regieanweisung vor V. 1799). Seine Worte beweisen, daß er das nur fertig bringen kann durch die gänzliche Ausschaltung allen logischen Denkens:

34) Daß Schiller hier das einheitliche Weltbild der Aufklärung kritisiert und als Wahn demaskiert, bedürfte wohl keiner weiteren Erläuterung.

Wie wird mir? Wie geschieht mir? Ists ein Gott,
Der mir das Herz im tiefsten Busen wendet!
- Sie trägt nicht diese rührende Gestalt!
Nein! Nein! Bin ich durch Z a u b e r s Macht
geblendet,
So ist's durch eine himmlische Gewalt,
Mir sagts das Herz, sie ist von Gott gesendet.
(V. 1799 ff.)

So sehr läßt der abergläubische Herzog sich von der kriegerischen Gestalt der Heldin betrügen, bezaubern und blenden, daß er sie als eine „rührende Gestalt“ bezeichnet und sich auch tatsächlich von ihrer Erscheinung rühren läßt. Ähnlich wie die weiche, humanistische Sorel vertraut er ganz der Stimme seines „Herzens“³⁵⁾ und läßt sich ganz von seinem Gefühl bestimmen. Er gibt sich des „Z a u b e r s Macht“, die ihn blendet, ganz hin. Ob der Herzog aber nicht dennoch in einem tieferen, verborgenen Sinn recht hat und recht behält, nämlich in dem Sinn, daß in dem ganzen Geschehen und auch in seiner Verblendung das Walten einer „himmlischen Gewalt“ zu spüren ist, muß die Dichtung uns noch zeigen.

So stark ist des Herzogs menschliche Regung, daß sie sich selbst der eingepanzerten Heldin mitzuteilen scheint. Sie jubelt:

Er ist gerührt, er ist's! Ich habe nicht
Umsonst gefleht, des Zornes Donnerwolke schmilzt
Von seiner Stirne tränentauend hin,
Und aus den Augen, Friede strahlend, bricht
Die goldne Sonne des Gefühls hervor.
- Weg mit den Waffen - drückt Herz an Herz -
Er weint, er ist bezwungen, er ist unser! (V. 1805 ff.)

35) Vgl. „Mir sagts das Herz, den Frieden wirst du pflanzen“ (V. 794) und „Vom Sieg gekrönt umarm ich meinen Herrn, / Mir sagts das Herz, in Reims bezwungen Mauern.“ (V. 2290 f.)

Wie leidenschaftlich ihr allzulang unterdrücktes Gefühl hervorbricht, zeigt die Regieanweisung zum Akt-schluß uns: "... sie eilt auf ihn zu mit ausgebreiteten Armen und umschlingt ihn mit leidenschaftlichem Ungestüm". Ob ihr eingepanzertes Herz viel von dieser Umarmung zu spüren und sich dabei zu beruhigen vermag, bleibt dem Urteil des Theatergängers oder Lesers überlassen.

So zeigt der Dichter uns gegen Ende des Akts eine ganz andere Johanna als in den Montgomery-Szenen. Erschien sie in II,7 als "Gespenst des Schreckens" (V. 1662) und als unbarmherzige, männermordende Amazone, so sehen wir sie in II,10 als gefühlvolles Kind, leidenschaftlich der Freude hingegeben. In einer jeden dieser beiden Szenen zeigt sich also eine Komponente ihres zwiespältigen Wesens, obwohl durch die jeweils veranlassenden Umstände (Kampf gegen den "Feind" - Freude über die gelungene Versöhnung) begründet und verdeckt. Die Entwicklung der Heldin scheint aber dahin zu gehen, daß die menschliche Komponente in ihrem zweigeteilten Wesen stets deutlicher hervortritt, daß die Stimme des "Herzens" stets vernehmlicher wird. So bereitet der Dichter schon in diesem Akt den "Fall" der Heldin vor.

Den Akt überblickend, stellen wir fest, daß der Dualismus im Wesen der Heldin dem ganzen Akt sein Gepräge gibt. Das zeigt sich schon in der Gegenüberstellung der beiden Bühnenbilder: "Gegend von Felsen begrenzt" (II,1) und "Der Prospekt öffnet sich" (II,6). Das zeigt sich auch in der Zwietracht, die Johannas starkes Wesen im Feindeslager hervorruft.

Und schließlich zeigt sich das im Gegenüber der Gestalt der Heldin, in dem Kampf mit Montgomery und in der Versöhnung Burgunds. So erscheint das Bild der Heldin gebrochen in der Spiegelung des Feindes und gegensätzlich in den eigenen Taten. Aber noch „nimmt sie sich zusammen“. Das vermag sie aber nur, weil sie sich und ihre Schuld noch nicht erkennt. Noch gelingt es ihr, Mächtiges zu wirken, aber nur deshalb noch, weil sie einem kolossalen Selbstbetrug erlegen ist. Zweigeteilt, sowohl schrecklich als rührend, steht sie am Ausgang des Aktes vor uns. Sie ist sich der trennenden Kluft zwischen ihrem gesuchten Ideal und ihrer realen Existenz aber noch keineswegs bewußt. In der sich anbahnenden Entwicklung ihrer Menschlichkeit liegt der Keim einer kommenden Krise und die Möglichkeit einer Bewußtseinserweiterung aufgeschlossen. Die dialektische Gestaltungsmethode des Dichters zeigt sich auch darin, daß die äußere und innere Handlung einander die Waage halten, daß dort wo die Heldin hoch im Ansehen der Öffentlichkeit steht, sie als Mensch dagegen tief steht und gefährdet ist.

„Ähnlich wie der zweite Akt in zwei Teile zerfällt, indem der Dichter Johanna erst in der Spiegelung des sich streitenden Feindes und dann in der Widersprüchlichkeit ihrer eigenen Taten zeigt, zerfällt auch der dritte Akt in zwei Teile: in den Szenen 1-5 wird Johanna uns abermals im Hoflager König Karls vorgeführt, dann wechselt das Bühnenbild und erblicken wir die Heldin zum zweiten Mal gegen den Feind ankämpfend auf dem Schlachtfeld.

In der ersten Szene zeigt der Dichter uns die Wirkung der Heldin Gestalt und Taten auf Dunois und La Hire.

„Ähnlich wie Johannas starkes, eingreifendes Dasein zu Anfang des zweiten Aktes Zwist im Feindeslager hervorruft, verursacht die Heldin, von ihr selber ungewollt und ungeahnt, nun auch schon im eigenen Lager eine drohende Zwietracht, indem Dunois und La Hire sie beide verehren und begehren. Schon gleich zu Beginn des Aktes wird die Stimme des „Herzens“ recht deutlich und unüberhörbar vernehmlich. Der stürmische Dunois läßt La Hire am Anfang gar nicht zu Worte kommen. Weil er stets eifert, stets es eilig hat zu handeln, vermutet er dasselbe bei La Hire:

Zum König denkt Ihr stehnden Fußes jetzt
Zu gehen, und die Jungfrau zum Geschenk
Euch zu erbitten - (V. 1819 ff.).

Sein Eifer gestattet ihm nicht auf den Rivalen zu hören. Er beeilt sich, die Echtheit und Tiefe seiner Liebe zur Heldin zu beteuern:

Es zieht mich nicht
Der Augen flüchtig schnelle Lust zu ihr.
Den unbezwungenen Sinn hat nie ein Weib
Gerührt, bis ich die Wunderbare sah .. (V.1824b ff.).

Ähnlich wie die Heldin ihre Sendung in ein Gebot zum Zeugnis und ein Verbot der Natur trennt, das Leben in gebotene Pflicht und verbotene Neigung zerteilt, versucht Dunois hier die "schnelle Lust" von dem "unbezwungenen Sinn" zu scheiden. Nur nehmen wir es diesem stets übereiligen und stürmischen Aktivisten nicht so leicht ab, daß die "schnelle Lust" in dieser seiner Herzensangelegenheit nun keinerlei Rolle gespielt haben soll. So stellt diese Aussage Dunois' die Frage in den Raum, ob wir annehmen können, daß Johannes "unbezwungener Sinn" ihre "schnelle Lust" auf die Dauer wird zügeln können, ob wir dem kleinen Mädchen aus Dom Remi zumuten können, was wir "Frankreichs Brustwehr" (V. 268), dem "heldenmütige(n) Bastard" (V. 269), nicht zutrauen. Dunois fährt fort, indem er die "Wunderbare" weiter erklärt als diejenige,

Die eines Gottes Schickung diesem Reich
Zur Retterin bestimmt und (ihm) zum Weibe.
(V. 1828 f.)

Da es ihm so paßt, macht er sich die antike Schicksalsauffassung seines Freundes¹⁾ zu eigen und meint, die Absicht des Schicksals auch genau zu erkennen, wenn er sagt, daß "ein Gott" Johanna Frankreich zur Retterin und ihm selbst zum Weibe bestimmt habe. Obwohl der naive Dunois in dieser Aussage an keinerlei Problem der Heldin denkt, deutet der Dichter

1) Vgl. V. 1514 f. und die Bemerkungen dazu auf S. 150 f.

durch sein Wort auch hier wieder auf Johannas Dualismus. Deswegen wirft seine weitere Aussage:

Denn nur die Starke kann die Freundin sein
Des starken Mannes, und dies glühnde Herz
Sehnt sich an einer gleichen Brust zu ruhn,
(V. 1832 ff.)

die Frage auf, ob Johanna auch wirklich eine „Starke“ ist, so stark, daß sie ihr „glühend Herz“, welches Dunois, den „starken Mann“, „in dem Augenblick“ (V. 1830) überwältigt hat, ihrem hohen Pflichtbewußtsein gänzlich unterwerfen kann, so stark, daß sie ihre Natur absolut verleugnen kann.

Nach solch einem massiven Vorstoß läßt Dunois, bzw. der Dichter, La Hire nun auch endlich zu Worte kommen. Er pariert, indem er dieselbe Taktik wie sein Gegner anwendet und sich die Denkbilder seines Rivalen für seinen Zweck zu Nutzen macht. Er betont, daß die Ehre, seines „Namens Heldenruhm“ (V. 1837), dem Prinzen ohne jeglichen Zweifel die Vorrangstellung bei der Jungfrau sichere. Indessen sei es gerade der hohe Stand des Prinzen und seine königliche Herkunft, die die Verbindung mit „einer niedren Schäferin“ (V. 1840) verhindere. Das will Dunois jedoch nicht wahr haben. Er betont ihre göttlichen Qualifikationen, die sie ihm ebenbürtig machen, und nennt sie „eine Braut der reinen Engel“ (V. 1847). Er scheint aber keinerlei Widerspruch an der Jungfrau oder in seinen eigenen Worten zu empfinden, wenn er sie im gleichen Atem auch, typisch pantheistisch, als Gottmensch schildert:

Sie ist das Götterkind der heiligen
Natur wie ich, und ist mir ebenbürtig. (V. 1844 f.)

Auch durch diese Aussage Dunois¹ betont der Dichter, daß Johanna nur „Kind der Natur“, nur Mensch sein kann.

So wird abermals durch diesen Dialog ein gebrochenes, widerspruchsvolles Bild von der Jungfrau heraufbeschworen. Einerseits wird sie als „niedre Schöferin“ (V. 1840), andererseits als „Braut der Engel“ (V. 1847) dargestellt. Aber nicht nur widerspricht Dunois La Hire, sondern Dunois widerspricht sogar sich selbst, in seinem Eifer die Hoheit der Jungfrau zu beweisen. Einerseits ist sie ihm das Kind der Natur, wenn auch als „Götterkind der heiligen Natur“ (V. 1844) verbrämt, andererseits „eine Braut der reinen Engel“ (V. 1847), wobei er natürlich garnicht auf den Gedanken verfällt, daß er dann entweder selber der „reine Engel“ sein oder sie andernfalls dem „reinen Engel“ abspenstig machen müste.

Noch klarer und in meisterhafter Verdichtung weist Schiller auf das Dilemma der Jungfrau und auf ihre unausweichliche Krise, wenn er Dunois bald darauf sagen läßt:

Nein, sie selbst
Entscheide! Sie hat Frankreich frei gemacht,
Und selber frei muß sie ihr Herz verschenken.
(V. 1856b ff.)

Indem Dunois die noch nicht vollzogene, vom Leser aber bereits erwartete Befreiung Frankreichs vorwegnimmt, entsteht der Eindruck, daß auch der letzte Teil seiner Aussage:

Und frei muß sie ihr Herz verschenken (V. 1858), erfolgen wird, der Heldin also vorbestimmt ist. Dieser Eindruck eines Notzwangs wird durch das „muß“

noch verschärft. Gleich scharf betont durch Wiederholung steht jedoch das direkt vorhergehende „frei“ dagegen. So wird ein ungeheurer Aufeinanderprall zweier Fakultäten menschlichen Seins durch das komprimierte: „frei muß“ vorwegnehmend gestaltet. Über die Tatsache des Zwiespalts der Heldin hinaus deutet der Dichter hier schon auf eine kommende Krise. Das wird uns vor allem bei der fernerer Überlegung dessen, was Johanna „frei“ tun „muß“ ganz klar, denn sie muß ja ihr „Herz verschenken“. Dunois meint mit „Herz“ hier die Liebe zu einem Mann. Da wir wissen, wie sehr Johanna sich gegen das Drängen ihres Vaters und ihrer Schwestern gewehrt hat, ahnen wir, wie furchtbar es für sie sein muß, wenn sie in Angelegenheiten des Herzens einem Zwang unterworfen werden sollte. Wir haben aber auch bereits erkannt, daß der Dichter „Herz“ oft als Symbol für das Wesentliche unserer menschlichen Existenz schlechthin verwendet. Dadurch vertieft sich die Bedeutung dieser zukunfts-schwangeren Aussage ums vielfache. Es geht hier um das Opfer des Selbst, um die Preisgabe des Seins. Darüber zu entscheiden, wird Johanna aufgefordert, mehr noch: darüber zu entscheiden, ist ihr vorbestimmt.

Daß der Dichter den dritten Akt damit eröffnet, daß Dunois und La Hire an Johanna als Ehegattin denken und sich um sie streiten, ist schon ein Grund zum Nachdenken. Am Ende des ersten Aktes war es Dunois, der erklärte:

Wir folgen blind, wohin die Göttliche
Uns führt (V. 1129 f.),

während La Hire ihn darin unterstützte:

Der Gott des Sieges wandelt ihr zur Seite,
Sie führ uns an, die Mächtige, im Streite.
(V. 1134 f.)

Als „Göttliche“ oder als die Fortuna wurde Johanna damals gesehen, und es war noch kein Gedanke daran, daß ein Sterblicher sie ehelichen könnte. Durch das ganz andere Bild, welches Dunois und La Hire sich bei der Eröffnung des dritten Aktes von der Jungfrau machen, zeigt der Dichter uns, wohin die Entwicklung geht. Auf die Dauer vermag der Mensch seinen Mitmenschen nicht als Engel zu sehen. Vater Thibauts Drängen zur Normalisierung und Normierung steht bereits wieder vor der Tür und klopft an. Einen Engel in menschlicher Gestalt kann der Mensch nicht dulden. Dann schon eher einen Teufel, denn den darf er wenigstens noch vernichten.

Der zweite Auftritt bereitet die Ankunft des Herzogs von Burgund vor. Dunois' schillerndes Wort: „frei muß sie ihr Herz verschenken“ (V. 1858), findet einen abgeschwächten Widerhall, wenn der Botschafter des Herzogs von König Karl eine ähnliche Verbindung von Neigung und Pflicht erwartet:

Er wird zu deinen Füßen niederknien,
Doch er erwartet, daß du es n i c h t duldest
(V. 1870 f.).

Karl kann alle seine Forderungen großmütig (vgl. V. 1885) und würdig (vgl. V. 1887) erfüllen, denn Neigung und Pflicht sind bei ihm eine naive Einheit:

So sei mein Anteil an dem ewgen Heil,
Als Herz und Handschlag bei mir einig sind
(V. 1890 f.).

Abermals zeigt er seinen Sinn für Kunst, Spiel und Freude, wenn er den Auftrag zu einem großen Fest gibt. Trotzdem scheint Karl nicht mehr daran zu denken, daß

etwas Transzendentes geschehen ist. Sein Kommentar zu dem stürmischen und begeisterten Empfang des Herzogs bei dem Volk deutet darauf, daß der anfängliche Eindruck des Wunders schon verblaßt ist:

Es ist ein gutes Volk, in seiner Liebe
Raschlosernd wie in seinem Zorn. - Wie schnell
Vergessen ist, daß eben dieser Herzog
Die Väter ihnen und die Söhne schlug,
Der Augenblick verschlingt ein ganzes Leben!
(V. 1922 ff.)

Karl charakterisiert die Franzosen also als

.... ein gutes Volk, in seiner Liebe
Raschlosernd wie in seinem Zorn. (V. 1922 f.)

Daß er seine Pappenheimer kennt, zeigt sich, wenn er alsobald in seiner nächsten Umgebung seine geliebte Agnes dazu anhalten muß, ihre „raschlosernde“ Freude zu beherrschen. Auch in dieser Lage weiß der König die Einheit und den Ausgleich von Handlung und Fassung, von Neigung und Pflicht, von Anmut und Würde zu wahren und die „raschlosernden“ Gefühle durch die höfische Form zu unterdrücken.

Wie flüchtig und oberflächlich, wie inhaltslos und leicht das menschliche Leben aber tatsächlich ist, erleben wir, wenn viele nichtssagende Höflichkeiten, viele artige aber leere Worte, den beiden Fürsten über die Peinlichkeit dieser Versöhnung hinüberhelfen müssen. So weit erstreckt sich der Zwang der höfischen Form, daß der „Gute“ Herzog den Erzbischof begrüßt mit:

Ehrwürdger Mann Gottes! Euren Segen!
Euch trifft man immer auf dem rechten Platz,
Wer Euch will finden, muß im Guten wandeln
(V. 1950 ff.),

worauf dieser in salbungsvollem Kanzelton antwortet:

Mein Meister rufe, wenn er will, dies Herz
Ist freudensatt und ich kann fröhlich scheiden,
Da meine Augen diesen Tag gesehen. (V. 1953 ff.)

Die Anspielung in dieser Aussage auf die Worte, die Simeon bei der Darstellung Christi im Tempel spricht²⁾, ist einleuchtend. Also stellt der Erzbischof die Heldin durch diese Aussage in einen direkten Bezug zu Christo und demonstriert dadurch seine eigene Verblendung. Da Johanna sich das ohne weiteres gefallen läßt, offenbart ihre Vermessenheit sich auch hier. Der Dichter spielt aber auch gleichzeitig auf das Ende der Heldin an durch die Aussage: "... dies Herz / Ist freudensatt und ich kann fröhlich scheiden" und wirft gleichzeitig auch die Frage auf, ob es denkbar sei, daß das "Herz" dieses jungen Mädchens schon "freudensatt" sein könnte. Bei der Betrachtung ihres selbstkonstruierten Verbots will uns das fast so scheinen. Wir haben aber auch festgestellt, daß sie ihre Menschlichkeit nicht ganz unterdrücken kann, daß ihre Menschlichkeit sich sogar stets deutlicher zeigt.

Daran, daß die Etikette, die inhaltsentleerte höfische Form das echt-erlebte und intensiv-durchlebte Leben zu überwuchern und zu verdrängen droht, spüren wir, daß der Notstaat Frankreich dabei ist zu einer normalen, alltäglichen Existenzform zurückzukehren. Es ist nicht mehr so, daß jedes Wort und jede Handlung von allergrößtem Gewicht ist, weil es Sein oder Nichtsein veranlassen könnte, und der Mensch hat Muße und Freiheit dazu, Worte in den Mund zu nehmen, die seine Gedanken verbergen. Die Situation stellt die Frage

2) Vgl.: "Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesagt hast; / Denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen." - Lukas 2, 29 f. - Lutherübersetzung.

in den Raum, wie Johanna, deren Existenz sich ausschließlich auf den Notstaat bezieht, deren Auftrag, Begnadigung und Sonderstellung an den Befreiungskampf gebunden sind, das Leben nach Beendigung dieses Kampfes wird bewältigen können. Denn mit dem Kampf erlischt ja auch ihr Sinn, und in einer Welt der schönen höfischen Formen können wir uns die Schäferin kaum denken. Es scheinen für Johanna also allerlei Probleme vorzuliegen.

Daß der Dichter auch im dritten Auftritt die Auseinandersetzung von Pflicht und Neigung gestaltet, zeigt uns schon die Bühnenanweisung zu Beginn: "... in dem Augenblick, wo er (der Herzog - Verf.) sich auf ein Knie will niederlassen, empfängt ihn der König in seinen Armen." Auch weiterhin vertritt Burgund die Pflicht, Karl die Neigung:

Karl: Ihr habt uns überrascht - Euch einzuholen
 Gedachten wir - Doch ihr habt schnelle Pferde.

Burgund: Sie trugen mich zu meiner Pflicht. (V.1930 ff.)
Zwar umarmt Burgund die Sorel gleich danach und küßt sie auf die Stirne (Bühnenanweisung nach V. 1932); aber seine Worte zeigen, daß auch das nur inhaltslose Form ist:

 Mit Eurer
Erlaubnis, Base. Das ist unser Herrenrecht
Zu Arras und kein schönes Weib darf sich
Der Sitte weigern. (V. 1932b ff.)

Unwillkürlich wird der Leser vor die Frage gestellt, wie Johanna sich wohl, hat sie ihren Auftrag dereinst erst erfüllt, in einer solchen Welt, in der "der Frauen Schönheit" als höchstes Marktgut eines "handeltreibend" Volkes gerühmt wird, zurechtfinden wird.

Daß es auch in dieser scheinbar so unscheinbaren Szene eigentlich um die Gestalt der Heldin geht, daß der Dichter auch selbst die oberflächliche Spiegelfechterei am Hofe der Franzosen, die allein "Zierliches" zu sagen wissen (V. 1460), dazu benutzt, den Leser vor ganz wesentliche Fragen betreffs der Heldin zu stellen, wird klar, wenn Burgund sich fragend an die Sorel wendet:

Man spricht, Ihr habt Euch Eurer edeln Steine
Beraubt, um Waffen gegen mich daraus
Zu schmieden? Wie? Seid Ihr so ernst mich zu
verderben? (V. 1956 ff.)

Abermals fordert der Dichter den Leser hier auf, über das Wesen der Heldin nachzudenken, zu überlegen, ob auch sie aus kriegerischer Gesinnung sich ihrer "edeln Steine" und weiblichen Anmut beraubt habe, um den Feind zu verderben. Und wenn der Herzog dann anschließend erklärt:

Doch unser Streit ist nun vorbei, es findet
Sich alles wieder, was verloren war,
Auch Euer Schmuck hat sich zurück gefunden
(V. 1960 ff.),

so stellt der Dichter damit den Leser vor die Frage, ob die Heldin den Streit auch wohl wirklich beenden könne, nicht nur den Streit zwischen "England" und "Frankreich" um sie, sondern auch den Streit zwischen "England" und "Frankreich" in ihr, den Streit, den Isabeau aus ihrer Sicht mit den Termini "Wut" und "Vergnügen" kennzeichnet (V. 1449) und den wir mit "Pflicht" und "Neigung" anzudeuten versuchten. Mit der Aussage: "es findet / Sich alles wieder, was verloren war" deutet der Herzog auf sowohl die Rückerstattung der Juwelen als auf seine eigene Rückkehr zu seinem "angeborenen König" (V. 1294). Der Dichter

deutet darüber hinaus aber auch auf Johanna und wirft die Fragen auf: Wird Johanna sich, ihr heiles, unzerteiltes Selbst, wieder finden können? Wird sie imstande sein sich mit sich selber zu versöhnen, so wie sie die beiden Fürsten mit einander ausgesöhnt hat? Wird sie alles, was sie jetzt doch scheinbar preisgegeben und verloren hat, ihren ganzen weiblichen Schmuck, ihre jungfrauliche Anmut, zurückerobert können, oder wird die hohe Würde ihres Pflichtbewußtseins, der harte Panzer, der ihr "Herz" verschließt, das vereiteln?

Haben wir den Herzog in diesem Auftritt bislang als einseitig, nur aus seiner Pflicht handelnd, erlebt, so beeilt der Dichter sich nun uns vor Vor-Urteil und einseitiger Sicht zu warnen, indem er das Gleichgewicht wieder herstellt und echtes, warmes menschliches Gefühl aus ihm hervorbrechen läßt, wie eine strahlende Frühlingssonne verhüllende Wolken durchbricht. Der Herzog spricht von seinem "geneigten Herzen" (V. 1968) und bietet der Sorel seine Freundschaft an, indem er ihre Hand "bedeutend" faßt (Bühnenanweisung vor V. 1970). König Karl, in dem wir noch nie etwas anderes als eine naive Einheit haben erblicken können, "bekämpft eine große Bewegung", und "alle Umstehende blicken gerührt auf beide Fürsten" (Bühnenanweisung nach V. 1971a). Darauf "wirft" sich der Herzog "in die Arme des Königs" mit dem Ausruf "O mein König!" (V. 1971b) und läßt die weiteren Ausrufe:

Euch konnt ich hassen! Euch konnt ich entsagen!
(V. 1972)

folgen. Urplötzlich hat der Dichter alle Gezwungenheit hinweggefeht und steht die Echtheit der Empfin-

dung groß und stark im Raume, und das keineswegs unmotiviert, da die temperamentvollen Franzosen ihm dabei entgegenkommen. Im Herzog von Burgund überwindet die Neigung die Pflicht und alle Umstehenden nehmen „gerührt“ und mit innerer Beteiligung Anteil daran. Sogar der Erzbischof beteiligt sich an der allgemeinen Umarmung (Bühnenanweisung nach V. 1971b). Der Dichter stellt den Herzog zu einem Vor-Bild für die Heldin auf und wirft die Frage auf, ob Johanna in gleicher Weise sich zu einer Versöhnung mit ihrer In- und Umwelt, zu einer inneren und äußeren Einheit, wird hindurchkämpfen können, ob ihre Umwelt sie in gleicher Weise annehmen wird, wie sie den Herzog annimmt, ob sie imstande sein wird, ihre Hybris durch Selbstbescheidung; ihren Hochmut durch Demut zu überwinden, ihr vermessen Streben zum Absoluten mit ihrer menschlichen Beschränkung zu versöhnen. Wird Johanna auch dereinst so sprechen können, wie der Herzog von Burgund das jetzt aussagt:

Jetzt hab ich meinen wahren Ort gefunden,
An diesem Herzen endet meine Irrfahrt. (V. 1990 f.),
und wird ihre Umwelt diese Versöhnung, so wie hier, mit:
Wir sind vereint. Ich fürchte keinen Feind mehr
(V. 1963),

bekräftigen können? Daß der Krieg nicht Johannas „wahrer Ort“ sondern ihre „Irrfahrt“ ist, haben wir bereits zur Genüge feststellen können. Ihr Vater befürchtete schon „eine schwere Irrung der Natur“ (V. 62), und daß ihre Sendung nichts anderes als ein großer Irrtum und Selbstbetrug ist, hat die Dichtung uns immer wieder gezeigt. Durch die Aussage des versöhnten Herzogs drängt der Dichter zur Versöhnung seiner Heldin und zeigt, wie lebensnotwendig es für sie ist, zum

inneren Frieden zu kommen. Auch zeigt der Dichter uns durch diese Aussage, wohin die Entwicklung geht, nämlich in Richtung des "Herzens". Es schwingt aber auch ein düsterer und drohender Unterton mit in der Aussage des Herzogs, der auf das Ende hinweist. Da wir nicht mit Bestimmtheit wissen, ob der Dichter mit dieser Aussage auf das Ende der Heldenin anspielt oder ob er hier auf die Möglichkeit einer Versöhnung deutet, sind wir auf die kommenden Ereignisse gespannt.

Bei der Betrachtung des ersten Auftritts dieses Aktes konnten wir eine Entwicklung bei Dunois und La Hire in Richtung auf eine Normalisierung ihres Verhältnisses zur Heldenin feststellen. Nicht mehr als unerreichbare Heilige, sondern als normaler, geschlechtlicher Mensch, wird die Heldenin von ihnen gesehen. Eine ähnliche Entwicklungslinie in Richtung auf die natürliche Neigung konnten wir auch in den nächsten beiden Auftritten feststellen: König Karl muß am Ende des zweiten Auftritts seine Agnes auf ihre Pflicht weisen, weil ihre Freude mit ihr durchzugehen droht, und im vierten Auftritt schaffen die anfänglich eingedämmten Gefühle sich siegreich freie Bahn. So wird die Stimme des "Herzens", insofern wir darunter die natürliche Neigung verstehen, stets vernehmlicher. Nur die Heldenin allein ist ausgeschlossen aus dieser einheitlichen und mitfühlenden Gemeinschaft. Sie allein fehlt. Bezeichnenderweise ist es der König, der von allen noch stets das größte Verständnis für sie hat, der ihr Fehlen zuerst bemerkt und nach den Gründen fragt:

Wo ist Johanna? Warum fehlt sie uns
In diesem festlich schönen Augenblick,
Den s i e uns schenkte? (V. 2016 ff.)

In dem betonten sie zeigt sich abermals, daß König Karl nicht Gott, sondern Johanna allein, seine Rettung zu verdanken meint. Dadurch bürdet er ihr aber eine Ehrenlast und eine Verantwortung auf, die kein Mensch zu tragen vermag und die auch Johanna gänzlich überfordert. Die Antwort des Erzbischofs auf Karls Frage schiebt die ganze Verantwortung für ihr Fehlen Johanna zu, zeigt aber trotzdem, daß die Trennungswand ebensosehr von der Gemeinschaft selber errichtet wird, indem niemand sie als einen normalen, natürlichen Menschen sieht und akzeptiert und alle ihr eine abgetrennte Sonderstellung einräumen:

Sire! Das heilige Mädchen
Liebt nicht die Ruhe eines müßen Hofs
Und ruft sie nicht der göttliche Befehl
Ans Licht der Welt hervor, so meidet sie
Verschämt den eitlen Blick gemeiner Augen!
(V. 2018b ff.)

Indem der Erzbischof das "heilige" Mädchen von dem "eitlen Blick gemeiner Augen" abhebt, achten wir nicht so genau auf das, was seine Aussage uns sonst noch über das Wesen der Heldin verrät, nämlich daß sie "verschämt" ist, und nur als Kriegerin ins "Licht" tritt. Das illustriert, wie der Dichter den oberflächlichen Betrachter für die Gestalt seiner Heldin einnimmt und ihr wahres Wesen gnädig verdeckt. Erst einer schärferen Betrachtung ist es vorbehalten, Johannas wahre Gestalt zu entdecken. Erst eine tieferschürfende Untersuchung fördert den Grund ihrer Verschämtheit ans "Licht der Welt". Dem "eitlen Blick gemeiner Augen" bleibt sie aber ein ungelöstes Rätsel, da sie sich ihnen "verschämt" zu verhüllen weiß. Daß Johanna alle Ursache hat, sich verschämt zu verhüllen, haben wir immer wieder feststellen können. Ist es schon bedenklich, daß

sie den Blick der Allgemeinheit verschämt vermeidet, so ist es jedoch noch viel bedenklicher, daß sie sich selbst nicht zu erkennen vermag, weil sie sich auch vor sich selbst verbirgt. Ihr eigener Blick ist also nicht minder „eitel“ und leer als der Blick „gemeiner Augen“. Johanna ist gar nicht eine besondere Heldin, sondern nur ein „gemeines“, gewöhnliches Mädchen. Ihr ganzes Heldentum ist ein Betrug und Selbstbetrug, da es ausschließlich auf dem „eitlen Blick“ ihrer eigenen und aller Augen beruht. So eitel ist ihr Blick, daß sie sich nur als Heilige, nicht aber als Weib zu sehen vermag, und darin unterscheidet sie sich kaum von ihrer nächsten Umgebung. Wenn der Erzbischof sie als das „heilige Mädchen“ bezeichnet, so hören alle nur das „heilige“, überhören aber das „Mädchen“. In ihrer eingebildeten Heiligkeit und in ihrer notwendigen Weiblichkeit liegt aber das ganze Problem der Heldin. Die Aussage des Erzbischofs wirft die Frage auf, ob es Johanna auch wohl weiterhin gelingen werde, „verschämt den eitlen Blick gemeiner Augen“ zu vermeiden. Wohl beansprucht sie, keinen „eitlen Blick“ und keine „gemeine Augen“ zu haben, sondern die Begabung zu besitzen, das Göttliche zu sehen.³⁾ Wird sie aber ihre menschliche Beschränkung in aller Zukunft noch „vermeiden“ können? Und was wird geschehen, sollte es ihr einmal nicht mehr möglich sein, den „eitlen Blick gemeiner Augen“ zu „vermeiden“? Die Möglichkeit, daß Johanna mit dem „eitlen Blick gemeiner Augen“, mit dem Blick eines gewöhnlichen Weibes, dereinst einmal blicken könnte, vielleicht sogar einen Mann mit Weibesblick

3) Vgl.: „Ich habe das Unsterbliche mit Augen / Gesehen - “ (V. 3191 f.)

erblicken könnte, wird uns durch die Aussage des Erzbischofs warnend vorgehalten. Da die Dichtung uns schon gezeigt hat, wie gefährlich der Blick des Menschen sein kann, zu welchen Mordtaten der Blick Johannas bereits geführt hat, beängstigt diese Möglichkeit uns ein wenig.

An dieser Betrachtung mag vielleicht klar werden, daß die Kunst des Dichters sich keineswegs in bombastischem Pathos erschöpft. Selbst hier, wo er das gekünstelte Leben am französischen Hof gestaltet, weiß er fast jeder Aussage ein "zweites Gesicht", eine verborgene Tiefe, zu geben. Was der oberflächlichen Betrachtung nur als "eitler", leerer Schein erscheint, erscheint nur so, weil diese Betrachtung nicht tiefer eindringt und deswegen nicht den verborgenen Zusammenhang und die verhüllte Absicht zu erkennen vermag. Erst dem eindringlichen, unbestochenen Blick enthüllt sich der wahre Zusammenhang der inneren Handlung, der unter der Decke der Erscheinungen und unter dem Anschein verborgen liegt. Erst wenn wir das Gegenspiel der inneren und äußeren Handlung "erblicken", erhellt sich die verborgene Intention des Dichters und wird uns die Dichtung transparent und bewunderungswürdig in ihrer gegenläufigen Doppelstruktur. Um den objektiven Blick, der den hohlen und verhüllenden Schein durchdringt und zur wahren Erkenntnis und Selbsterkenntnis führt, um die Bewußtseinserweiterung der Heldin und des Lesers, wirbt das Drama. Von dem Blick hängt alles ab. Auf den Blick kommt alles an. Scheinbar merkt der Erzbischof es selber nicht, daß seine Aussage:

Gewiß bespricht sie sich mit Gott, wenn sie
Für Frankreichs Wohlfahrt nicht geschäftig ist
(V. 2023 f.),

einen Widerspruch in sich birgt. Abermals taucht hier die Frage auf, wer für „Frankreichs Wohlfahrt“ nun eigentlich zuständig ist: Gott oder Johanna. König Karl scheint für diese Verantwortung schon längst nicht mehr in Betracht genommen zu werden.

Wie um den Erzbischof Lügen zu strafen, läßt der Dichter seine Heldin sogleich nach dieser superklugen Aussage erscheinen. Ihre äußere Erscheinung, „im Harnisch, aber ohne Helm“ und mit einem „Kranz in den Haaren“ (Bühnenanweisung vor III,4), zeigt ihren inneren Zwiespalt diesmal besonders deutlich. Ihr Herz wird von dem undurchdringlichen Panzer bedeckt, während der Kranz, Symbol der naiven Freude und der Jungfraulichkeit, dadurch nur auf die Region der Gedanken eingeschränkt ist. Abermals zeigt der König, daß er Johanna allein ehrt und dankt für alle Gnade, die ihm widerfahren ist, wenn er sie als Stifterin des neuen Friedensbundes bezeichnet (V. 2027). Burgund weist in höfischer Form auf die Zwiespältigkeit in der Heldin Erscheinung hin:

Wie schrecklich war die Jungfrau in der Schlacht
Und wie umstrahlt mit Anmut sie der Friede!
(V. 2028 f.)

Johanna gibt es ihm unverhohlen zurück:

Jetzt schimmerst du in segenvollem Licht,
Da du vorhin in blutrotdüsterm Schein
Ein Schreckensmond an diesem Himmel hingst.
(V. 2033 ff.)

Klarer als so konnte der Dichter wohl kaum die Bedingtheit, die Vorläufigkeit und Subjektivität allen menschlichen Urteils und aller menschlichen Sicht demonstrieren. Wir spüren es deutlich: nicht nur die Jungfrau ist zwiespältig, auch die ihr gegenübergestellte Umwelt ist zerrissen und fragwürdig.

Johanna will eine Aussöhnung zwischen dem Herzog und seinem Vaternörder Du Chatel erzwingen und geht direkt auf ihr Ziel los:

.... Nur einem Traurigen hab ich begegnet,
Der sich verbergen muß, wo alles jauchzt. (V. 2038 f.)

In ihrer ungeahnten Vorwegnahme ihrer eigenen späteren Lage zeigt sich, daß auch ihr sonst so wahrseherischer Blick beschränkt ist und sie keineswegs eine klare Vorstellung von ihrer eigenen Zukunft hat. Des Herzogs diplomatische Abwehr:

Und wer ist sich so schwerer Schuld bewußt,
Daß er an unsrer Huld verzweifeln müßte? (V. 2040 f.),
wälzt Du Chatel, und in Vorwegnahme auch der Heldin, die ganze Schuldenlast zu. Darüber hinaus scheint der Dichter auch noch zu betonen, daß "Schuld" nicht vom Bewußtsein des Menschen zu trennen ist und folglich stets subjektiv bedingt ist. Dagegen scheint Johanna keine menschliche Beschränkung sehen zu wollen, wenn sie aufs Ganze geht und das "Absolute" fordert:

..... Eine Versöhnung
Ist keine, die das Herz nicht ganz befreit.
Ein Tropfe H a B, der in dem Freudenbecker
Zurückbleibt, macht den Segenstrank zum Gift.
(V. 2043b ff.)

Abermals steht die Heldin in rätselhafter Verhüllung vor uns und fragen wir vergeblich: Wer ist sie, die einem Mitmenschen das Absolute zumutet? Ist sie denn selber absolut? Ist ihr Herz ganz "frei"? Ist sie mit sich und mit allen Menschen vollkommen versöhnt? Was berechtigt sie zu solcher Forderung?

Auf diese und auf ähnliche Fragen könnte man nun wohl antworten: Es ist ja nicht der Mensch Johanna, der das Absolute vom Herzog fordert, denn nichts könnte den

beschränkten Menschen dazu berechtigen, eine solch unmenschliche Forderung von sich aus zu erheben. Es ist der „Geist, der (sie) ergreift, der aus (ihr) redet“ (V. 1723), der diese Forderung stellt und stellen darf. Johanna handelt in einem höheren, jenseitigen Auftrag, und das allein gibt ihr die Berechtigung dazu, das Absolute vom Herzog zu verlangen. Nicht sie überhebt sich vermessen zu einem kategorischen Prinzip, sondern sie ist nur das schwache Gefäß, in dem das Transzendente in der Welt sichtbar wird.⁴⁾

Aber auch solche Illusionen zerreißt der Dichter also bald und zerstreut die Fetzen in alle Winde, wenn er Johannas Forderungen schärfer zuspitzt:

4) Ähnlich so scheint Benno von Wiese das Stück zu sehen, wenn er schreibt: „Die Jungfrau von Orleans' ist das parabolisch-legendäre Drama von der Fremdheit des Transzendenten inmitten einer eitlen, unreinen, herabziehenden Welt, von seinem tragischen Schicksal in dieser Welt und von seiner dann übertragisch vollzogenen Versöhnung und Wiedervereinigung mit dem eigenen Ursprung“ - Benno v. Wiese: Friedrich Schiller, S. 735. Von Wiese sieht das Drama „als Legende von dem aus einer überirdischen Welt gesandten Fremdling, der mit einer Art mythischer Naivität als ein vom ‚Geist' berufenes ‚blindes' Werkzeug Gottes auch noch in der anarchischen Welt der Geschichte seine Sendung verwirklicht“ - a.a.O. S. 734.

Frei wie das Firmament die Welt umspannt,
So muß die Gnade Freund und Feind umschließen.
Es schickt die Sonne ihre Strahlen gleich
Nach allen Räumen der Unendlichkeit;
Gleichmessennd gießt der Himmel seinen Tau
Auf alle dürstende Gewächse aus.
Was irgend gut ist und von oben kommt,
Ist allgemein und ohne Vorbehalt,
Doch in den Falten wohnt die Finsternis! (V. 2056 ff.)

Können wir uns nun noch auf ihre Sendung berufen, die die Vernichtung des Feindes von ihr erfordert? Hat ihre „Gnade Freund und Feind“ umschlossen? War nicht gerade Montgomery ein „dürstendes Gewächs“ und hat der Himmel durch Johanna seinen Tau auf ihn ausgegossen? Wir können nur feststellen, daß die Taten der Heldin ihren Worten und Forderungen aufs Krasseste widersprechen, daß Schiller sie ohne irgendwelche Beschönigung oder Schonung als widerspruchsvoll darstellt und darstellen will. Bei solcher Überlegung wird uns klar, daß die Heldin sich selber hier das Urteil spricht. Es ist die Stimme ihres allzu menschlichen „Herzens“, die die Heldin dazu verleitet, nicht mehr fest und allein nur auf die Erscheinung ihrer „Muttergottes“ zu blicken und einzig und allein ihren Auftrag vor Augen und im „Herzen“ zu haben, sondern nun auch nach ihrem Mitmenschen zu schielen und ihm vorzuschreiben, was zu seinem Heile dient.

Indessen wissen nur noch der Dichter und der Leser um diesen gefährlichen Widerspruch in der Gestalt der Heldin. Noch ist sie sich selber und ihren Mitspielern nicht fragwürdig geworden, noch ist ihr innerer Zwiespalt weder ihr noch irgend einer anderen Figur in die Bewußtseinsebene gedrungen, noch leidet sie an

keinerlei selbstzerstörerischen Skrupeln, und folglich vermag sie noch große Wunder zu wirken. Obwohl wir an ihrer Fähigkeit, ihren eigenen Riß zu schließen, schon stark zweifeln, erzwingt sie die Versöhnung des Herzogs mit seinem Vaternörder ohne Weiteres. Wie sehr sie sein „Herz“ beherrscht, spricht er selber aus:

O sie kann mit mir schalten wie sie will,
Mein Herz ist weiches Wachs in ihrer Hand. (V. 2065 f.)

Er erkennt, daß alles Menschliche relativ und flüchtig ist und im direkten Kontrast zu der unabänderlichen Konsequenz des Geisterreiches steht:

Da schlägt kein Herz mehr, da ist alles ewig,
Steht alles unbeweglich fest - doch anders
Ist es hier oben in der Sonne Licht.
Der Mensch ist der lebendig fühlende,
Der leichte Raub des mächtigen Augenblicks. (V. 2073 ff.)

Ohne es selber zu ahnen umreißt der Herzog damit das Dilemma der Jungfrau. Sie ist Bürger zweier Welten, die einander bekämpfen, ja mehr noch, die einander ausschließen. In dieser endlichen Welt will sie doch nicht von dieser Welt sein. Als „lebendig fühlender Mensch“ bleibt sie der Vergänglichkeit verhaftet, übernimmt jedoch durch ihren vermessenen Ewigkeitsanspruch, durch ihre Idee das Absolute zu realisieren, die Verantwortung eines Engels, die sie notwendig überfordern muß. Daß Johanna „der leichte Raub des mächtigen Augenblicks“ ist, hat die Dichtung uns zur Genüge ja schon bewiesen. Nach der Aussage des Herzogs legitimiert aber gerade diese Hinfälligkeit sie als „lebendig fühlende(r)“ Mensch, denn das „ewig unbeweglich Feste“ gehört nicht zum Bereich des Menschen, sondern zum Reich der „Todesgötter“. Somit warnt diese Aussage die Heldin, daß ihr vermessener Totalitätsanspruch der Starrheit des Todes gleicht und nur

zum Tode führen kann. Das Vorbild des Herzogs, der bereit ist, sich zu wandeln und sich mit seinem Todfeind zu versöhnen, will sie aber auffordern, ihre menschliche Beschränkung zu erkennen und sich damit zu versöhnen.

Karl zeigt abermals, daß er bei allen Wundern, die er erlebt hat, nicht mehr an den Einbruch einer transzendentalen Kraft in sein endlich-beschränktes Königreich denkt. Hat er im ersten Akt noch erklärt: „Dich hat der höchste Gott gesendet“ (V. 1043), so weiß er sich nun nur der Jungfrau Johanna - und ihr allein - zu Dank verpflichtet:

Was dank ich dir nicht alles, hohe Jungfrau!
(V. 2078 und ff.)

Sein Glaube an eine überirdische Macht scheint verblaßt zu sein, verdrängt vom Nur-Menschlichen. Nicht mehr als „mächtig Wesen“ (V. 1032) und als „heilige Prophetin“ (V. 1141) bezeichnet er die Heldin, sondern als „hohe Jungfrau“. Da wir wissen, wie eng Karl und Johanna zusammenhängen, wird es uns klar, daß der Dichter in diesem stillschweigenden Wandel im König auch einen allmählichen, verschwiegenen Wandel in der Jungfrau gestaltet. Das Menschliche drängt sich stets weiter in den Vordergrund und droht, die Stimme des „Göttlichen“ ganz zu verdrängen. Anstatt Karl zurechtzuweisen, anstatt ihn an ihre „himmlische Jungfrau“, die „Mächtige“ in ihr wirkt (V. 1677) zu erinnern, steckt die Jungfrau die Ehre und den Dank des Königs stillschweigend ein und läßt sich willig von ihm adeligen (V. 2144 ff.) und für ihr „Glück“ sorgen (V. 2140). Karl spricht nicht mehr wie im ersten Akt von einem „Wunder“,

welches „Gott allein wirken“ konnte (V. 1114),
sondern meint:

..... - Du allein
Vollbrachtest alles. - Sprich, wie lohn ich dir!
(V. 2083 f.)

Johannas Antwort:

Sei immer menschlich, Herr, im Glück, wie dus
Im Unglück warst - (V. 2085 f.),
zeigt uns, daß sie sich zu einem Problem wird. Anderen
schreibt sie ausdrücklich vor, was sie sich selbst vor-
enthält und ausdrücklich verbietet, durch ihr selbst-
konstruiertes Verbot jedenfalls ausdrücklich verboten
hat. Daran scheint sie aber nicht mehr zu denken, denn
auch weiterhin spricht sie nur von Menschlichkeit und
Liebe:

Dein Stamm wird blühen, so lang er sich die Liebe
Bewahrt im Herzen seines Volks,
Der Hochmut nur kann ihn zum Falle führen (V. 2096 ff.).
Die Demut hält sie dem König als Ideal vor und spricht
zweimal von ihrer eigenen „niederen“ Herkunft (V. 2090
f. und V. 2099 f.), kann es aber nicht lassen, sich
selbst auch gleichzeitig zweimal als die Retterin zu
bezeichnen und das Lob des Königs (V. 2078 ff.) selbst-
gefällig einzustecken. So setzt eine fortschreitende
Verweltlichung ein und wird die Stimme des „Überirdi-
schen“ stets minder vernehmlich, übertönt von der Stim-
me der eigenen Ehre. Heißt es zuerst noch in der Ant-
wort der Helden:

..... , denn von der Herde
Berief dir Gott die Retterin - (V. 2090 f.),
so wird dieser „Gott“ schon bald darauf übersehen:

Und von den niedern Hütten, wo dir jetzt
Der Retter ausging, droht geheimnisvoll
Den schuldbefleckten Enkeln das Verderben.
(V. 2099 f.)

Noch klarer zeigt sich die fortschreitende Säkularisierung, wenn Burgund, sein egozentrisches Wesen ver-ratend, Johanna auffordert:

So sprich mir auch von meinem Stamm! Wird er
Sich herrlich breiten wie er angefangen? (V. 2104 f.)

In Johannas Antwort auf diese Frage ist auch nicht die geringste Spur davon zu entdecken, daß es um die Ehre Gottes geht. Im Gegenteil geht es ausschließlich um die eigene Ehre und um weltlichen Glanz, um "Thrones-höhe" (V. 2106) und um "zeptertragende Monarchen" (V. 2113). Abermals spielt der Dichter auf Johannas Problem an, wenn er sie prophezeien läßt:

In einer Jungfrau lebt es glänzend fort,
Und zeptertragende Monarchen, Hirten
Der Völker werden ihrem Schoß entblühen. (V. 2112 ff.)

Wohl vermag die Heldin dem Herzog allerlei Zukunfts-hoffnung durch ihre Vor-Schau der glanzvollen Entwick-lung seiner Dynastie zu erwecken, aber kann sie sich selber irgendwelche Zukunftshoffnung machen? Wohl hat sie ihre Triften für eine zeptertragende und pastorale Doppelrolle am Hofe Karls eingetauscht⁵⁾, aber hat sie in dieser Rolle irgendwelche weitere Aussichten? Muß ihre Rolle nicht vielmehr auch gleichzeitig mit dem Krieg erlöschen? Wohl lebt sie jetzt "glänzend" als "hohe Jungfrau" (V. 2077), aber die Hoffnung, daß eine glanzvolle Zukunft "ihrem Schoß entblühen" werde, scheint sie sich mit ihrem unnatürlichen Verbot verbaut zu haben.

So zeigt sich, daß die innere Handlung auch hier kei-neswegs ins Stocken gerät. Nur einer oberflächlichen

5) Vgl.: Denn eine andre Herde muß ich weiden,
Dort auf dem blutgen Felde der Gefahr
(V. 397 f.).

Sicht, die die Doppelstruktur der Dichtung nicht erkennt und die symbolisch übergelagerte Ebene nicht sieht, kommt die abermalige Demonstration der prophetischen Begabung der Heldin als eine nicht zu verzeihende epische Unterbrechung der dramatischen Handlung vor. Nur eine solche Betrachtung empfindet die Breite, mit der die Heldin hier abermals ihre Wahrsagekunst demonstriert, als ermüdend. Wir haben keineswegs die geschichtlichen Vorkenntnisse der Französischen Revolution (vgl. V. 2100 f.), des habsburgischen Weltreichs (vgl. V. 2115) und der Entdeckung Amerikas (vgl. V. 2117) unbedingt nötig, um die Prophezeiungen der Heldin richtig zu würdigen, denn nicht die Anspielung auf kommendes geschichtliches Geschehen ist hier das Wesentliche, sondern die eigentliche Wahr-Sage-Kunst der Heldin besteht darin, daß sie unbewußt Wahrheiten über sich selber äußert, die als Spiegel des Menschlichen zeitlos sind und in jeder geschichtlichen Epoche ihre Gültigkeit behalten.

Sofern wir unter einem Propheten eine Menschenstimme, die auf Gott hinweist, verstehen, ist Johanna im dritten Aufzug bestimmt alles andere als eine Prophetin. Ihre Warnung gegen den Hochmut (V. 2098), relativiert die Heldin selber, indem sie dem Herzog von "Throneshöhe", "Glanz", "zeptertragenden Monarchen" und von "großen Thronen" gefälligst vorschwärmt. Nicht auf Gott, sondern auf den Glanz der Welt, deutet diese "Prophetin". Stets dichter häufen sich die Hinweise auf "eitle Größe", "irdische Hoheit" und "weltliche Hoheit". Sorel sagt:

Heilig Mädchen, du erforschest
Mein Herz, du weißt, ob es nach Größe eitel strebt,
Auch mir gib ein erfreuliches Orakel. (V. 2130b ff.)

Der König adel~~ig~~ Johanna und erklärt:

Der Größte meiner Großen fühle sich
Durch deine Hand geehrt (V. 2152 f.).

La Hire meint von Johanna:

Sie strebt nicht schwindelnd irdscher Hoheit nach
(V. 2170),

und Johanna selber erklärt:

Doch nicht verließ ich meine Schäfertrift,
Um weltlich eitle Hoheit zu erjagen. (V. 2197 f.)

In schrillum Kontrast zu dem gegensätzlichen Bild, welches die Nebenfiguren im Prolog und im 2. Akt von der Jungfrau bekunden, im Kontrast auch zu der Rivalität, die ihr Wesen bei Dunois und La Hire zu Beginn des 3. Aktes auslöst, herrscht hier plötzlich das allerbeste Einvernehmen. Alle sind sie sich darin rührend einig, daß Johanna nicht "eitel" ist und Johanna selbst betont das ausdrücklich. Der Dichter zeigt uns, daß ihre Verblendung allgemein ist, daß alle Johanna durch ihre Verehrung in ihrer Hybris bestärken, daß die Erstarrung der Heldin in ihrem Größenwahn durch eine ähnliche Erstarrung am Hofe Karls noch verhärtet wird.

Wenn Karl wissen will, ob die neugewonnene Eintracht "auch noch die späten Enkelsöhne / Vereinigen" wird (V. 2121 f.), antwortet Johanna:

Fürchtet die Zwietracht! Wecket nicht den Streit
Aus seiner Höhle wo er schläft, denn einmal
Erwacht bezähmt er spät sich wieder! (V. 2123 ff.)

Das ist ein sehr guter Rat, den sie selber aber leider nicht praktiziert. Er erinnert uns daran, daß die neugewonnene Eintracht und Glorie Frankreichs ja nur ihr zu danken ist. Sie, mit ihrem zwiespältigen Wesen, hat es fertig gebracht, diesen "Frieden (zu) stiften", diesen "Haß (zu) versöhnen" (vgl. V. 1778 f.). Also

scheint die neue Eintracht und Glorie Frankreichs auf einem enormen Selbstbetrug zu beruhen. Alles scheint hohl, gekünstelt, „eitel“, leer und widerspruchsvoll. Alles scheint auf das Walten eines blinden Schicksals zu deuten. Der Hölle Gaukelkunst scheint durch die große Zauberin Johanna alles zu bestimmen. Die Dichtung hat uns aber auch immer wieder gezeigt, wie sehr der Schein trügt und blendet. Obwohl Johannas Taten alle auf einer ungeheuren Verblendung beruhen, hat sie trotzdem die gloriereiche Wiedervereinigung der beiden Fürsten erreicht. Also scheint nicht ein blindes, sondern ein gnädiges Schicksal, über Johanna zu walten. Ob wir ihren Mangel an Selbsterkenntnis jedoch als eine Gnade auffassen sollten, muß sich noch zeigen. Daß ausgerechnet die vermessene Heldin die Fürsten nun zur Selbstbescheidung mahnt, mutet allerdings befremdend an:

- Verlangt nicht mehr zu wissen! Freuet euch
Der Gegenwart, laßt mich die Zukunft still
Bedecken! (V. 2128 ff.)

Viel menschlicher erscheint uns die Heldin, wenn sie von der Freude an der Gegenwart spricht, und sogar meint, diese Freude sollte den Fürsten genügen.

Stets dichter häufen sich jetzt auch die Hinweise auf das „Herz“. Auf der Sorel Bitte um „ein erfreuliches Orakel“ (V. 2132) antwortet Johanna:

D e i n Schicksal ruht in deiner eignen Brust.
(V. 2134)

Das wirft die Frage auf, ob Johanna erkennt, daß auch ihr eigenes Glück von der Stimme ihres „Herzens“ abhängig ist. Dunois fordert sie zu der Beantwortung dieser Frage auf, wenn er meint:

Was aber wird dein eigen Schicksal sein,
Erhabnes Mädchen, das der Himmel liebt!
Dir blüht gewiß das schönste Glück der Erden,
Da du so fromm und heilig bist. (V. 2135 ff.)

Zur Selbsterklärung aufgefordert, ist Johanna sofort
auf der Defensive und erwidert:

Das Glück
Wohnt droben im dem Schoß des ewgen Vaters.
(V. 2138b f.)

Das "Glück der Erden" will sie nicht sehen. König
Karl macht sich jedoch verantwortlich für ihr Glück:

Dein Glück sei fortan deines Königs Sorge (V. 2140),
und als erste Bestätigung seiner Absicht, erhebt er
die Heldin in den Adelstand. Wir vermuten aber sogleich,
daß er sie mit dieser Verantwortung überfordert. Stets
vernehmlicher werden die Stimmen, die die Heldin zur
Eheschließung und zu einem normalen, menschlichen Leben
drängen. Der König meint:

..... mein sei die Sorge
Dich einem edeln Gatten zu vermählen. (V. 2153b f.)
Das ist für Dunois und La Hire das Stichwort, um ihre
"Werbung anzubringen. Dunois "tritt vor" und sagt:

Mein Herz erkor sie, da sie niedrig war,
Die neue Ehre, die ihr Haupt umglänzt,
Erhöht nicht ihr Verdienst noch meine Liebe.
(V. 2155 ff.)

Dunois spricht nicht mehr, wie im ersten Akt, von der
"reinen Unschuld" der Heldin (V. 1116), sondern er
hebt Johannas "Verdienst" hervor. Das erinnert uns
daran, daß Johanna die Gnade verdienen will, und wirft
die Frage auf, ob sie ihr Heil, ihre innere Einheit,
tatsächlich durch Eigenverdienst zu erzwingen vermag.
König Karl meint, nichts sei ihr unmöglich:

Unwiderstehlich Mädchen, du häufst Wunder
Auf Wunder! Ja, nun glaub ich, daß dir nichts
Unmöglich ist. Du hast dies stolze Herz
Bezwungen, das der Liebe Allgewalt
Hohn sprach bis jetzt. (V. 2162 ff.)

Unüberhörbar ist der Hinweis des Dichters auf das "stolze Herz" der Heldin in dieser Aussage, unübersehbar seine Hindeutung auf Johannas Kampf gegen ihre eigene erotische Natur. Bezeichnend ist, daß Schiller gerade diesen König, der "mit dem Sänger" geht (vgl. V. 484) und der dem Wesen Johannas deswegen auch am nächsten verwandt ist, diese Aussage machen läßt. Dadurch bekommt die Frage, die durch diese Aussage aufgeworfen wird, nämlich die, ob Johanna wirklich ihr "stolze(s) Herz", "das der Liebe Allgewalt / Hohn sprach bis jetzt", bezwungen habe, ein doppeltes Gewicht. Daß Dunois der Liebe "Allgewalt" nur bis "jetzt" Hohn sprechen konnte, scheint darauf zu deuten, daß auch Johanna nicht auf immer der Übermacht der erotischen Liebe werde "Hohn" sprechen können.

Doch auch La Hire "tritt vor" (Regieanweisung vor V. 2166b) und zeigt, daß seine Schicksalsunterwürfigkeit auch noch da ist und ihre Rechte geltend macht:

Johannas schönster Schmuck,
Kenn ich sie recht, ist ihr bescheidnes Herz.
(V. 2166b f.)

War in der Aussage Karls die Rede von einem stolzen Herzen, so deutet La Hire auf Johannas "bescheidnes Herz" und sagt:

Sie strebt nicht schwindelnd irdscher Hoheit nach,
Die treue Neigung eines redlichen
Gemüts genügt ihr, und das stille Los,
Das ich mit dieser Hand ihr anerbiete. (V. 2170 ff.)

Durch La Hires Werbung wirft der Dichter die Frage auf, ob "die treue Neigung eines redlichen / Gemüts" und "das stille Los" Johanna wohl genügen könnte, ob sie zum "schönsten Schmuck" des Menschen, zum "bescheid-

n(en) Herz(en)" fähig sei.

"Zwei treffliche Bewerber / An Heldentugend gleich und Kriegeruhm" (V. 2174 f.) werben in dem stürmischen Aktivisten Dunois und in dem bescheideneren, schicksalsunterwürfigen La Hire um die Liebesgunst der Heldin. Dadurch "erhöht" der Dichter "ihr Verdienst" (V. 2157) und hebt ihr Ansehen beim naiven Leser oder Theatergänger. Als allgemein Bewunderte, Umschwärmte, ja sogar als Geliebte steht die Heldin vor uns. Was selbst dem König unter der Einsatzbereitschaft seines eigenen Lebens nicht gelang, gelang ihr: das Herz des stolzen Herzogs mit seinem König und sogar mit seinem Erzfeind Du Chatel auszusöhnen. In den Adelstand erhoben, scheint sie in vollem Glanze "vor allen Erdenfrauen" verklärt (V. 416) zu leuchten und zu strahlen. So hell ist der Glanz, der sie umstrahlt und eigentlich von ihr auszugehen scheint, daß die Frage auftaucht, ob eine Steigerung überhaupt noch möglich sei, ob "die neue Ehre, die ihr Haupt umglänzt" durch "ihr Verdienst" noch "erhöht" werden kann (V. 2156 f.). Und was soll werden, wenn das nicht mehr möglich ist? Ein verborgener Unterton in den Aussagen der Nebenfiguren scheint die Heldin zur Rückkehr zum Normalen, zum Allgemein-Menschlichen und Natürlichen, zur Selbstbescheidung und zur Bescheidenheit zu drängen.

Wie wichtig diese "Herzensangelegenheit" der Heldin ist, zeigt der Dichter uns, wenn König Karl ihretwegen sogar um die Einheit bangt:

- Willst du, die meine Feinde mir versöhnt,
Mein Reich vereinigt, mir die liebsten Freunde
Entzwein? Es kann sie e i n e r nur besitzen,
Und jeden acht ich solches Preises Wert,
So rede du, dein Herz muß hier entscheiden.

(V. 2176 ff.)

So wird abermals der starken Heldin eine Entscheidung von großer Wichtigkeit abverlangt, eine Entscheidung, die dieses Mal vor allem um ihr persönliches Glück geht. Ein Vergleich mit der ersten wichtigen Entscheidung, die Karl Johanna anvertraut, dürfte uns vielleicht einige Aufschlüsse über den Entwicklungsgang der Heldin vermitteln. Während Johanna am Ende des ersten Akts sich selbst vordrängt (vgl. Regieanweisung vor V. 1186b) und wie eine Ursupatorin von sich aus das Regiment fordert, ist sie jetzt viel zurückhaltender. Nicht mehr so aggressiv scheint die Heldin zu sein, sondern viel menschlicher. Im ersten Akt tritt Karl Johanna das Regiment ab mit den Worten:

Tu das Mädchen!

Entscheide du, ob Krieg sei oder Friede (V. 1187b f.). Durch die Benennung „Mädchen!“ hebt der Dichter das Außergewöhnliche an der Handlung des Königs hervor, der einem „Mädchen“ einen solch schwerwiegenden Entschluß anvertraut. Darüber hinaus wird durch diese Benennung auch schon angedeutet, worum es recht eigentlich geht, nämlich daß Johanna sich als „Mädchen“ entscheiden muß, daß der Krieg oder der Friede mit ihrer Mädchenschaft aufs Engste zusammenhängt. Was durch des Königs erste Aufforderung zur Entscheidung nur leise angedeutet wird, wird durch seine zweite Aufforderung:

So rede du, dein Herz muß hier entscheiden (V. 2180), sehr deutlich zum Ausdruck gebracht. Hier wird unüber-

sehbar klar, daß es um die weiblichen Gefühle der Heldin geht, daß die Stimme des Herzens stets vernehmlicher wird und zu ihrem Recht drängt.

Die humane Agnes Sorel wehrt dem Drängen der Männer:

Man geb ihr Zeit, ihr Herz zu fragen (V. 2183),
nur um sich selbst in den Vordergrund zu drängen und
sich dem allgemeinen Drängen anzuschließen:

Jetzt ist der Augenblick gekommen, wo
Auch ich der strengen Jungfrau schwesterlich
Mich nahen, ihr den treu verschwiegnen Busen
Darbieten darf. - Man laß uns weiblich erst
Das Weibliche bedenken und erwarte,
Was wir beschließen werden. (V. 2186 ff.)

Wie eine altbekannte Musik klingt uns dieses Einreden
und Eindringen auf Johanna, dieses Drängen zur Eheschließung
und zu einem natürlichen Leben. Wir haben das alles ja im Prolog
schon einmal erlebt. Anfänglich reagiert Johanna auch genau so,
wie sie im Prolog reagierte, sie verstummt. Aber dieses Mal bleibt
sie die Antwort nicht für immer schuldig. Sie weiß, ihren Anspruch
auf ihre Heldenrolle noch recht wohl gültig zu machen. Ihre lange
Zögerung erklärt sie folgendermaßen:

Nicht also Sire! Was meine Wangen färbte,
War die Verwirrung, nicht der blöden Scham.
(V. 2192 f.)

Insofern Johanna nicht sagt, warum sie verstummte, sondern nur
beteuert, daß es nicht aus Scham geschah, ist ihre Aussage natürlich
gar keine Erklärung ihres Verstummens. Dennoch ist ihre Aussage eine
wichtige Erklärung, denn dadurch verrät sie uns, was anders als
durch Worte nicht darstellbar ist, nämlich daß sie erröten mußte.
Mag sie hinterher auch noch so emphatisch erklären:

Doch nicht verließ ich meine Schäfertrift,
Um weltlich eitle Hoheit zu erjagen,
Noch mir den Brautkranz in das Haar zu flechten
(V. 2197 ff.),

wir wissen nun, daß sie errötete, daß sie ihre natürlichen, weiblichen Regungen nicht ganz zu verleugnen vermag. Mag sie auch mit großem Wortschwall beteuern:

Berufen bin ich zu ganz anderm Werk,
Die reine Jungfrau nur kann es vollenden.
Ich bin die Kriegerin des höchsten Gottes,
Und keinem Manne kann ich Gattin sein (V. 2201 ff.),

so zeigt ihr Erröten uns dennoch ganz deutlich, daß sie nur menschlich sein kann. In ihrem Eifer, sich des Drängens zur Natur zu erwehren und ihren Anspruch auf ihre Rein-Geistigkeit zu behaupten, merkt sie gar nicht welche Blöße sie sich gibt, wie sehr sie sich ent-blödet, wenn sie ihre Errötung eingesteht, denn durch dieses Eingeständnis wird gerade das, was sie leugnen oder verbergen möchte, bestätigt und offenbart. Dennoch gibt der Dichter sich alle Mühe, seiner Heldin beizustehen und gleich wieder zu verhüllen, was sie nur dem Scharfblick verraten hat. Der kurze Eingangssatz, der uns ihr Erröten verrät, wird sogleich wieder durch ihren enthusiastischen Idealismus verdeckt. Die Tatsache, daß sie diese „zwei treffliche(n) Bewerber“ (V. 2174) ausschlägt, beeindruckt den naiven Betrachter und hebt die streitbare Heldin, die ihrem Ideal unbeirrbar nachjagt, hoch in seiner Achtung. Noch bringt Johanna die Kraft auf, allen Versuchungen, „weiblich erst / Das Weibliche (zu) bedenken“ (V. 2189 f.), zu widerstehen. Noch stets liebt sie „zu wohnen auf den Bergen“ (V. 69), noch stets „fürchtet sie / Herabzusteigen in das niedre Dach / Der Menschen, wo die engen Sorgen wohnen“ (V. 70 ff.),

noch stets „flieht“ sie „der Schwestern fröhliche Gemeinschaft“ (V. 81). Unverstanden und unbegreiflich steht sie da, der arkadischen Welt ihrer Herkunft und dem kultivierten Hof des Königs beiden gleich fremd. Das wirft die Frage auf, ob sie überhaupt zu begreifen ist, ob sie sich und anderen nicht vielleicht ewig ein Rätsel bleiben wird oder sogar bleiben muß.

Den Erzbischof, der wie kein anderer Verständnis für „die Kriegerin des höchsten Gottes“ (V. 2203) haben müßte, bestimmt der Dichter dazu als erster auf Johanna's verfremdende Selbstausslegung zu antworten:

Dem Mann zur liebenden Gefährtin ist
Das Weib geboren – wenn sie der Natur
Gehorcht, dient sie am würdigsten dem Himmel!
(V. 2204 ff.)

Gerade von diesem Mann Gottes kommend, ist dieses Urteil, welches die Heldin zur Rückkehr zur natürlichen, gottgewollten Ordnung mahnt und drängt, bezeichnend. Nur als ein Gebot des Augenblicks läßt der Erzbischof den unnatürlichen, kriegerischen Eingriff der Jungfrau gelten. Sobald die normale Ordnung im Reich wieder hergestellt sein wird, wird jedoch auch sie wieder zu ihrer normalen, weiblichen Natur zurückfinden müssen:

Und hast du dem Befehle deines Gottes,
Der in das Feld dich rief, genug getan,
So wirst du deine Waffen von dir legen,
Und wiederkehren zu dem sanfteren
Geschlecht, das du verleugnet hast, das nicht
Berufen ist zum blutigen Werk der Waffen.
(V. 2208 ff.)

Ein deutlicherer Fingerzeig auf das Unnatürliche ihres

Unterfangens ist wohl kaum denkbar⁶⁾. Nicht nur als

6) Anders urteilt Dr. Werner Psaar: "Aber schon in Johannas naturbedingtem Charakter ist diese Fremdheit gegenüber der Bestimmung ihres Geschlechts begründet, sie ist schon von Natur nicht zur Gefährtin des Mannes, nicht für den Hausstand geschaffen, sie ist vielmehr die Hirtin; und was ihr Vater an ihr tadelt, ist nicht allein auf ihre Berufung durch die Idee zurückzuführen. Deshalb trifft das Verbot irdischer Liebe gar nicht ihr Wesen, sondern das ihres Geschlechts, dem sie zwar angehört, aber dessen allgemeine Bestimmung zu durchbrechen sie ausersehen ist. Es wird ihr also durch die Idee nicht auferlegt, ihre sie auszeichnende Naturanlage dem ideellen Anspruch zu unterjochen; ..." - Dr. Werner Psaar: Schicksalsbegriff und Tragik bei Schiller und Kleist, in Germanische Studien, hrsg. v. Dr. Walther Hofstaetter, Heft 228, Berlin 1940, Kraus Reprint Nendeln/Liechtenstein 1969, S. 188 f. Auf die einseitige Sicht Thibauts und die gleichfalls einseitige Sicht Raimonds gründet Dr. Werner Psaar sein Urteil, daß Johanna "der natur- und gottgegebenen Bestimmung der Frau entrückt" sei (S. 189). Das ist eine Begründung, die natürlich nicht notwendig ein objektives Urteil verbürgt. Wohl ist aus dem einander entgegengesetzten Bild, welches Raimond und Thibaut sich im Prolog von Johanna machen, auf die Fremdheit und auf den Zwiespalt der Heldin zu schließen, nicht aber darauf, daß es die Intention des Dichters ist, Johanna von vorneherein als "naturentrücktes" Wesen zu gestalten.

Mahnung, sondern auch als Anklage und als Prophezeiung ist das Urteil des Erzbischofs zu würdigen. Seine Feststellung, daß Johanna ihr Geschlecht verleugnet habe (V. 2212), wird im Lichte seiner pantheistisch angehauchten Gottesauffassung sogar zu einer besonders schwerwiegenden Anklage, nämlich zu der eines Vergehens an Mensch und Gott.

Johannas schwankende Reaktion auf das allgemeine Drängen zur Natur (im Gegensatz zu ihrer Hingabe an die Idee) verrät uns ihre innere Unsicherheit. Dem Erzbischof antwortet sie:

Ehrwürdger Herr, ich weiß noch nicht zu sagen,
Was mir der Geist gebieten wird zu tun;
Doch wenn die Zeit kommt, wird mir seine Stimme
Nicht schweigen, und gehorchen werd ich ihr.

(V. 2214 ff.)

Das läßt die Frage einer eventuellen Rückkehr zur Natur noch durchaus offen. Dagegen weist sie das Drängen des Bastards mit größter Entschiedenheit ab, und zeigt, daß sie sehr wohl weiß, wohin sie zurückkehren muß:

Will es der Himmel, daß ich sieggekrönt
Aus diesem Kampf des Todes wiederkehre,
So ist mein Werk vollendet - und die Hirtin
Hat kein Geschäft mehr in des Königs Hause.

(V. 2229 ff.)

Eine genaue Betrachtung dieser beiden Aussagen der Heldin zeigt uns schon, wohin die Entwicklung geht. Fortschreitend wird das Gebot des "Geistes" (V. 2215) stets weiter in den Hintergrund gedrängt und erhält das Natürliche ein stets größeres Gewicht. Überläßt Johanna in ihrer Antwort an den Erzbischof es noch dem "Geist", über sie zu gebieten, so entscheidet sie in ihrer Absage an Dunois schon selbst über ihre Zukunft.

König Karl, der der Heldin besonders nah steht,
schließt sich der Prophezeiung des Erzbischofs an
und unterstützt sein Urteil:

Dich treibt des Geistes Stimme jetzt, es schweigt
Die Liebe in dem gotterfüllten Busen,
Sie wird nicht immer schweigen, glaube mir!

(V. 2233 ff.)

Indem der Dichter sowohl den Erzbischof als den König
hier weissagen läßt, hebt er diese beiden Nebenfiguren
zur Höhe der prophetisch begabten Heldin empor.
Gleichzeitig relativiert er auch die Heldin, die ihre
Vorrangstellung als alleinige Wahrsagerin am Hofe Karls
nun einbüßen muß. Johanna muß den Nebenfiguren sogar
einen gewissen Vorrang abtreten, da sie selbst über
ihre eigene Zukunft nichts aussagen konnte oder wollte
(vgl. V. 2173b f. und V. 2214 f.), während der Erz-
bischof und König Karl beide demonstrieren, daß sie
das wohl vermögen. Die Relativierung der Heldin wird
noch eine Stufe weiter getrieben, wenn König Karl sei-
ne Prophezeiung in feierlicher Reimform also schließt:

..... - dies Herz,
Das jetzt der Himmel ganz erfüllt wird sich
Zu einem irdschen Freunde liebend wenden -
Jetzt hast du rettend Tausende beglückt,
Und e i n e n zu beglücken wirst du enden!

(V. 2242b ff.)

Da das Verb "enden" hier auch "sterben" meinen kann,
enthält die Prophetie des Königs eine verhüllte Wahr-
sage. Daß hier eigentlich das endgültige Ende gemeint
ist, wird stilistisch dadurch zum Ausdruck gebracht,
daß "enden" am Ende der Verszeile, am Ende des Satzes
und am Ende der Aussage des Königs steht. Indem hier
darauf angespielt wird, daß Johannes Rolle als Rette-
rin der "Tausende" durch ihr "Beglücken" des "e i n e n"
zu einem plötzlichen Ende kommen wird, deutet der Dich-

ter abermals auf den Zwiespalt der Heldin, bereitet gleichzeitig aber auch kommendes Geschehen vor. Wir haben immer wieder feststellen können, daß Karl und Johanna besonders eng zusammenhängen. Er tritt ihr willig sein Regiment ab, erhebt sie in den Adelstand und will für ihr Glück sorgen. Sie hat eine besonders verherrlichende Auffassung von ihrem König und tut eigentlich alles für ihn. Beide sind sie Idealisten, die sich gegen die Wirklichkeit stemmen. Das berechtigt zu der Sicht, daß der Dichter mit dem "e i n e n", den Johanna nach der Prophezeiung des Königs "beglücken" werde, auf Karl selber anspielt. So bereitet diese Prophezeiung, über das Geschehen am Ende dieses Akts hinaus, schon die Katastrophe vor.

Es ist also nicht verwunderlich, daß die Heldin sich nun mit aller Macht wehrt, denn es geht ja um ihre Existenz als Heldin und als "gottgesendete", "reine" Jungfrau:

Dauphin! Bist du der göttlichen Erscheinung
Schon müde, daß du ihr Gefäß zerstören,
Die reine Jungfrau, die dir Gott gesendet,
Herab willst ziehn in den gemeinen Staub?
Ihr blinden Herzen! Ihr Kleingläubigen!
Des Himmels Herrlichkeit umleuchtet euch,
Vor eurem Aug enthüllt er seine Wunder.
Und ihr erblickt in mir nichts als ein Weib.

(V. 2247 ff.)

Sie wagt es also, dem Thronfolger die Wahrheit zu sagen, und sie wagt noch mehr: sie riskiert eine Aussage, die sich leicht als Selbstanklage gegen sie richten könnte:

Weh mir, wenn ich das Rachsword meines Gottes
In Händen führte, und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem irdschen Mann!
Mir wäre besser, ich wär nie geboren. (V. 2257 ff.)

Da wir bereits den Selbstbetrug der Heldin erkannt haben, wissen wir, daß sie sich hier das Urteil spricht. Nur ist sie selber so blind, daß sie das nicht erkennt. "Blinde Herzen" nennt sie die anderen, sieht aber dabei den Balken im eigenen Auge nicht. Als blinde Blindenführerin steht die Jungfrau vor uns. Die Neigung zu einem "irdischen" Mann verurteilt sie von vornherein als unter ihrer hohen Würde. Hoch und über alle menschliche Regung erhaben dünkt sie sich, ein "reiner" Engel in menschlicher Erscheinung. Für sie käme die Liebe zu einem Menschen gar nicht in Betracht, eine solche Neigung verurteilt sie von vornherein als kommend aus einem "eitlen Herzen". Damit verurteilt sie aber sich selber, "zeigt" sie gerade, wie "eitell" sie in ihrem tiefsten "Herzen" ist. Es ist die Hybris, die die Heldin im Zentrum ihres Seins bedroht. Sie dünkt sich zu heilig, Mensch zu sein:

Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Grauen und Entheiligung. (V. 2263 f.)

Daß es der blinden Hellseherin, die ihre eigene Katastrophe voraussagt, ohne das zu sehen, bei diesem Gespräch nicht ganz wohl zumute ist, verrät sie selber:

Befiehl, daß man die Kriegstrommete blase!
Mich preßt und ängstigt diese Waffenstille,
Es jagt mich auf aus dieser müßigen Ruh,
Und treibt mich fort, daß ich mein Werk erfülle,
Gebietrisch mahnend meinem Schicksal zu. (V. 2266 ff.)

So drängt die blinde Heldin nun selber mit aller Macht ihrem tragischen Ende entgegen. Dadurch, daß wir das wissen, sie selber es aber noch nicht erkennt, sehen wir, wie sie sich als Opfer eines notwendig-tragischen Ausgangs auffaßt und sich verstrickt fühlt in einem schicksalhaften Nötzwang. Daß wir hierin recht haben,

bestätigt Johanna in den letzten beiden Versen des obigen Zitats selber, und auch das unpersönliche „es“, welches die Heldin „jagt“ und „treibt“, läßt darüber keinen Zweifel bestehen⁷⁾.

Hiermit haben wir aber nun auch den Höhepunkt des ersten Aktteils erreicht. Der fünfte Auftritt ist nicht viel mehr als bloßer Ablauf. Noch einmal zeigt der Dichter die Blindheit seiner Figuren, wenn Johanna sich befreit fühlt, da es wieder in „Schlacht und Kampf“ gehen kann, und wenn Agnes – zum zweiten Mal nennt der Dichter sie hier bei ihrem Vornamen⁸⁾ – äußert:

So viele Pfänder seiner Gnade gab
Der Himmel nicht, daß wir am Ende trauern!

(V. 2288 ff.)

So wird blind aber mutig Abschied genommen. Dann erschallen Trompeten „mit mutigem Ton“ und gehen „in ein wildes Kriegsgetümmel über“. Bei offener Szene fällt das Orchester ein „und wird von kriegerischen Instrumenten hinter der Szene begleitet“ (Bühnenanweisung nach III,5). Blind aber „mutig“ geht es in den Untergang der Heldin.

7) Vgl. hierzu V. 430 ff. am Ende des Prologs.

8) Zum ersten Mal in der Bühnenanweisung nach V. 737. Beide Male umarmt sie Karl. Aus dieser Benennung ist abzuleiten, daß Schiller uns an diesen beiden Stellen besonders für die Geliebte des Königs einnehmen will. Sonst nennt Schiller sie immer nur: „Sorel“, und fordert uns dadurch auf, kritisch Abstand von ihr zu nehmen.

Nachdem die Handlung in diesem "kriegerischen" und "mutigen Ton" verebbt ist, muß sie nunmehr im zweiten Aktteil von neuem ansetzen. So hat auch dieser Akt dieselbe Zweiteiligkeit als der vorige. Indem der erste Aktteil die Entwicklung in Richtung der menschlichen Empfindung gestaltet, der zweite Teil dagegen uns die Heldin abermals auf dem Schlachtfeld vorführt, spiegelt der Aufbau auch in diesem Akt den inneren Konflikt der Heldin. Ähnlich wie zu Anfang des zweiten Aktes befinden wir uns in einer "freien Gegend", nur daß diese jetzt nicht von Felsen, sondern "von Bäumen begrenzt wird", eine Auflockerung, die die Entwicklung vom Harten zum Menschlichen andeutet. Auch die Soldaten, die "während der Musik über den Hintergrund schnell wegziehen" (Bühnenanweisung vor III,6), deuten das an. Auch wissen wir es ja: "die Szenerie ist Abschied"⁹⁾, Abschied von der eingebildeten "Reinheit" der Heldin.

Diesen Abschied bereitet der erste Auftritt dieses Aktteils alsobald auch vor, indem der Dichter uns zeigt, wie der große Talbot Abschied nimmt vom Leben. "Auf den Tod verwundet" (V. 2297) findet Lionel ihn auf dem Schlachtfeld liegen und versucht ihn neu zu beleben:

Weicht nicht dem Tod, gebietet der Natur
Mit Eurem mächtigen Willen, daß sie lebe! (V. 2300 f.)
Wir spüren sogleich, daß das Johanna's Lage und Kampf spiegelt, nur muß sie mit ihrem "mächtigen Willen" ihrer weiblichen Natur gebieten, daß sie sterbe, falls sie ihr Bild der Muttergottes retten will. Daß dieser

9) Rilke: Die vierte Elegie, V. 20.

Kampf vergeblich ist, daß der Ausgang schon von vornherein entschieden ist, wird uns aus Talbots Antwort sofort klar:

Umsonst! Der Tag des Schicksals ist gekommen
(V. 2302).

Vordergründig gesehen hat es zwar den Anschein, alsob nichts den Siegeszug der Heldin aufhalten könnte:

„Reims ist verloren“ (V. 2307) und auch

Paris hat sich vertragen mit dem Dauphin (V. 2309).
Die Engländer „fliehen schon von allen Seiten“ (V. 2316),
und

Unwiderstehlich dringt das Mädchen vor - (V. 2317).¹⁰⁾
Wir wissen aber, daß das eine schicksalhafte Ironie ist, daß die Jungfrau ihrem eigenen Untergang entgegeneilt und mit ihrem siegreichen Vordringen die unausweichliche Katastrophe nur beschleunigt. Talbot kann das aber nicht wissen. Seine beschränkte Sicht sieht nicht weiter als den eigenen Untergang, und den kann er als Rationalist nicht anders interpretieren als einen Sieg des Unsinnns über die Vernunft:

Unsinn, du siegst und ich muß untergehn!

Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens.
(V. 2318 f.)

In Johanna sieht Talbot ein Bild der Dummheit, sich selber assoziiert er mit den „Göttern“. Aufgrund ihrer Taten sind wir aber viel eher dazu geneigt, Johanna mit den „Göttern“ zu assoziieren. Im Hinblick

10) Die doppelte Bedeutung in dieser Aussage Lionels liegt auf der Hand. Schiller deutet damit an, daß das „Mädchen“ in Johanna „unwiderstehlich“ vordringt, daß sie Lionel „unwiderstehlich“ werden könnte.

auf seinen Untergang würden wir aus Talbots Aussage eher ihr Gegenteil herauslesen, nämlich: Mit den Göttern kämpft die Vernunft vergebens. Trotzdem will Talbots Aussage, so wie sie da steht, wahrgenommen werden, denn sie enthält eine von Talbot zwar ungeahnte Wahrheit über die Jungfrau: Vergebens kämpfen die Götter mit der Blindheit und Dummheit der Heldin.

Ergreifend gestaltet der Dichter das Aufbäumen des großen, edlen Feldherrn gegen sein ihm unbegreifliches Ende. Rückblickend auf sein Leben und dessen Leitstern, singt Talbot eine Hymne an die Vernunft:

Erhabene Vernunft, lichthelle Tochter
Des göttlichen Hauptes, weise Gründerin
Des Weltgebäudes, Führerin der Sterne ... (V. 2320 ff.).

Da er der Vernunft treu bleibt, sich auch jetzt vor den Toren des Todes, von diesem Leitstern allein führen läßt, vermag er in seinem Untergang nur Vernichtung zu sehen: der Sinn unterliegt dem Unsinn, die Vernunft muß der Unvernunft das Feld räumen. Deswegen wird Tod und Leben ihm gleich rätselhaft und fragwürdig, deswegen muß er an der „erhabene(n) Vernunft“ selber zweifeln und fragen:

Wer bist du denn, wenn du dem tollen Roß
Des Aberwitzes an den Schweif gebunden,
Ohnmächtig rufend, mit dem Trunkenen
Dich sehend in den Abgrund stürzen mußt. (V. 2323 ff.)

Dem tiefdringenden Blick der kritischen Betrachtung enthüllt sich der verborgene Bezug zur Heldin in dieser antithetischen Aussage Talbots. Von dem „Erhabene(n)“, von der „lichthelle(n) Tochter / Des göttlichen Hauptes“ und von der „weise(n) Gründerin der Sterne“ meint auch Johanna ihren Auftrag herleiten zu können.

Wir haben aber schon feststellen müssen, daß sie einem ungeheuren Selbstbetrug erlegen ist, daß sie sich von einem schiefen Leitbild verführen und sich von „dem tollen Roß / Des Aberwitzes“ fortschleifen läßt. Talbots Aussage:

Dich sehend in den Abgrund stürzen mußt (V. 2326), nimmt nicht nur Johannas tragisches Ende vorweg, sondern spielt auch auf dessen eigentliche Ursache an. Es ist das „Gesicht“ der Heldin, ihre falsche Vorstellung und Einbildung, die droht, sie in den Abgrund zu stürzen. Also betont die Aussage Talbots, wie dringend Johanna es nötig hat, „sehend“ zu werden, und zur wahren Erkenntnis ihrer bedenklichen Lage zu kommen.

Talbot meint er sei „sehend“, seine vernünftige Lebensanschauung sei die einzig richtige und mögliche, sein vernünftiges Urteil das einzig wahre. Und trotzdem führt gerade diese vernünftige Weltanschauung, diese rationale Denkmethode, ihn zur Einsicht in ihr ohnmächtiges Unterliegen, in ihre Kapitulation vor dem als „Aberwitz“ Erkannten. Deswegen muß Talbot sein Leben und mit ihm die Vernunft selber verfluchen:

Verflucht sei, wer sein Leben an das Große
Und Würdige wendet und bedachte Plane
Mit weisem Geist entwirft! Dem Narrenkönig
Gehört die Welt - (V. 2327 ff.).

Dem großen Talbot bleibt also schließlich nichts anderes übrig als die Werte, an die er sein ganzes Leben gewandt hat, als Wahnwerte zu erkennen.¹¹⁾ Da

11) Vgl. hierzu Arthur Schopenhauers Pessimismus, der die Einsicht in die Wertlosigkeit der Wahnwerte als die einzige Möglichkeit sieht, das Leben zu bestehen.

Talbot aber nicht von sich selbst, von seiner vernünftigen Denkweise loskommen kann, und die Vernunft keine anderen Werte zu erkennen vermag, verbleibt dem großen Feldherrn auf diesem Wege nur noch die „Einsicht in das Nichts“, die Negierung aller Werte:

..... - So geht
Der Mensch zu Ende - und die einzige
Ausbeute, die wir aus dem Kampf des Lebens
Wegtragen, ist die Einsicht in das Nichts,
Und herzliche Verachtung alles dessen,
Was uns erhaben schien und wünschenswert -

(V. 2351 ff.)..

Mit einem Gedankenstrich beendet der Dichter Talbots Leben. Der böse Kreislauf seiner Ideen gestattet keinen abschließenden Punkt. Seine stets forschende Existenz kann sich nicht beruhigen und findet auch im Tode keine Ruhe. Talbot kann den Tod nicht annehmen, weil er das Leben nicht annehmen kann.

Nicht um seiner selbst willen gestaltet der Dichter Talbot und sein Ende. Es ist Schiller sogar sehr darum zu tun, daß keine der Nebenfiguren ein eigenes Interesse bekomme, die Hauptfigur „verdunkle“¹²⁾ und dadurch die dramatische Einheit gefährde.¹³⁾ Die Ge-

12) Vgl. Schiller an Körner 13.7.1800: „... weil Du mir auf den Max Piccolomini ein zu großes Gewicht legtest, ja voraussagtest, daß er in den Piccolomini die Hauptperson vorstellen sollte, und den Wallenstein verdunkle“

13) Andersurteilt Julius Petersen: „... und in der prachtvollen Sterbeszene Talbots eine ursprünglich untergeordnete Figur zu überlegener Größe emporwachsen läßt“ - Säkular-Ausgabe, Bd.6, S. XXVIII. Petersen ..

stalt Talbots ist durchaus und durchweg auf die Heldin bezogen. Keinen Augenblick verschwindet sie aus unserem Blickfeld, denn in allem, was er sagt, deutet Talbot auf sie hin. Nicht nur spiegelt der antithetische Aufbau seiner Gedankenwelt die Gestalt der Heldin in ihrer Zerrissenheit, sondern sein Ende bereitet auch die kommende Katastrophe vor. In Talbot gestaltet Schiller mit einem wahrhaft prophetischen Scharfblick die geistesgeschichtliche Entwicklung der Deutschen bis auf Nietzsche. In seiner Konsequenz führt der Rationalismus des Feldherrn notwendig zur Selbstvernichtung. Aber auch die Jungfrau ist dabei, einer Katastrophe entgegenzueilen. So wirft Talbots Leben und Tod die Frage auf, ob die idealistische Haltung der Heldin nicht auch notwendigerweise in gleicher Selbstzerstörung enden muß, wie die Vernunfthaltung Talbots das hier zeigt.

Warum führt Talbots Vernunft zu ihrer Selbstvernichtung? Weil sie starr ist, sich selber verhaftet bleibt und nicht von sich selber loskommen kann. Nur weil Talbot von seinem Vernunftdenken nicht lassen kann, wird die Gestalt der Jungfrau ihm zu einer „zernichtenden“¹⁴⁾ Gewalt. Weil er Johanna von seinem Ver-

13) ... sieht „ein gewisses Mißverhältnis zwischen beiden Figuren“ - gemeint sind Talbot und Johanna - und meint, „in der trotzig großen Größe seines Falles beansprucht er vielmehr ein eigenes Interesse, das der Heldin geradezu gefährlich wird.“ - a.a.O. S. XXVI.

14) Vgl. Franz v. Moors „Philosophie der Verzweiflung“ in Schillers „Räuber“, V, 1.

nunftdenken aus nur als „Aberwitz“ erfassen kann, sein eigenes Sein ebensowenig von der Vernunft zu trennen vermag, der logischen Denkweise noch verhaftet bleibt, auch nachdem er alle Werte als Wahn erkannt hat, gibt es für ihn überhaupt keine Alternative, ist sein körperlicher Untergang auch sein geistiger und

..... bleibt nichts übrig,

Als eine Handvoll leichten Staubs. (V. 2350 f.)

So stellt Talbots Untergang uns vor die Frage, ob auch die Heldin den gleichen Weg gehen wird, ob auch sie an einer ähnlichen Starrheit und Unbeugsamkeit zu Grunde gehen wird, ob auch bei ihr ein ähnlicher Radikalismus jede Alternative ausschließen wird. Da wir bereits die Erstarrung der gepanzerten Heldin erkannt haben, wird die Lage für sie immer bedenklicher, und häufen die warnenden Vorzeichen sich stets mehr.

Im siebten Auftritt hebt der Dichter den gefalleneng englischen Feldherrn noch einmal ganz hoch durch die Achtung seiner Feinde. Dunois nennt ihn den „furchtbaren Talbot“, den „Unbezwinglichen“ (V. 2367) und spricht von seinem „Riesengeist“ (V. 2370). Abermals zeigt er seinen in machtpolitischen Angelegenheiten unbestochenen Blick, wenn er kommentiert:

- Erst jetzo, Sire, begrüß ich Euch als König,
Die Krone zitterte auf Eurem Haupt,

So lang ein Geist in diesem Körper lebte. (V. 2371)

Ohne daß Dunois das beabsichtigt oder weiß, enthalten seine Worte für Johanna den warnenden Hinweis, daß nur die Einheit von Geist und Körper Großes vermag. Während Talbot den Geist negiert, negiert Johanna den Körper. Deswegen ist Talbots Untergang ein warnendes Vorzeichen für die bevorstehende Katastrophe. Obwohl

Talbots materialistische Weltanschauung den Geist negierte, rühmt Dunois ausgerechnet seinen „Riesengeist“. Das zeigt Dunois' Beschränkung und Verblendung und erklärt uns, warum er, der sich doch zur Heldin hingezogen fühlt, ihr nicht helfen kann. Wohl sucht der wirklichkeitsbefangene Dunois in der wirklichkeitsentfremdeten Johanna eine Ergänzung seines einseitigen, unvollständigen Seins, aber gerade seine Einseitigkeit verstellt ihm den offenen, objektiven Blick, und er kann die Heldin, mit ihrer entgegengesetzten einseitigen Anlage, nur bewundern, ihr aber nicht helfen.

Ähnlich verhält es sich mit König Karl. Er betrachtet den toten Talbot „stillschweigend“ (Bühnenanweisung vor V. 2574) und sagt dann:

Ihn hat ein Höherer besiegt, nicht wir! (V. 2374)
Seine Haltung ist demütig, gläubig. Aber gerade infolge seiner Demut ist er nicht imstande, Johannas Hochmut zu entdecken und zu bekämpfen. Er glaubt fest an die Heldin und tritt ihr das Regiment und die Verantwortung ab.

An der Gestalt Talbots zeigt sich, wie verschieden, weil subjektiv-bedingt, die menschlichen Vorstellungen und Anschauungen sind. An Talbots widerspruchsvollen Aussagen und an seinem widerspruchsvollen Verhältnis zu Johanna wird die antithetische Struktur der Dichtung besonders klar. Eine oberflächliche Betrachtung des Dramas sieht Talbot nur als Feind der Heldin und seine Lebensauffassung als eine der Lebensauffassung der Heldin direkt entgegengesetzte. Eine solche Sicht ist dann auch leicht dazu geneigt, parteiisch zu sein

und es mit der Heldin gegen Talbot zu halten. Dem Scharfblick der kritischen Betrachtung enthüllt sich jedoch das Gegeneinander von Kontrast und Spiegelung in dem Verhältnis dieser beiden Figuren. Erst die Erkenntnis, daß der Dichter Johanna und Talbot nicht nur trennt, sondern sie auch wiederum vereint, läßt uns zur wahren Würdigung dieses Kunstwerks hindurchdringen. Anders als alle Bewunderer der Heldin, gleichviel ob diese sich nun auf der Bühne oder im Auditorium, bzw. in der Lesestube, befinden, wäre Talbot als einziger vielleicht dazu imstande, Johanna von ihrer Verblendung zu **heilen**. Daß der Dichter die Heldin nie mit Talbot konfrontiert, mag sie vielleicht entschuldigen. Wir haben diese Entschuldigung aber nicht, denn durch die Gestalt des großen Feldherrn fordert der Dichter uns auf zu einer kritischen Betrachtung und zu einer möglichst objektiven Sicht. An dem Verhältnis dieser beiden großen Gegen- und Mitspieler erlebt der kritische Betrachter die wunderbare Kunst des Dichters, der durch seine dialektische Gestaltungsweise Stoff und Form durch ihre Trennung zu vereinen weiß.

Von der nunmehr gewonnenen Position aus erblicken wir erst die volle Tragweite der Aussagen des großen, englischen Feldherrn. So entdecken wir z.B., daß er unwissend nicht nur sich, sondern auch Johanna verflucht, wenn er sagt:

Verflucht sei, wer sein Leben an das Große
Und Würdige wendet und bedachte Plane
Mit weisem Geist entwirft! (V. 2327 ff.)

Johannas eitles Streben scheint jedes Wort des weisen Feldherrn zu bestätigen. Auch die erschütternde Er-

kenntnis Talbots:

Und von dem mächtigen Talbot, der die Welt
Mit seinem Kriegerhuhm füllte, bleibt nichts übrig
Als eine Handvoll leichten Staubs. - So geht
Der Mensch zu Ende - (V. 2349 ff.),

könnten wir ohne weiteres auf das Leben der Heldin
beziehen.

Im achten Auftritt erinnert La Hires Erscheinen Dunois
plötzlich an Johanna. Sie wird vermißt, und Dunois
sagt:

Weh uns, wo ist sie? Böses ahndet mir!
Kommt, eilen wir sie zu befreien. - Ich fürchte,
Sie hat der kühne Mut zu weit geführt,
Umringt von Feinden kämpft sie ganz allein
Und hilflos unterliegt sie jetzt der Menge.
(V. 2394 ff.)

Da wir imstande sind, etwas weiter zu blicken als der
beschränkte Dunois, können wir seine böse Vorahnung
viel besser würdigen als er selber. Dunois und seine
Kampfesgenossen wissen nicht, wo die Heldin ist. Jo-
hanna weiß es auch nicht. Wir aber wissen es: auf dem
Wege zu einer Katastrophe, denn "sie hat der kühne Mut
zu weit geführt" (V. 2396) und in "der Menge" hat sie
keinen, der ihr beistehen kann, weil niemand sie ver-
steht. Sie versteht sich selber auch nicht. "Umringt
von Feinden", auch im eigenen Lager, ja, auch in der
eigenen Brust, "kämpft sie ganz allein" (V. 2400).
Alle "eilen fort", um sie zu retten (Bühnenanweisung,
Schluß III,8), aber niemand ist dazu imstande.

Das Bühnenbild ändert sich vor dem neunten Auftritt.
Wir befinden uns in einer anderen "öde(n) Gegend" des
Schlachtfelds. Wie Moses das gelobte Land, sehen wir
die Türme von Reims in der Ferne, "von der Sonne be-

leuchtet" (Bühnenanweisung vor III,9). Wir machen uns bereits keine Illusionen mehr. Wir wissen, Johanna wird die Stadt nicht "heil" betreten.

Ein Ritter "in ganz schwarzer Rüstung, mit geschlossenem Visier" tritt auf. "Johanna verfolgt ihn", und er erwartet sie (Bühnenanweisung, Beginn III,9). Ähnlich wie Johanna selber so verhüllt ist, daß keine der Figuren, auch nicht sie selber, zu ihrem eigentlichen Wesen durchdringen kann, ist auch dieser Ritter verkappt durch seine Rüstung. Johanna ist von Anbeginn an gleich aggressiv:

Arglistiger! Jetzt erkenn ich deine Tücke!
Du hast mich trüglich durch verstellte Flucht
Vom Schlachtfeld weggelockt (V. 2402 ff.).

Es ist, alsob die ruhige Antwort ihres Gegenspielers die Heldin nur um so mehr aufbringt:

Verhaßt in tiefster Seele bist du mir (V. 2410).

Plötzlich steht eine fast schon vergessene Johanna vor uns. So haben wir sie zuletzt im Prolog erlebt, dort nur nicht ganz so offensichtlich wie hier: fähig zu leidenschaftlichem Haß. Johanna zeigt sich plötzlich von der allzumenschlichen Seite. Nicht mehr der reine Enthusiasmus, nicht mehr die göttliche Sendung, spornen sie an, sondern der nackte Rachedurst:

Dich weg zu tilgen von dem Licht des Tages
Treibt mich die unbezwingliche Begier. (V. 2412 f.)

So demaskiert der Verkappte die Heldin. Im Prolog hieß es noch:

Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm (V. 430 -
Verf. unterstreicht)

und ähnlich am Ende von III,4:

Es jagt mich auf aus dieser müßigen Ruh (V. 2268 -
Verf. unterstreicht),

während Johanna Montgomery weismachen wollte:

..... mich treibt die Götterstimme, nicht
Eigenes Gelüsten (V. 1660 f.),

und sie im Prolog beteuerte:

Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen
(V. 400).

Nun enthüllt sich die eigentliche Triebkraft hinter den Taten der Heldin als „die unbezwingliche Begier“, und ein Abgrund tut sich vor uns und vor der Heldin auf. Wir sind sehr dazu geneigt, der Heldin ihre eigenen Worte zurückzugeben:

Arglistiger! Jetzt erkenn ich deine Tücke! (V. 2402)
Trotz aller Erkenntnis der Bosheit des Menschen empfinden wir aber auch ein ästhetisches Vergnügen, denn wir klugen Leute haben die Hybris der Heldin ja schon lange erkannt und das alles kommen sehen.

Indessen wird weiter gespielt. Ähnlich wie wir oft nach dem Wesen der Heldin gefragt haben, will Johanna jetzt wissen:

Wer bist du? Öffne dein Visier
und sie fügt hinzu:

Hätt ich
Den kriegerischen Talbot in der Schlacht
Nicht fallen sehn, so sagt ich, du wärst Talbot.
(V. 2414 ff.)

Auf Johannas Frage nach dem Wesen des Schwarzen Ritters gibt die Dichtung keine Antwort. Ähnlich wie die Heldin sich in Verstummen und in irreführende Reflexionen verhüllt, öffnet der Ritter nicht sein Visier. Der Dichter hält es nicht für nötig die Frage zu beant-

worten¹⁵⁾. Nicht auf den Schwarzen Ritter, sondern

15) Vgl. Heinz Ide, a.a.O. S. 81: "Die alte Frage, wer der schwarze Ritter sei, d.h. ob Schiller in ihm etwa den Geist Talbots auftreten ließ, ist falsch und wird von modernen Interpreten so auch nicht mehr gestellt. Zu fragen ist, was der Zuschauer, der diese Begegnung verfolgt, einsieht". Noch Bellermann sah in dem schwarzen Ritter den Geist Talbots ("Schillers Werke", Bd. 5, hrsg. v. Ludwig Bellermann, Leipzig o.D., S. 8). Gerhard Storz sieht in ihm einen für den Aufbau entbehrlichen, aber wirksamen Theater-effekt ("Die Jungfrau von Orleans" in: Das deutsche Drama, hrsg. v. Benno v. Wiese, Düsseldorf^{II} 1960, Bd. 1, S. 334). Benno v. Wiese (Nat. Ausg. IX, S. 433 und: Schiller, a.a.O. S. 743) pflichtet Julius Petersen bei in der Meinung: "Die Erscheinung ist in erster Linie als ein notwendiger Pfeiler der Komposition aufzufassen, nämlich als Vorbereitung für Johannas Fall, der nicht unvermittelt hereinbrechen darf" (Säk. Ausg. VI, S. 397 f.). Für alle diese drei Interpreten erschöpft die Bedeutung des schwarzen Ritters sich also in der kompositorischen Funktion als Vorbereitung für die Peripetie, die in III,10 gelagert wird. Dagegen lagert Heinz Ide die Peripetie in III,9: "Nicht darum geht es zentral, daß Johanna in ihr (d.h. in der Lionel-Szene - Verf.) schuldig wird, denn bereits in der Szene mit dem Schwarzen Ritter ist sie damit, daß sie wieder vor einer Wahl steht, grundsätzlich "der Schuld dahingegeben"; zentral geht es in der Lionel-Szene darum, zu demonstrieren, wie sich Johanna in der Schuld als nun wieder moralisches Wesen behauptet"

nur auf Johanna kommt es an. Wie alle Nebenfiguren hat auch er die einzige Funktion, Johanna zu verdeutlichen, zu zeigen welche Position sie in dem Kampf zwischen Idee und Natur, zwischen Pflicht und Neigung jetzt erreicht hat. Nicht nur in seiner Verhüllung spiegelt er die Heldin. Bezeichnend ist, daß Johanna hier zum ersten Mal wirklich töten will und aus leidenschaftlichem Haß handelt, daß der Ritter dagegen aber „stille steht und sie erwartet“ (Regieanweisung zu Anfang III,9), sie ruhig und furchtlos erwartet und ruhig, furchtlos und wohlmeinend sie warnt:

15) ... (Heinz Ide, a.a.O. S. 82). Hierzu wäre zu bemerken, daß Ide dabei geflissentlich zu übersehen scheint, daß Johanna bereits in III,4 durch das allgemeine Drängen zu ihrer Eheschließung vor eine Wahl gestellt wird, vor Scham oder Verwirrung errötet und sich gegen die Natur und für die Idee entscheidet (vgl. V. 2192 f.). Ides Ausführung, nach der Johanna anfänglich eine Wahl hatte, dann nach Annahme ihres Auftrages keinerlei Wahl und in III,9 nun plötzlich zum ersten Mal wieder eine Wahl haben soll, wobei er sich dazu noch ausschließlich auf Aussagen der Heldin selber stützt, kann ich aus logischen Erwägungen nicht annehmen. - Nicht ohne Bedeutung ist indessen, daß Johanna den Schwarzen Ritter mit Talbot verbindet. Hierdurch hebt der Dichter die Bedeutung des großen Feldherrn abermals hervor und zeigt uns, daß Talbot eigentlich der große Gegenspieler Johannas ist.

Dir gnüge der erworbnе Ruhm. Entlasse
Das Glück, das dir als Sklave hat gedient,
Eh es sich zürnend selbst befreit: es haßt
Die Treu, und keinem dient es bis ans Ende.

(V. 2422 ff.)

Durch diese an die antike Schicksalsauffassung erinnernde Warnung weist der Ritter Johanna auf ihre Beschränkung und menschliche Kurzsicht und warnt sie vor Verkrampfung und Erstarrung in ihrem blinden und "eitlen" Streben. Johanna solle sich nur nicht einbilden, sie habe etwas geleistet, was sie sich zugute halten könnte. Sie habe einfach nur Glück gehabt. "Glück" ist jedoch ein weiter Begriff, und ihr bisheriges Schlachtenglück könnte leicht durch ein sich befreiendes Sinnenglück vernichtet werden. Die Aussage des Schwarzen Ritters ist als Selbstreflexion der Heldin aufzufassen und zeigt uns das aufkeimende Gefühl der Frustrierung in der Heldin, ihre aufsteigenden Zweifel und Bedenken. Gleichzeitig offenbart diese Aussage uns aber auch die starke Anlage Johannas zur Phantasie, ihre Neigung zur Selbstprojektion und zur Verkörperung des Geistigen sowie zur Vergeistigung des Körperlichen. Daß sie der heidnischen Vorstellung der Fortuna verfällt, zeigt abermals ihre Anlage, Visionen oder Illusionen zu sehen und wirft nochmal die Frage auf, ob ihre Berufung nicht vielleicht als eine bloße Illusion, als Ausdruck eines vermessenen Selbstanspruches zu verstehen ist. Die Heldin wird eindeutig durch die Stimme des Schwarzen Ritters aufgefordert, ihrem Ruhmesstreben, welches wir nunmehr als ihre "unbezwingliche Begier" (V. 2413) und als ihr "eitles, irdisches Verlangen" (V. 400) erkannt haben, zu entsagen. Damit wird sie abermals, jetzt aber noch krasser und zwin-

gender als in III,4 vor eine schwere und tiefgreifende Entscheidung gestellt: sie muß wählen zwischen Seelenfrieden und Sinnen Glück, zwischen Pflicht und Neigung, zwischen Idee und Natur. Daß ihr Seelenfrieden, ihre Pflicht und Idee subjektiv-bedingte Trugbilder waren, haben wir bereits erkannt, sie aber wahrscheinlich noch nicht. Jetzt aber sollten ihr die Augen doch wohl endlich aufgehen.

So sollten wir wahrscheinlich meinen, aber die Jungfrau verkrampft sich nur um so mehr und geht nun sogar über ihren anfänglichen Auftrag hinaus:

Nicht aus den Händen leg ich dieses Schwert,
Als bis das stolze England niederliegt. (V. 2432 f.)

Wohl greift die Warnung sie an, und sie fragt:

Wer bist du, doppelzüngig falsches Wesen,
Das mich erschrecken und verwirren will?
(V. 2440 f.)¹⁶⁾,

tut dann aber ihre aufkommenden Zweifel und ihren Schrecken damit ab, daß sie den wahren Sachverhalt umkehrend ihren Gegner der Anmaßung und der Betrugs beschuldigt:

Was maßest du dir an, mir falsch Orakel
Betrüglich zu verkündigen? (V. 2442 f.)

Es gelingt ihr aber nicht, den Ritter zu beseitigen. Blitz und Donnerschlag betonen, daß etwas Bedeutsames geschehen ist, und der Ritter verschwindet.

Auch hier kämpft Johanna eigentlich gegen sich selbst. Die lang unterdrückte menschliche Natur der Heldin läßt sich nicht länger bändigen. Sie zeigt sich in ihrem leidenschaftlichen Haß gegen den warnenden Ritter.

16) Vgl. hierzu: „.... Was meine Wangen färbte,/
War die Verwirrung nicht der
blöden Scham.“ (V. 2192 f.)

Johannas Menschlichkeit geht einfach mit ihr durch, und es gelingt ihr nicht, sie zu vernichten. Ihr bleibt nur übrig, sich weiter zu betrügen, indem sie die Erscheinung für "ein trüglich Bild / Der Hölle (V. 2446 f.) erklärt und ihr eigenes "edles Herz im Busen" lobt (V. 2448).

In dem Schwarzen Ritter gestaltet der Dichter Johannas aufsteigende Bedenken. Nicht anders als die Stimme ihrer "Muttergottes", ist die Stimme des Schwarzen Ritters Johannas eigene Stimme, die wohlmeinende Stimme ihres eigenen Gewissens, die die Heldin zur Umkehr mahnt. Es gelingt ihr nicht, ihre Bedenken zu beseitigen. Sie muß sogar ihre tiefe "Erschütterung" eingestehen:

Es war nicht Lebendes. - Ein trüglich Bild
Der Hölle wars, ein widerspenstger Geist,
Herauf gestiegen aus dem Feuerpfuhl,
Mein edles Herz im Busen zu erschüttern.
(V. 2446 ff.)¹⁷⁾

17) Vgl. hierzu Luise in III,5 von Schillers "Kabale und Liebe": "Es ist nichts Wirkliches - Es ist nichts als das schaudernde Gaukelspiel des erhitzten Geblüts - Hat unsre Seele nur einmal Entsetzen genug in sich getrunken, so wird das Aug in jedem Winkel Gespenster sehn." (N.A., Bd. 5, S. 59, Z. 6 ff.), und meine Bemerkung dazu: "In der Erscheinung Wurms im Hintergrund nimmt ihre Furcht plötzlich sichtbare Gestalt an. Der Zuschauer schwebt einen Augenblick zwischen "Trug und Wahrheit". Sie ist mehr Erscheinung als Wirklichkeit, mehr ein Gebilde von Luises Angst als der Sekretär selber, diese diabolische, an den spä-

Und mag sie auch noch so emphatisch erklären:

Wen fürcht ich mit dem Schwerte meines Gottes?
Siegreich vollenden will ich meine Bahn,
Und käm die Hölle selber in die Schranken,
Mir soll der Mut nicht weichen und nicht wanken
(V. 2450 ff.),

so sind wir nicht mehr so sehr überzeugt von der ungetrübten Reinheit ihrer inneren Überzeugung. Ihr Versuch, sich selber Mut einzureden, ist zu offensichtlich und mutet uns zu krampfhaft an. Wohl mag es ihr vorläufig gerade noch gelingen, ihre Zweifel aus ihrem Gedankenkreis zu bannen, aber endgültig vermag sie sie nicht zu beseitigen. Ihr Gewissen meldet sich zu Worte. Es steht vor der Tür ihres Wissens und klopft an.

Die Szene mit dem Schwarzen Ritter bereitet die Lionel-szene vor, wird ihrerseits aber bereits von Johannas Treffen mit Burgund (II,9), der auch „mit geschlossenem Visier“ auftritt, vorbereitet. Durch Umkehrung der Verhältnisse sind diese beiden Auftritte eng auf einander bezogen. Ist Johanna hier die leidenschaftlich Hassende, so ist es dort Burgund, der sagt:

Fahre zu der Hölle

Zurück, aus der du aufgestiegen bist (V. 1689b f.),
und ihre Taten „verderblich Blendwerk“ (V. 1689) nennt.
Während Johanna in II,10 erfolgreich durch ihre Über-

17) ... teren Schwarzen Ritter in der „Jungfrau von Orleans“ erinnernde Gestalt.“ (L.R. Tönsing, a.a.O. S. 101, Z. 2 ff.) – Ein Vergleich von Wurms Erscheinen hier mit der Erscheinung des Schwarzen Ritters ist aufschlußreich für Schillers Entwicklung vom realistischen zum idealistischen Theater.

redungsgabe kämpft, mißlingt ihr in III,9 der Kampf mit dem Schwert. Während Johanna in II,10 noch die Geisteskraft hat die leidenschaftliche Natur zu bannen (V. 1728) und Ruhe zu schaffen, kann sie sich selber in III,9 nicht mehr beherrschen und wird sie vom Schwarzen Ritter gebannt (Regieanweisung vor V. 2445). So zeigt der Dichter uns in diesen beiden Szenen, daß die Wahrheit dabei ist, die Lüge einzuholen, daß Johannas Schuld dabei ist, aus ihrer Verhüllung an die Oberfläche zu treten und offenbar zu werden. „Ein trüglich Bild / Der Hölle“ nennt Johanna ihre eigene Spiegelung in dem Schwarzen Ritter, und es gelingt ihr nicht, den Trug zu beseitigen. Der Augenblick, in dem ihr ihre Schuld in die Bewußtseins-ebene dringt, scheint nah herangekommen zu sein. Die „verleugnerte Natur“ fordert ihre Rechte.

Der letzte Auftritt des dritten Akts zeigt den endgültigen Fall der Heldin in tiefe Ohnmacht. Ähnlich wie vor ihm Burgund, zeigt Lionel nicht die mindeste Spur von Furcht.¹⁸⁾ Aber auch Johanna scheint noch an

18) Vgl. Burgund: „Verfluchte! Deine Stunde ist gekommen, / Dich sucht ich auf dem ganzen Feld der Schlacht“ (V. 1687 f.), und Lionel: „Verfluchte, rüste dich zum Kampf – Nicht beide / Verlassen wir lebendig diesen Platz.“ (V. 2454 f.) In seinem etwas krampfhaft anmutenden Versuch die Peripetie nach III,9 zu verlegen, geht Heinz Ide von der falschen Annahme aus, daß „hier erstmalig ein Gegner vor der Jungfrau keine Furcht empfindet, der alte Schrecken nicht mehr von ihr ausgeht“ (Heinz Ide, a.a.O. S. 82). Daraus

„das Schwert (ihres) Gottes" (V. 2450) zu glauben. Gleich furchtlos, wehrt sie Lionels Angriff ab und „schlägt ... ihm das Schwert aus der Hand" (Regieanweisung nach V. 2463). „Er ringt mit ihr", aber sie „ergreift ihn von hinten zu am Helmbusch und reißt ihm den Helm gewaltsam herunter, daß sein Gesicht entblößt wird, zugleich zuckt sie das Schwert mit der Rechten (Regieanweisung nach V. 2464a). „In diesem Augenblick sieht sie ihm ins Gesicht, sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und läßt dann langsam den Arm sinken" (Regieanweisung nach V. 2465). So häufen sich die Regieanweisungen in dieser letzten Szene des dritten Akts. Es ist, als ob das, was hier geschieht, nicht mehr in Worte zu fassen ist, als ob der Dichter selber mit seinen Figuren verstummen muß. Das Handeln muß an Stelle des Dialogs treten, der stets spärlicher, abgehackter und immer mehr gebrochen wird. So leicht, wie Heinz Ide das gern wahr haben möchte¹⁹⁾, ergibt die „löwenherzige Jungfrau" (V. 200) sich nun doch nicht dem Bruder des Löwen, Lionel (vgl. V. 249). Dazu bedarf es mehr als des Drängens ihres Vaters, ihrer Geschwister und wohlmeinender Freunde. Dazu bedarf es auch mehr als der Warnung eines Schwarzen Ritters oder „Nacht, Blitz und Donnerschlag" (Regiean-

18) ... folgert er dann, daß Johannas Schuld „bereits vor dem Kampf mit Lionel gegeben war, aber noch nicht in der Zeit vor dem Auftreten des Schwarzen Ritters" und daß „die Funktion des Schwarzen Ritters die ist, eine neue Situation Johannas anzuzeigen".

19) Vgl. Anm. 15.

weisung nach V. 2445). Nur der liebende Blick vermag Johannas tödlichen Streich zu hemmen, sie von ihrer eingebildeten Sendung loszuwürgen.

Auch weiterhin macht Schiller es seiner Heldin nicht leicht. Er gibt ihr und uns "die ganze volle Ladung des Leidens"²⁰⁾. Lionel fordert sie heraus, ihn zu töten (V. 2474), "tritt ihr näher" (Regieanweisung nach V. 2476), "betrachtet sie mit Teilnahme und tritt ihr näher" (vor V. 2483), "bemächtigt sich ihres Armes" (nach V. 2498) und entreißt ihr schließlich das Schwert (nach V. 2505). Das zeigt uns, wie er in einem gewaltigen Ringen die Heldin langsam entkräftet, sie fortschreitend immer mehr in seine Macht bekommt. In Lionel tritt die kreatürliche Natur, die Bedingtheit des erdgebundenen Menschen, der Unnatur und Hybris der Heldin stets näher und überwältigt sie schließlich. Entsprechend zeigen auch die vielen Regieanweisungen zum Verhalten der Heldin, welch einen Kampf sie durchzukämpfen hat. "Sie gibt ihm (Lionel) ein Zeichen mit der Hand sich zu entfernen" (nach V. 2468), spricht "mit abgewandtem Gesicht" (vor V. 2470b), "verbirgt das Gesicht" (vor 2476c), "erhebt das Schwert mit einer raschen Bewegung gegen ihn, läßt es aber, wie sie

20) Schiller: Ueber das Pathetische, Nat. Ausg. Bd. 20, S. 197, 1, sowie: "Man gelangt also zur Darstellung der moralischen Freyheit nur durch die lebendigste Darstellung der leidenden Natur, und der tragische Held muß sich erst als empfindendes Wesen bey uns legitimiert haben, ehe wir ihm als Vernunftwesen huldigen, und an seine Seelenstärke glauben". (ebenda, S. 196, 25 ff.)

ihn ins Gesicht faßt, schnell wieder sinken" (vor V. 2479b), ist „in der heftigsten Beängstigung" (vor V. 2481b), spricht „mit Entsetzen" (vor V. 2494b), „schwindelt und will sinken" (nach V. 2513) und liegt schließlich „ohnmächtig in La Hires Armen" (Ende III). Diesen Anweisungen ist zu entnehmen, daß der Dichter sich alle Mühe gibt zu zeigen, daß Johanna aus freier Willensentscheidung hier handelt. Wiederholt muß sie sich entscheiden. Durch Lionels herausfordernde Haltung zwingt der Dichter sie dazu. Ferner stellen wir fest, daß Johanna sich gewaltig anstrengt und unter Aufbietung ihrer allerletzten Kraft noch versucht, ihrem Auftrag gemäß zu handeln. Noch im Versagen bleibt ihre eingebildete Sendung ihr die Richtschnur ihres Handelns, der einzige Maßstab ihrer Selbstbeurteilung und sie verurteilt sich bedingungslos:

Töte mich
- Und fliehe! (V. 2475b f.)

und

Laßt es mit meinem Leben
Hinströmen! (V. 2516b f.)

Weil sie in ihrem erdrückenden Schuldgefühl nur Abscheu und Ekel vor sich selbst empfinden kann, möchte sie am liebsten sterben. Sie hat Montgomery, der sie um Gnade angefleht, erbarmungslos getötet, und über Lionel, der sie herausfordert, ihn zu töten, muß sie sich erbarmen. So bleibt sie noch im Übertreten des selbstkonstruierten Verbots dem Gebot treu: durch ihre Selbstverurteilung zeugt sie für ihre „Muttermagd", von der sie auch jetzt noch nicht loskommen kann. Obwohl sie jetzt sogar ihrem Feind erbarmend ins Gesicht sieht, blickt sie trotzdem noch auf die „Göttliche", die sie noch stets fordert. Obwohl sie nur menschlich-

natürlich und kein reiner Engel sein kann, muß sie trotzdem noch „nach der göttlichen (Tugend) streben“²¹⁾. So bleibt ihr Konflikt „zwischen Sinnen-
glück und Seelenfrieden“²²⁾ auch jetzt noch fortbestehen. Zu dieser Situation bemerkt Heinz Ide: „Als Tragiker müßte Schiller seine Johanna hier im absolut unauflöslichen Konflikt zu Grunde gehen lassen. Hier erweist sich, was wiederholt festgestellt wurde, daß der Schiller der späten Dramen kein reiner Tragiker ist.“²³⁾ Ob Ide hierin recht hat, muß eine Betrachtung der letzten beiden Akte zeigen.

Rückblickend stellen wir fest, daß Johannas Hybris uns im 3. Akt fortschreitend stets klarer gezeigt wird. Johanna und ihre Mitspieler sind jedoch alle beschränkt und merken nichts von der Vermessenheit und Selbstüberschätzung der Heldin. Da wir das Spiel überblicken können und dadurch einen Weitblick haben, der den Figuren fehlt, sehen wir den Fall der Heldin kommen, sie selbst und ihre Mitspieler aber sehen ihn nicht. So entsteht der Eindruck bei den Figuren, daß sie einem schicksalhaften Notzwang unterworfen sind, daß die dramatische Handlung als unvermeidliches Geschehen sie einfach mit sich fortreißt. Wohl bemühen die Figuren sich um das richtige Verständnis ihres Daseins, aber trotzdem verstricken sie sich durch ihr Handeln, ob „gut“ oder „böse“, stets mehr in Schuld.

21) Schiller: Die Worte des Glaubens, V. 16 - Nat. Ausg., Bd. 1, S. 379.

22) Schiller: Das Ideal und das Leben, V. 7 - Nat. Ausg., Bd. 1, S. 247 ff.

23) Heinz Ide, a.a.O. S. 83.

Johannas Schuld zeigt sich in ihrer einseitigen Abkehr von ihrer menschlich-beschränkten Natur, in ihrer radikalen Hinwendung zu dem, was sie als das „Göttliche“ sieht. Sie trennt Geist und Körper und versucht, ihre irdisch-beschränkte Natur im Dienst ihres Ideals zu übersteigen und ganz hinter sich zu lassen. Das ist ein romantisches Streben zu absoluter Vergeistigung, zu einem Unendlichkeitsideal, an dem sie als endlicher Mensch tragisch scheitern muß. Als beschränkter Mensch kann sie kein reiner Engel sein, so sehr sie sich auch abmüht, sich dazu zu versteigen. Johanna will mit einem absoluten Maßstab messen, aber in ihrer Vernessenheit vermißt sie sich. Das alles wird an der stets sich weitenden Kluft ihres inneren Zwiespalts, an der zunehmenden Verweltlichung ihres „himmlischen“ Auftrags und an ihrer fortschreitenden Verherrlichung und Selbstverherrlichung, eindeutig klar gestaltet. Fortschreitend wird immer weniger von ihrer Sendung gesprochen und bekommt die Volkshandlung ein größeres Gewicht im Verhältnis zur Johanna-Handlung. Die Stimme des „Herzens“ wird stets vernehmlicher, das Drängen zur Natur und zu einem normalen Leben nimmt stets zu.

In ihrem Größenwahn wird Johanna von den Umständen gefördert und von bewundernden Kampfesgenossen und angstbefangenen Feinden bestärkt, die dadurch eher ihre Mitspieler als ihre Gegenspieler sind. Als einziger ihr ebenbürtiger Gegenspieler erweist sich nebst Vater Thibaut, den sie schon im Vorspiel verläßt, der Feldherr und Philosoph Talbot. Die dialektische Gestaltungsweise des Dichters offenbart sich der kriti-

schen Betrachtung in dem Gegeneinander von Spiegelung und Kontrast in dem Verhältnis der beiden Heerführer zu einander. Während Johanna sich einseitig und radikal ihrem „blinden“ Glauben und ihrer naiven Betrachtungsweise ausliefert, klammert Talbot sich ebenfalls einseitig und radikal an seine kritische Betrachtungsweise. So zeigt der Dichter in einem wunderbaren Spiel der Kräfte, wie nah auch diese Extreme einander doch sind. Ähnlich wie Talbots Gedankengang in einen bösen Kreislauf verfällt oder aber sich selbst aufhebt, droht das eitle Streben der Heldin ihre Sendung zu ver-eiteln. Ähnlich wie Talbot, auch im Zusammenbruch noch, von seiner rationalistischen Beurteilungsmethode nicht loskommen kann, klammert auch Johanna in ihrem Zusammenbruch sich an ihre Idee und bleibt der Auftrag ihrer „Muttergottes“ ihr der alleinige Maßstab ihrer Selbstbeurteilung, was notwendig zu ihrer Selbstverurteilung führen muß. Der selbstverzehrende Charakter des Radikalen gilt also sowohl für Talbot als für Johanna.

Durch den Auftritt des Schwarzen Ritters gestaltet der Dichter Johannas aufsteigende Bedenken, die ersten Zweifel an ihrem Vermögen, ihr Ideal zu verwirklichen. Die warnende Stimme des Schwarzen Ritters ist keine andere als Johannas eigene Gewissensstimme, die die Heldin zur Umkehr mahnt. Wohl mag es ihr gelingen diese Stimme durch die laute Deklamation ihres Mutes vorläufig noch zu übertönen, sie ist aber nicht mehr dazu imstande, sie endgültig zu beseitigen. Die Forderung zur Genügsamkeit und Selbstbescheidung, zur Umkehr zu einem normalen, natürlichen Leben läßt sich vorläufig noch abwei-

sen, nicht aber vernichten.

Die Werbung ihrer Kampfesgenossen um die Liebe der Heldin, die von ihr im geistigen Hochmut abgewiesen wird (V. 2247 ff.), mündet schließlich in ihre unvermutete Liebe zu ihrem Feind, Lionel. In ihrer Tötung Montgomerys und in ihrer Liebe zu Lionel zeigt sich die Inkonsistenz der Heldin. Daß sie in Karl dem Ideal dient, in Lionel aber die Wirklichkeit liebt, offenbart ihre innere Zerrissenheit. Durch ihre Absage an die um ihre Liebe werbenden Kampfesgenossen und ihre plötzliche Liebe zu dem Feind Lionel wird ihre Inkonsistenz stark betont. Obwohl wir Johannas Zwiespalt schon lange erkannt und auch ihren Zusammensturz vorausgesehen haben, dringt ihre Schuld und Ohnmacht erst in der Lionel-Szene zur Bewußtseinsebene der Heldin durch. Ob sie die volle Tiefe ihrer Schuld einsieht, muß der nächste Akt uns zeigen. Da wir bereits die Erfahrung gemacht haben, daß ihr Selbsturteil beschränkt ist, können wir uns gewisser Zweifel nicht erwehren.

Wir haben festgestellt, daß Johannas Kampf gegen Lionel ihren Kampf gegen ihre kreatürliche Natur darstellt, daß die „Gottesstreiterin“ in diesem Kampf unterliegt, aber daß noch in ihrem Unterliegen ihr Muttergottesbild, ihre Idee also, ihr der einzig gültige Maßstab ihrer Selbstbeurteilung bleibt. Obwohl sie in Lionel der empirischen Wirklichkeit zum ersten Mal mit offenen Augen bewußt sympathisch ins „Gesicht“ sieht, blickt sie trotzdem auch noch auf die „Göttliche“, die sie noch stets fordert. In Johannas Kampf gegen Lionel kommt der schlummernde, verborgene Widerstreit in der Heldin, der Kampf zwischen ihrem Blick auf die übersinnliche Wirklichkeit und ihrem Blick auf die sichtbare, empirische Wirklichkeit zum Ausbruch und zum Tragen. Johannas Konflikt zwischen Natur und Idee, zwischen „Sinnenglück“ und „Seelenfrieden“ ist keineswegs gelöst (vgl.: Lionel: „Jetzt weich ich der Gewalt, ich seh dich wieder! – V. 2506), sondern besteht unvermindert fort und ist nur dadurch, daß er ihr nun in die Bewußtseinssebene gedrungen ist, ihr zu einer bewußten Qual geworden. Johanna blickt nicht mehr ausschließlich und allein auf ihre „Muttergottes“, sondern sie blickt jetzt auch mit einem liebenden Blick auf ihren „Feind“ Lionel, und sie ist sich dieses Widerstreits bewußt. Sie hat sich bis jetzt voll und ganz für ihren idealistischen König eingesetzt und liebt nun den naiven Lionel. Das ist eine unhaltbare Lage. Wie sie mit diesem, ihrem inneren Widerstreit fertig werden wird und ob sie zur vollen und wahren Erkenntnis und Selbsterkenntnis sich

wird hindurchbringen können, muß der Fortgang der dramatischen Handlung uns zeigen.

Der vierte Akt ist ein Gegenstück zum ersten und in gewissem Betracht auch zum Prolog. Führt der erste Akt uns Johannas Machtübernahme vor Augen, so zeigt der vierte uns ihren Sturz. Während Frankreich im ersten Akt durch die rettende Hand der Heldin aus tiefer Not zu neuer Hoffnung emporsteigt, fällt das Reich durch das Verstummen der Heldin im vierten Akt aus Glorie in Schande. Im ersten Akt ist Frankreich machtlos, Johanna jedoch ist mächtig. Dieses Spannungsverhältnis zeigt der vierte Akt in umgekehrter Spiegelung: gegen den Hintergrund der Siegesfreude und der festlichen Krönungsfeier wird die Einsamkeit der entmächtigten Heldin scharf abgehoben. - Indem Thibaut im vierten Akt wieder auftritt, werden unsere Gedanken zurückgeführt zum Vater-Tochter-Verhältnis, wie es uns zuletzt im Prolog gezeigt wurde. Auch hier stellen wir einen gewissen Kontrast fest: während Thibaut im Prolog lieber schweigen wollte (V. 145), will er jetzt reden und seine Tochter „stürzen / Von ihrem eiteln Glück“ (V. 2840 f.). Am Ende des Prologs verläßt Johanna alle in Dom Remi, am Ende des vierten Akts wird sie von allen verlassen. Schloß der Prolog mit einem feierlichen Monolog der Heldin, so beginnt der vierte Akt mit ihrem noch längeren Monolog.

„Ein festlich ausgeschmückter Saal, die Säulen sind mit Festons umwunden, hinter der Szene Flöten und Hoboen“ lautet die Regieanweisung zu Beginn des vierten Akts. Gegen den Glanz dieses Bühnenbilds wirkt die ohnmächtige, kleine Johanna allerdings verloren.

Dennoch wissen wir, daß wir ihren Willen nicht unterschätzen sollten. Das bestätigt uns auch ihr Monolog, der ganz gefaßt, in der feierlich-getragenen Form der Stanze objektiv-berichtend einsetzt. Die Heldin übernimmt die erklärende Rolle des Chors, wie wir sie vom antiken Schicksalsdrama her kennen. Johanna berichtet von der festlichen Stunde und von der großen Bedeutung dieser Krönungsfeier für die Volkseinheit und für das Volksbewußtsein. Ganz gelöst klingt es, wenn sie deklamiert:

Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen,
Auf blutge Schlachten folgt Gesang und Tanz
(V. 2518 f.).

Wir wissen aber, daß ihr innerer Kampf noch längst nicht vorbei ist, daß es ihr keineswegs nach "Gesang und Tanz" zumute ist. In der zweiten Strophe rühmt sie die neugewonnene Einheit:

Was sich noch jüngst in blutgem Haß getrennet,
Das teilt entzückt die allgemeine Lust,
Wer nur zum Stamm der Franken sich bekennet,
Der ist des Namens stolzer sich bewußt (V. 2528 ff.).

Das klingt, alsob nun überall die schönste Harmonie herrsche, alsob das Selbstbewußtsein eines jeden Franken sich gehoben habe. Wir vermuten aber eine unter der Volksmenge, die noch nicht zur inneren Harmonie gekommen ist, die noch mit sich und mit der Welt zerfallen und innerlich "in blutgem Haß getrennet" ist. Wir vermuten unter den Franken eine, die keineswegs das "Hochgefühl" der allgemeinen "Freude" (V. 2526) oder das neue stolze Selbstgefühl teilt. Und daß wir mit dieser Vermutung nicht weit fehl gehen, zeigt sich alsobald, wenn die dritte Strophe, die zu der Heldin persönlichen Empfindungen überleitet, schon gleich mit einem "doch" anfängt:

Doch mich, die all dies Herrliche vollendet,
Mich rührt es nicht das allgemeine Glück,
Mir ist das Herz verwandelt und gewendet,
Es flieht von dieser Festlichkeit zurück,
Ins britische Lager ist es hingewendet,
Hinüber zu dem Feinde schweift der Blick,
Und aus der Freude Kreis muß ich mich stehlen,
Die schwere Schuld des Busens zu verhehlen.

(V. 2534 ff.)

Selbst in dieser Strophe bleibt der Ton noch durchaus beherrscht und ruhig. Es ist, alsob die Heldin sich aus der Distanz einer höheren Warte betrachtet und versucht, ihre Position ganz objektiv festzustellen. Sie kommt zu dem Ergebnis, daß sie die allgemeine Freude deswegen nicht teilen kann, weil ihr "das Herz verwandelt und gewendet" ist (V. 2536). Daß Johanna damit ihre Liebe zu Lionel meint, machen die Verse 2538 und 2539 eindeutig klar. Der Dichter fordert uns jedoch auf, darüber nachzudenken, ob Johannas "Herz", der Kern ihres Wesens, sich auch wirklich gewandelt habe. Diese Frage beantwortet Johanna selber alsogleich. Durch das verbindende "Und" (V. 2540) bezieht sie die "schwere Schuld des Busens", die sie "verhehlen" muß, auf ihre Liebe zu Lionel, ihrem "Feinde". Darin, in ihrer Liebe zu Lionel, nur darin, sieht Johanna ihre Schuld. Sie versteift sich also auf das Verbot der "Muttergottes". Johanna ist "das Herz" nicht "verwandelt und gewendet".

Nach der dritten Strophe ändert der Rhythmus sich abrupt. Durch kürzere Verszeilen, durch Häufung der Hebungen, durch erschreckte Fragen und Ausrufe wird Johannas große Angst und Erregung plötzlich zum Ausdruck gebracht:

Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Busen tragen?
Dies Herz von Himmels Glanz erfüllt
Darf einer irdschen Liebe schlagen? (V. 2542 ff.)

Es ist, alsob wir plötzlich die aufgereizte, verurteilende Stimme des Gegenchors vernähmen. Das Gewissen der Heldin meldet sich zu Worte und klagt sie an.

In ihrer Aufregung verrät die Heldin sich. Von ihrer Hybris scheint sie nicht viel eingebüßt zu haben. Sie spricht von ihrem „reinen Busen“, von ihrem „Herz(en)“, von Himmels Glanz erfüllt“ und nennt sich ihres „Landes Retterin“ (V. 2546) und „des höchsten Gottes Kriegerin“ (V. 2547). Ihre Schuld erblickt sie ausschließlich darin, daß sie „eines Mannes Bild“ im Herzen trägt, für ihres Landes Feind entbrannt ist (V. 2548). Das Bild der „Muttergottes“ in ihrem „Herzen“ stellt Johanna nicht in Frage. Nach wie vor klammert sie sich an dieses Bild und hält sie ihre Aussonderung und Berufung zum Absoluten und Vollkommenen aufrecht. Nicht ihre vermessene Selbstüberschätzung, die sich in der irrigen Annahme zeigt, sie könne alle irdische Schranken überwinden, sieht sie als Schuld, sondern ihre Unzulänglichkeit, dieser unmöglichen Forderung gerecht zu werden. Gerade hierin, daß sie ihre menschliche Beschränkung als „schwere Schuld“ empfindet, zeigt sich ihre Hybris und ihre Verblendung, aber auch ihre Bagnadigung. Daß sie keineswegs Klarheit über sich hat, zeigen die vielen Fragen. Die ganze Strophe besteht aus nichts anderem als aus einer Aneinanderreihung von Fragen, denn auch die letzten beiden Ausrufe schweben zwischen Frage und erschrecktem Ausruf:

Ich meines Landes Retterin,
Des höchsten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen!
Darf ichs der keuschen Sonne nennen,
Und mich vernichten nicht die Scham! (V. 2546 ff.)

Mit der „keuschen“ Sonne meint Johanna die Öffentlichkeit, also einen Ausschnitt der empirischen Wirklichkeit, über die sie sich bisher so hoch erhaben dünkte. Durch den ungewöhnlichen Zusammenhang, in dem sie das Attribut „keusch“ hier gebraucht, fällt dieses Wort sofort auf. Die Wirklichkeit bezeichnet Johanna als „keusch“ und impliziert damit, daß sie selber unrein sei. Das scheint eine Wendung um einhundertachtzig Grad zu sein. Das ist aber keineswegs eine Wandlung ihres Wesens, sondern nur eine Revidierung ihres Selbstverständnisses.

Dann geht die Musik hinter der Szene in „eine weiche schmelzende Melodie“ über (Regieanweisung vor V. 2551), was nach der Erregtheit der vorigen Strophe auf eine Entspannung deutet. Sogleich wird auch der Monolog gefühlvoll, ja sogar wehleidig:

Wehe! Weh mir! Welche Töne!
Wie verführen sie mein Ohr!
Jeder ruft mir seine Stimme,
Zaubert mir sein Bild hervor! (V. 2551 ff.)

Das alliterierende „w“ in betonter Silbe betont sogleich das Weh Johannas. Das Bild Lionels droht das Bild der „Muttergottes“ in Johanna zu verdrängen. Sie meint, daß diese Töne, die ihr Lionels Bild hervorzaubern, ihr „Herz“ umstricken und sie entkräften (V. 2559 ff.). Das empfindet sie als Verführung. (V. 2552)

Nach einer Pause fährt Johanna „lebhafter“ fort (Re-

gieanweisung vor V. 2564), jetzt in Blankversen:

Sollt ich ihn töten? Konnt ichs, da ich ihm
Ins Auge sah? (V. 2564 f.)

In Lionel sieht Johanna der Wirklichkeit zum ersten Mal "ins Auge", und zum ersten Mal wird sie sich dessen bewußt, daß die Wirklichkeit ihr Feind ist (vgl. V. 2539). Mit Schrecken muß sie sich eingestehen, daß sie die Wirklichkeit nicht "töten" kann.

Ähnlich wie in der vierten Strophe fragt sie viele Fragen, ohne eine Antwort zu finden:

Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?
Ist Mitleid Sünde? - Mitleid! Hörtest du
Des Mitleids Stimme und der Menschlichkeit
Auch bei den andern, die dein Schwert geopfert?
Warum verstummte sie, als der Walliser dich,
Der zarte Jüngling, um sein Leben flehte?
(V. 2567 ff.)

Dieser Abschnitt des Monologs ist vor allem reflektierend: Johanna versucht sich Rechenschaft zu geben über ihr eigenes Verhalten. Ihre Reflexion zeigt ihr jedoch keinen Schlupfwinkel, in dem sie sich vor ihrem anklagenden Gewissen retten könnte. Ihr radikaler Unendlichkeitsanspruch, der das begehrende Auge eines Mannes schon als "Grauen und Entheiligung" (V. 2263 f.) empfand, richtet sich jetzt gegen seine Urheberin. Die Heldin fängt sich in ihrer eigenen Schlinge. Ähnlich wie Talbots Radikalismus und Erstarrung in ein beschränktes, einseitiges Welt- und Menschenbild zu seiner Selbstvernichtung führte, droht auch die einseitige "Heiligkeit" der Heldin, sie zu vernichten. Die Unbedingtheit ihres Auftrags duldet keine Ausnahme, gestattet ihr keinerlei Entschuldigung und führt zu ihrer bedingungslosen Selbstverurteilung:

Arglistig Herz! Du lügst dem ewgen Licht,
Dich trieb des Mitleids fromme Stimme nicht!
(V. 2573 f.)

Es ist, alsob wir die altbekannte Geschichte des Sündenfalls aus der Genesis¹⁾ in neuer Abwandlung hören, wenn Johanna fortführt in ihrer Reflexion:

Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an,
Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fordert Gott,
Mit blinden Augen mußttest du vollbringen!
Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild,
Ergriffen dich der Hölle Schlingen! (V. 2577 ff.)

Johanna unterscheidet nicht zwischen Bewußtsein und Gewissen. Daß ihr Bewußtsein sich erweitert hat, daß sie "sehend" geworden ist und ihre eigene Beschränkung jetzt sieht, faßt sie nicht als einen Fortschritt, sondern als Sündenfall auf. Ihre Erleuchtung faßt sie nicht als eine Gnade, sondern als eine Strafe auf. So ist sie sehend blind. Indem sie meint, Gott wolle "ein blindes Werkzeug", beleidigt sie ihre eigene Würde als sittlicher Mensch und damit auch die Gottheit. Sie sieht aber nicht, wie sehr sie sich verrät, wenn sie offenbart, daß sie vor dem liebenden Blick auf Lionel "ein blindes Werkzeug" war. Indem Schiller Organisches und Anorganisches in dem Bild "blindes

1) Nach der biblischen Darstellung, 1. Mose 1, 27, ist Adam, d.h. der Mensch, "nach dem Bilde Gottes" (Übers. v. Dr. Hermann Menge, Stuttgart 1928) oder "zum Bilde Gottes" (Übers. v. Dr. Martin Luther) geschaffen worden. Die Versuchung, die zum Sündenfall führt, wird in der biblischen Allegorie wie folgt dargestellt: "Da sprach die Schlange zum Weibe: Ihr werdet mitnichten des Todes sterben; sondern Gott weiß, welches Tages ihr davon esset, so werden eure

Werkzeug" miteinander verbindet, deutet er den unauf-
löslichen Zwiespalt Johannas, die Widernatürlichkeit
und Unmöglichkeit ihres "weitlen", leeren Strebens uns
an.²⁾ Mit dem "Blick", der ihr "Verbrechen" verur-
sachte (V. 2577), meint Johanna den liebenden Blick
auf Lionel³⁾. Durch diese Aussage fordert der Dich-
ter aber zu der Überlegung auf, ob Johannas "Verbre-
chen" nicht schon mit dem Blick auf die "Muttergottes"
angefangen habe. Daß diese Frage dem Dichter wichtig
ist, zeigt die Wiederholung:

Sobald d u s a h s t, verließ dich Gottes Schild,
Ergriffen dich der Hölle Schlingen! (V. 2580 f.)

Daß Johanna durch das überirdische Gesicht dazu ver-
anlaßt wurde, die arkadische Harmonie, ihre naive
Einheit, zu verlassen, und sich in Kampf und Streit
zu begeben, daß mit ihrem Blick auf die "Muttergot-
tes", das erhöhte Bild ihres Selbst, ihr Zwiespalt
anfang, haben wir bereits erkannt. Johannas Refle-
xion richtet sich also auf ihre Entwicklung vom
"Naiven" zum "Sentimentalischen", und sie faßt diese

1) ... Augen aufgetan, und werdet sein wie Gott und
wissen, was gut und böse ist". (Luther-Übersetzung,
1. Mose 3, 4 f.).

2) Anders interpretiert Heinz Ide, wenn er meint:
"Durch dieses Attribut wird Organisches und Anorga-
nisches miteinander verbunden, d.h. etwas bedeutet,
was weder dem einen noch dem anderen Bereich angehört,
sondern - dem Reich des Geistes". - Heinz Ide, a.a.O.
S. 81. Bezeichnend in diesem Zitat ist der Gedanken-
strich. Der Sprung ins "Geisterreich" ist wohl nicht
anders als durch die Ausschaltung des Denkvermögens
zu erzielen.

3) Das wird durch die beiden vorausgehenden Verse

Entwicklung als „Verbrechen“ auf und verurteilt sich bedingungslos.

Johannas sentimentalische Sehnsucht nach der verlorenen, naiven Einheit wird uns dann auch alsobald vorgeführt, wenn die Flöten ihre „weiche, schmelzende Melodie“ wiederholen und die Heldin „in stille Wehmut“ „versinkt“ (Regieanweisung vor V. 2582). Resigniert-wehmütig sehnt Johanna sich zurück zur ungebrochenen Harmonie ihrer naiven Jugend, zurück zum verlorenen Paradies:

Frommer Stab! O hätt ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauscht!
Hätt es nie in deinen Zweigen,
Heilige Eiche! mir gerauscht!
Wärst du nimmer mir erschienen,
Hohe Himmelskönigin!
Nimm, ich kann sie nicht verdienen,
Deine Krone nimm sie hin! (V. 2582 ff.)

Hier zeigt sich die schillernde Kunst des Dichters sehr schön. In gewissem Betracht sind wir dazu geneigt, Johanna beizupflichten. Trotzdem deckt Johannas Sicht sich keineswegs mit unserer Einsicht. Dem Zitat ist zweierlei zu entnehmen, was für die richtige Würdigung der Gestalt der Heldin von Bedeutung ist. Erstens stellen wir fest, daß Johanna keinen Augenblick an dem göttlichen Ursprung ihrer Sendung zweifelt. Die Eiche, aus deren Zweigen sie die sendende Stimme einst vernahm, ist für sie noch stets die „Heilige Eiche“ (V. 2585), die Erscheinung, die wir als ein erhöhtes Bild ihrer Selbst erkannten, noch stets die „Hohe Himmelskönigin“ (V. 2587). Zweitens zeigt sich, daß Johanna noch stets meint, sie hätte ihre Auserwählung

3) ... (2575 f.) eindeutig klar.

durch eine besondere Eigenleistung, nämlich durch die Überwindung ihrer menschlich-beschränkten Natur, „verdienen“ (V. 2588) müssen. Ihr Versagen in dieser ihre menschliche Kraft überfordernden Aufgabe ist der ganze Inhalt ihrer Selbstanklage und ihres Schuldbewußtseins. Johanna hat sich innerlich also nicht geändert. Sie ist noch stets die alte Johanna, eingeklemmt zwischen ihrem Unendlichkeitsanspruch und ihrer menschlichen Beschränkung, die diesem Anspruch nie gerecht werden kann. Indem sie das Absolute von sich selbst fordert, überfordert sie sich und droht sie, sich selbst zu vernichten. Sie kann nicht einsehen, daß sie die „Krone“ der „Himmelskönigin“ nie „verdienen“ kann, daß keine Eiche je „heilig“ und keine Sonne je „keusch“ sein kann. Wesentlich hat sich an der Tatsache ihres inneren Zwiespalts nichts geändert. Seine Wirkung ist nur verschärft worden, da sie sich ihrer menschlichen Beschränkung und damit auch des Zwiespalts selber nun schmerzlich bewußt geworden ist. Die Warnung des Schwarzen Ritters, daß das Glück sie verlassen werde, wenn sie es nicht „entlasse“ (V. 2422 ff.), hat sich bewahrheitet. Da sie ihrem „Glauben“ auch jetzt noch treu bleibt, ihr „Glück“ auch jetzt noch nicht „entlassen“ will, kann sie ihr schweres Los um so minder begreifen. Also bleibt ihr nichts anderes übrig, als mit ihrer „Muttergottes“ zu hadern und ihr die „Schuld“ zuzuschieben:

Schuldlos trieb ich meine Lämmer
Auf des stillen Berges Höh.
Doch du rissest mich ins Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahin zu geben,
Ach! es war nicht meine Wahl! (V. 2608 ff.)

Es gelingt ihr aber nicht, sich damit, daß sie keine Wahl gehabt haben soll, zu entschuldigen, denn dem widerspricht ihr eigener Bericht ihrer Sendung im ersten Akt⁴⁾. Unlösbar scheint der Knoten am Schluß des Monologs, unheilbar die Verblendung der Heldin.

So offenbart Johannas großer Monolog uns nichts Neues. Alles, was wir ihm entnehmen können, konnten wir schon am Ende des dritten Akts feststellen. Der Monolog verhärtet nur den Eindruck der Starrheit und Verkrampfung der Heldin. Ihre Erstarrung macht sie zu einem Spiegelbild Talbots⁵⁾. Ähnlich wie das Welt- und Menschenbild dieses philosophischen Feldherrn sich selbst vernichtet, droht auch Johanna in eine selbstvernichtende Krise zu geraten.

Der Monolog ist fünfgliedrig. Jeder der fünf Teile hat seinen eigenen Rhythmus und erzeugt eine eigene

4) Vgl. V. 1100 ff. - Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Gerhard Storz diese Stelle zitiert als Beleg dafür, daß die Heldin keine Wahl habe. - Gerhard Storz, Der Dichter Friedrich Schiller, S. 360 f.

5) Zum Verhältnis Johanna-Talbot vergleiche man "Die Worte des Glaubens" und "Die Worte des Wahns", Gedichte, die in ähnlicher Spiegelung auf einander bezogen sind. Eine Untersuchung des Werks unter den Gesichtspunkten des Glaubens und des Wahns steht noch aus, August Raabe spricht von den Gesichtspunkten der "Torheit" und der "Vernunft". - August Raabe, Idealistischer Realismus, Eine genetische Analyse der Gedankenwelt Friedrich Schillers, Bonn 1962, S. 370.

Stimmung. Diese haben wir mit den Attributen: objektiv-erklärend, erregt, gefühlvoll, reflektierend und resigniert-wehmütig zu kennzeichnen versucht. Darin spiegelt der Monolog die fünf Akte. Auch inhaltlich können wir einen gewissen Bezug feststellen. Ähnlich wie der erste Akt geht der Monolog anfänglich von einem objektiven Lagebericht aus und leitet zu Johanna über. Der zweite Teil weiß von dem Landesfeind und der Landesretterin zu sprechen, der dritte von der Entkräftung der Heldin. Der vierte Teil reflektiert über die Bedeutung des Blicks und fragt vergeblich nach Blindheit und dem wahren Sehvermögen. Der fünfte Teil faßt alles noch einmal rückblickend zusammen. So wirft der Monolog einen Rückblick auf die vollzogene Handlung, gewährt uns aber auch einen, wenn auch unklaren Ausblick auf kommende Ereignisse. Er macht uns keine Hoffnung auf eine Lösung des Konflikts.

Nach dem ermüdenden Monolog atmen wir auf, wenn die Humanistin Sorel auftritt. Ob es ihr wohl gelingen wird, Johannas Konflikt zu lösen? In „lebhafter Rührung“ fällt sie Johanna erst um den Hals und fällt dann vor ihr nieder (Regieanweisung zu Beginn IV,2). Daß der Dichter uns durch ihre Gebärden Johannas Fall sinnfällig andeutet, wird alsobald klar, wenn wir sehen, daß die Heldin sie aufheben will (Regieanweisung vor V. 2614b) und unwillig zu ihr sagt:

Steh auf!

Was ist dir? Du vergissest dich und mich. (V.2614b f.) Wir wären sehr dazu geneigt, Johanna diese Worte zuzufügen, vor allem jetzt nach ihrem langen, schwermütigen Monolog. Aber auch in tieferem Sinn spiegelt Sorels Gebärde und Johannas Wort die Einseitigkeit der Heldin, die sowohl in ihrem Unendlichkeitsan-

spruch wie in ihrer „ver-rückten“ Selbstanklage sich „vergißt“ und alles Maß überschreitet. Erst hing sie ihrer „Muttergottes“ um den Hals und nun liegt sie ihr vor den Füßen.

Die ahnungslose Sorel scheint von der Tücke des Schicksals eigens dazu geschickt zu sein, um Johanna zu peinigen. Sie spricht von ihrer Freude (V. 2616), nennt Johanna einen „Engel“ (V. 2620) und meint:

..... du kannst
Das Glück erschaffen, doch du teilst es nicht.
Dein Herz ist kalt
Die reine Brust bewegt kein irdisch Glück.
(V. 2630b ff.)

Da sie nicht weiß, wie es wirklich um Johanna bestellt ist, kann sie auch nicht wissen, daß sie oft das direkte Gegenteil aussagt von dem, was Johanna empfindet, und daß diese Ironie die Heldin quälen muß:

.... doch dir ist keiner der Geliebte!
Dein Herz ist ruhig - Wenn es fühlen könnte -
(V. 2656b f.),

oder:

Was könnte dir zu deinem Glücke mangeln?
Du hast dein Wort gelöst (V. 2659 f.).

Wie um der Sorel Blindheit zu demonstrieren, läßt der Dichter sie dann auch einmal wieder die Wahrheit ertappen:

So lange du der strengen Pallas gleichst. (V. 2639)
Unwissend bereitet Sorel auch kommendes Unglück vor,
wenn sie sagt:

Wer dürfte frei aufschauen an diesem Tage,
Wenn du die Blicke niederschlagen sollst! (V. 2670 f.)

Nach ihrem depressiven Monolog hebt der Dichter die Heldin in dem zweiten Auftritt doch wieder und schafft

dadurch einen Ausgleich. Er zeigt uns, daß Johanna auch jetzt noch viel höher steht als die seichte Geliebte des Königs. Trotz aller inneren Zerrissenheit gelingt es Johanna noch, ihre äußere Fassung zu wahren. Während die Sorel ihr um den Hals fällt, dann vor ihr niederfällt und ihr dann wieder um den Hals fällt (Regieanweisung vor V. 2697), muß Johanna sie „sanft in die Höhe“ heben (Regieanweisung vor V. 2630). Die „sentimentalische“, komplizierte Johanna, die das Naive bereits vor Spielanfang hinter sich gelassen hat, versteht die Sorel:

Eins bist du mit der allgemeinen Wonne,
Du liebst das Allerfreuende, die Sonne,
Und was du siehst, ist deiner Liebe Glanz!
(V. 2694 ff.)⁶⁾

Die Sorel ist gleich „entzückt“:

O du entzückst mich, du verstehst mich ganz!
(V. 2697)

Das ist jedoch nicht umgekehrt der Fall. Die Sorel muß kurz darauf gestehen:

Du erschreckst mich, ich begreife
Dich nicht, doch ich begriff dich nie – und stets
Verhüllt war mir dein dunkel tiefes Wesen.
(V. 2706b ff.)

Es wird Johanna aber stets schwerer, ihre Fassung zu wahren, ihre Rolle zu spielen. Sie verrät etwas von ihrer Zwiespältigkeit, wenn sie schon ziemlich früh im Auftritt der Sorel Hand „mit Heftigkeit“ ergreift, sie aber „schnell“ wieder fahren läßt (Regieanweisung vor V. 2635). Weil sie etwas zu verbergen hat (V. 2705 f.), will sie von der Sorel nicht verstanden

6) Daß Schiller hier sein Verhältnis zu Goethe gestaltet, mag evident sein. Der sentimentalische Schiller versteht den naiven Goethe (vgl. den Brief vom 31.8.1794), was umgekehrt aber nicht der Fall ist.

werden und „entreißt sich mit Heftigkeit ihren Armen“ (Regieanweisung vor V. 2702). Wenn die Sorel von ihrem heiligen Herzen und ihrer reinen Seele spricht (V. 2709 f.), verliert Johanna vollends die Fassung und sagt überspitzt:

Du bist die Heilige! Du bist die Reine! (V. 2711)
Sie spricht im Affekt und zeigt, daß sie kein objektives Werturteil hat. Sich selbst martert sie mit der Anklage, sie sei die „Feindin“, die „Verräterin“ (V. 2713).

Im dritten Auftritt wird Johannas Peinigung von Dunois und La Hire fortgesetzt. Dunois unterbreitet ihr des Königs Wunsch, daß sie beim Aufzug die „heilge Fahne“ vor ihm tragen möge, da der König „(ihr) allein / Die Ehre“ zukommen lassen wolle (V. 2720 f.). Dunois meint auch:

..... Welche andre Hand

Ist rein genug, das Heiligtum zu tragen! (V. 2725 f.)
Johanna bebt aber „schaudernd“ vor ihrer Fahne zurück (Regieanweisung vor V. 2729), und wenn La Hire sie ermutigt „Sieh sie an!“ (V. 2730), kann sie nur „mit Entsetzen“ hinschauen (Regieanweisung vor V. 2735). Das zeigt uns, daß sie die Wirklichkeit nicht nüchtern ansehen will. Johanna meint, die Himmelskönigin auf der Fahne sehe sie „zornglühend“ an (V. 2737). Das veranlaßt die Sorel zu der unbewußten Äußerung eines Schicksalsspruchs:

O sie ist außer sich! Komm zu dir selbst!

Erkenne dich, du siehst nichts Wirkliches. (V. 2738 f.)
Obwohl die Sorel Johanna nur beruhigen will mit dem Hinweis, daß es ja nicht die Himmelskönigin selber, sondern nur ein Bild von ihr auf der Fahne sei, versteht

Johanna unter dieser Aussage, daß eine überwirkliche Macht, sie zur Selbsterkenntnis und Rechenschaft fordere. Darüber hinaus deutet der Dichter an, daß Johanna noch immer nicht das richtige Verhältnis zu ihrem Selbst gefunden hat, daß sie noch stets auf eine unwirkliche Konstruktion blickt und in ihrer vorherigen Selbstüberschätzung sowie in ihrer jetzigen Selbstverurteilung von einem Wahnbild abhängt. Johanna will sich aber nicht zu vernünftiger Einsicht bringen lassen. Das Bild auf der Fahne betrachtet sie als heilig, sich selbst aber als nicht mehr heilig oder als unheilig, und hebt sich dadurch von allen anderen ab. So beansprucht sie abermals wieder eine Ausnahmestellung. Ihre Einseitigkeit und ihre Verkrampfung zeigen sich deutlich, wenn sie dem Bild auf ihrer Fahne zufügt:

Furchtbare, kommst du dein Geschöpf zu strafen?
Verderbe, strafe mich, nimm deine Blitze,
Und laß sie fallen auf mein schuldig Haupt.

(V. 2742 ff.).

Diese Aussage Johannas zeigt uns die erschütternde Tiefe ihres Falles. Nur noch als „Geschöpf“ ihrer eigenen Fehlkonstruktion, die sich nun „furchtbar“ gegen sie selbst richtet, faßt Johanna sich auf. Von dieser Erkenntnis her ist das vorhergehende Wort der Sorel:

O sie ist außer sich! Komm zu dir selbst (V. 2738), erst in seiner vollen Bedeutung zu erfassen. Johannas Selbstverständnis zeigt, daß sie wirklich „außer“ sich ist, daß sie sich wirklich ganz „verlassen“ hat (V. 435) und es dringend nötig hat, „zu (sich) selbst“ zu kommen. Es ist wohl der Tiefpunkt ihres Falles, der uns hier gestaltet wird. Deswegen ist es auch

nicht weiter verwunderlich, daß ihre Selbstaussage allgemeines Entsetzen auslöst. Ähnlich wie Thibaut im Prolog (V. 145), wagt Du Chatel es lieber nicht, seine dunkle Vermutung zu äußern:

Ich sehe was ich seh. Ich hab es längst
Gefürchtet. (V. 2749 f.)

Durch seine Aussage zeigt der Dichter uns, wie einseitig und subjektiv-bedingt jede menschliche Anschauung ist, wie ein jeder das sieht, was er gerade befürchtet oder erhofft. La Hire meint:

Wie? Hat der Schrecken, der von dieser Fahne
Ausging, sich auf dich selbst zurück gewendet?
Den Briten laß vor diesem Zeichen zittern,
Den Feinden Frankreichs ist es fürchterlich,
Doch seinen treuen Bürgern ist es gnädig.
(V. 2753 ff.)

Johanna ist jedoch nicht mehr fähig, irgendeinen Trost zu vernehmen. Jede Begnadigung kehrt sie um in einen Fluch:

Ja du sagst recht! Den Freunden ist es hold,
Und auf die Feinde sendet es Entsetzen! (V. 2758 f.)
Sie vermag sich nur noch als "Feind" zu sehen. So sehr ist sie mit sich verworfen, so tief ist sie aus der Gnade gefallen. Mit "heftigem Widerstreben" nimmt sie die ihr aufgedrängte Fahne und geht ab (Regieanweisung zu Schluß IV,3).

Ein Beispiel davon, wie auch die scheinbar nebensächlichsten Aussagen doch oft einen Bezug zur Heldin haben, finden wir in der nächsten kurzen Szene. Das Bühnenbild zeigt "einen freien Platz vor der Kathedralkirche" (Regieanweisung zu Anfang IV,4). Von der allgemeinen Volksbewegung zur Krönungsfeier nach Reims "gespült" (V. 2774) suchen die jungen Leute aus Dom Remi die beste Ausguckstelle, um "vom Aufzug nichts

(zu) verlieren" (V. 2765). Bertrand fragt:

Was ist das Beste? Steigen wir hinauf
Auf die Plattformen, oder drängen uns
Durchs Volk, daß wir vom Aufzug nichts verlieren?
(V. 2762 ff.)

Wir spüren es, diese beiden gegensätzlichen Möglichkeiten sind auf Johanna bezogen, denn auch sie wollte von der Herrlichkeit "nichts verlieren" und hat sich deswegen "durchs Volk" gedrängt um "hinauf / Auf die Plattformen" der Macht und Glorie zu steigen. Nun ist sie aber von ihrer hohen "Plattform" herabgestürzt und kann leicht alles, auch sich selbst, "verlieren".

Auch in Johannas Schwestern treten uns zwei Gegensätze von Johannas Wesen entgegen. Louison lebt ganz von innen heraus:

Wir werden unsere Schwester sehen, Margot!
Mir pocht das Herz (V. 2785 f.),

während die veräußerlichte Margot Johannas "eitles" Streben nach Glanz und Glorie spiegelt:

Wir werden sie im Glanz
Und in der Hoheit sehn, und zu uns sagen:
Es ist Johanna, es ist unsre Schwester! (V. 2786 ff.)

Bezeichnenderweise ist es Louison, die es sympathisch erahnt, daß Johanna, "(ihre) Schwester", ihnen "verloren ging" (V. 2791 f.), und damit kommendes Geschehen vorwegnimmt. Wenn Margot darauf antwortet:

Du zweifelst noch! Du wirst mit Augen sehn!
(V. 2793),

so offenbart sie damit nicht nur ihre eigene Kurzsicht, die sich vom äußeren Schein betrügen läßt, sondern unwissend auch Johannas Problem, welches viel gefährlicher, weil tiefgründiger ist.

Durch die viermalige Verwendung des Verbs "sehen" in diesem kurzen Auftritt von 9 Verszeilen Länge zeigt der Dichter uns, daß es hier um den richtigen Blick, um das Erkennen und um die Selbsterkenntnis, um die Lebens- und Gottesanschauung geht. Das macht uns aufmerksam auf die große Häufung dieses Begriffes hier zu Anfang des vierten Akts. Schon früh in ihrem Monolog sagt Johanna:

Hinüber zu dem Feinde schweift der Blick (V. 2539). Sie hat der Wirklichkeit "ins Auge" gesehen (V. 2565) und empfindet sie als "Feind". Erschrocken fragt sie deswegen:

Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Busen tragen? (V. 2542 f.)

Sie meint:

Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an (V. 2577), und wiederholt:

Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild (V. 2580), denn Gott wolle ein "blindes Werkzeug" (V. 2578) mit "blinden Augen" (V. 2579). Agnes Sorel vergleicht Johanna mit der blinden Pallas Athene (V. 2539). Nur "mit Entsetzen" vermag Johanna noch auf ihre Fahne zu blicken (Regieanweisung vor V. 2735), wenn La Hire sie dazu zwingt, sie anzusehen. La Hires Aussage:

Ich sehe, was ich seh. Ich hab es längst
Gefürchtet (V. 2749 f.),
zeigt, daß der Mensch das sieht, was er "fürchtet", und spiegelt die Furcht der Heldin vor der Wirklichkeit. Louisons Aussage:

Ich kanns nicht glauben, bis ich sie mit Augen
Gesehn (V. 2789 f.),
zeigt uns, daß auch sie, ähnlich wie Johanna, der Wirklichkeit nicht traut, sich ihr nicht ganz hingeben

möchte. Das deutet auf Johannas Problem. Johanna schaudert vor der Wirklichkeit zurück, weil sie Angst hat, daß der Blick auf die Wirklichkeit ihr den Blick auf die höhere Wirklichkeit, den Blick auf ihre Muttergottes, die zu ihr gesagt hat: „Sieh m i c h an!“ (V. 1090), rauben könnte.⁷⁾ Sie schaudert aber auch vor der Idee, vor der höheren Wirklichkeit, zurück. Ihre Fahne will sie nicht mehr ansehen und vermag sie später nur „mit gesenktem Haupt und ungewissen Schritten“ zu tragen (IV,6).

Die stets sich häufenden Regieanweisungen füllen den ganzen sechsten Auftritt. Es ist ein bunter Krönungsaufzug, der vor uns vorüberzieht und in seinen Gegensätzen die Zerrissenheit Johannas spiegelt, in seinem Glanz sich jedoch scharf abhebt von der Öde ihres Gemüts. Kinder „weiß gekleidet, mit Zweigen in der Hand“ versinnbildlichen den Frieden, Herolde, Hellebardierer, Marschälle „mit dem Stabe“ den Krieg. Die weltliche Gewalt ist vertreten durch den „Herzog von Burgund das Schwert tragend, Dunois mit dem Zepter, andere Große mit der Krone, dem Reichsapfel und dem Gerichtsstabe“, die kirchliche durch „Ritter in ihrem Ordensschmuck, Chorknaben mit dem Rauchfaß, dann zwei Bischöfe mit der Sainte Ampoule, Erzbischof mit dem Kruzifix“. Dann kommt Johanna mit der Fahne. „Sie geht mit gesenktem Haupt und ungewissen Schritten“,

7) Daß Schiller hier auch seine eigene Angst vor der Wirklichkeit zum Ausdruck bringt, braucht nur nebenher erwähnt werden.

ein Bild der Unsicherheit und des Zweifels. Als Kontrast zu ihr schreitet der König „von einem Thronhimmel, welchen vier Barone tragen“, beschirmt und gesichert hinter ihr her. Hofleute und Soldaten decken ihm den Rücken und schließen den Zug. In seiner bunten Bewegtheit und Antithetik mutet der Zug wie ein barockes Gemälde an.

Daß dieser äußere Glanz in scharfem Kontrast zu Johannas innerer Not steht, betont der Dichter, wenn Claude Marie sich von dem äußeren Glanz blenden läßt und nur den „goldnen Harnisch“ und die Fahne sieht (V. 2795b f.), während Louison Johannas innere Not ahnt:

Sie sah zur Erde und erschien so blaß,
Und unter ihrer Fahne ging sie zitternd -
Ich konnte mich nicht freuen, da ich sie sah.
(V. 2800 ff.)

Margot pflichtet natürlich Claude Marie bei (V. 2797), denn auch sie läßt sich leicht von äußerem Glanz verführen:

So hab ich unsre Schwester nun im Glanz
Und in der Herrlichkeit gesehn. - Wer hätte
Auch nur im Traum geahndet und gedacht,
Da sie die Herde trieb auf unsern Bergen,
Daß wir in solcher Pracht sie würden schauen.
(V. 2803 ff.)

Wir sind leicht dazu geneigt, eine solche Aussage als unnötige Breite und schwulstigen Pathos abzuurteilen, wenn wir nur oberflächlich darüber hinweglesen. Überdenken wir sie aber, so zeigt die nähere Betrachtung doch, daß der Dichter keineswegs unnötige Worte macht. Margot läßt sich „im Traum“ nicht „ahnden“, was der Dichter alles durch ihre Aussage hier andeutet. Zwar nimmt sie die Worte „Traum“ und „ahnden“ in den Mund, ohne jedoch sich träumen zu lassen oder zu ahnen, daß

sie damit unsere Gedanken auf die Rolle des Traums in diesem Stück, auf den „Warnungstraum“ ihres Vaters (V. 124) und auf die vergangene und gegenwärtige Träumerei ihrer Schwester Johanna lenkt. Hier zeigt sich, wie stilecht die Dichtung ist, wie der Dichter das Thema bis in die feinsten Einzelheiten durchkomponiert. In jedem ihrer Teilchen spiegelt die Dichtung etwas von dem Ganzen, in allen seinen Teilen ist des Künstlers Werk „ideell“ um „als ein ganzes Realität“ oder Wahrheitsgehalt zu haben. Margot ahnt nicht im Traum und denkt auch nicht (V. 2805). Wir werden aber aufgefordert beides zu tun: das „Gesicht“ zu sehen, dann aber auch darüber nachzudenken und es richtig zu interpretieren. Das göttliche Gesicht, das Johanna, die Seherin, sah, war nicht „einfach“ und leicht zu verstehen. Sowohl als der Gott des Alten Testaments, gebietend und verbietend, richtend und urteilend, als auch als gnädige Gottgebärerin bot es sich ihr dar. So ist auch das Gesicht, das Johanna uns zuwendet, nicht „einfach“ und leicht zu verstehen. Auch dieses ihr menschliches Gesicht ist gespalten und zerteilt und trägt die einander entgegengesetzten Züge des erbarmungslosen Sollens und des erbarmenden Wollens. Denn Johannas göttliches Gesicht und Johannas menschliches Gesicht sind beide nur Johanna, deren wahre Gestalt wir „erahnen“ und „erdenken“ sollen. Margot meint, sie hätte sie gekannt, „da sie die Herde trieb auf (ihren) Bergen“, und meint auch, sie habe sie nun „im Glanz / Und in der Herrlichkeit g e s e h e n“ (vom Verf. gesperrt). Margot „schaut“ Johanna aber nur in „solcher Pracht“ (V. 2807). Uns ist jedoch aufgetragen, sie in ihrer eigentlichen „Pracht“ zu schau-

en. Daß das die Absicht des Dichters ist, zeigt er uns, wenn er Louison, die ein tieferes Verständnis als Margot für Johanna hat, sagen läßt:

Der Traum des Vaters ist erfüllt, daß wir
Zu Reims uns vor der Schwester würden neigen.
(V. 2808 f.)

Thibauts dreimaliger Traum (V. 114 f.) erinnert uns an Josephs Träume, wie sie uns im Alten Testament (1. Mose 37,5 ff.) dargestellt werden. Die unmittelbare Folge von Josephs Träumen war, daß seine Brüder ihn als Sklaven nach Ägypten verkauften, wo er durch seine Begabung, Träume zu deuten, später zum Unterkönig aufstieg. So wird durch Louisons Hinweis auf ihres Vaters Traum kommendes Geschehen angedeutet. Louisons Vorahnung bereitet jedoch nur kommendes Leid vor:

Doch der Vater sah auch traurige Gesichte,
Ach, mich bekümmerts, sie so groß zu sehn!
(V. 2814 f.)

Am liebsten möchte sie sogleich in ihr Dorf zurückkehren (V. 2817 f.), denn sie spürt den Abstand, der sie von Johanna trennt, seit je getrennt hat:

Sie gehört

Uns nicht mehr an,

Sie war uns fremd da sie noch unser war! (V. 2819b ff.).

Louison zeigt uns auch, daß dieser Abstand wahrscheinlich in ihrer Demut und Johannas Hochmut gelegen ist, wenn sie, ihre Demut verratend, äußert:

- Wer sind wir, daß wir uns

Zu ihrem Glanze rühmend eitel drängen? (V. 2821b f.)

Für solche Demut hat Margot allerdings wenig Verständnis. Von einer Rückkehr nach Dom Remi, bevor sie Johanna „begrüßt und angeredet“ (V. 2819) haben, will sie nichts hören. Ihre Besorgnis erschöpft sich in der Frage:

Wird sie sich unser schämen, uns verachten? (V. 2824)
So begegnen uns in Johannas Schwestern schroffe Gegensätze: das Interesse an äußerlichem, „eitlen“ Glanz in Margot und introspektive Demut in Louison. Beiden Schwestern ist Johanna gleich nah verwandt. Abermals entfremdet der Dichter uns die Gestalt der Heldin, indem er uns diese Gegensätze vor die Augen führt und es uns überläßt, die Frage nach ihrem fremden Wesen zu beantworten.

Wie aber sieht die Masse sie? Das zeigt uns der Volksvertreter Bertrand, der Johanna durch seinen Bericht von der Volkserhebung unter dem Ritter Baudricour (V. 284 ff.) den Anschluß an das Volk überhaupt erst ermöglichte:

Sei sie so hoch gestiegen als sie will,
Der König ist doch größer! (V. 2827 f.)

Trotz aller Wunder, die sie wirkte, trotz all ihrer Fremdheit, ist das Volk nicht bereit, Johanna als höchste Instanz zu akzeptieren, denn sie sehen in ihr letzten Endes doch nur den „niedren“ Menschen, einen, wie sie. Nur als Menschen vermag das Volk Johanna zu sehen, und nicht gern duldet es einen, der „so hoch gestiegen“ ist, daß er als Mensch nicht mehr zu „begreifen“, zu „erfassen“ ist.

„Schwarz gekleidet“ kommt Vater Thibaut im nächsten Auftritt (Bühnenanweisung zu Anfang IV,8). Er erscheint als böses Omen, denn seine Erscheinung erinnert uns an den Schwarzen Ritter, und dessen Warnung und an seinen eigenen „Warnungstraum“, den Louison uns auffrischte. Raimond „will ihn zurücke halten“ (ebenda) und zeigt sich dadurch schon hier als Menschenretter:

Bleibt, Vater Thibaut! Bleibt aus dem Gedränge
Zurück! Hier seht ihr lauter frohe Menschen
Und Euer Gram beleidigt dieses Fest. (V. 2829 ff.)

Er spricht von „lauter frohe(n) Menschen“, aber wir wissen von einem Menschen der nicht „froh“ ist: Johanna. Seine Aussage deutet also auf Johannas Einsamkeit und Fremdheit, auf ihr Anderssein. Daß Johanna nicht „froh“ ist, verbindet sie mit ihrem Vater, von dem sie abstammt. Wir sahen schon, daß auch Johanna sich grämt über ihr Los. Ob Johannas Gram und ihres Vaters Gram einander völlig gleichen und zu einem liebevollen Verständnis zwischen Vater und Tochter führen werden, bleibt vorläufig noch offen.

Indessen läßt Thibaut sich von Raimond nicht „zurück halten“. Er drängt sich direkt ins „Gedränge“ mit seinen Fragen:

Sahst du mein unglücklichselig Kind? Hast du
Sie recht betrachtet? (V. 2883 f.)

Thibaut scheint keinerlei Zweifel über Johanna zu haben. Er formuliert ganz scharf und kraß. Für ihn ist Johanna nicht nur das unglückliche, sondern sogar das „unglücklichselig“ Kind. Mit diesem Terminus spricht er ein religiöses Urteil aus. Von dem versöhnenden Raimond des Prologs hebt er sich durch die Verurteilung seiner Tochter scharf ab. Während wir Raimond in dem Prolog kennenlernten als einen, der in Johanna nur das Gute sah, sieht Thibaut nur das Dunkle in ihr. So stehen uns der Philanthrop und der Misanthrop in diesen beiden Figuren gegenüber. Thibaut scheint seine Tochter von vornherein zu verurteilen. Die Frage ist aber, ob er sie richtig beurteilt. Diese Frage spricht er selber aus: „Hast du / Sie recht betrachtet?“ Nicht

nur an Raimond, sondern auch an uns und an Thibaut selber richtet diese Frage sich.

Im Prolog schon versuchte Raimond Johanna vor dem Urteil ihres Vaters (und dadurch auch in unserem Urteil) zu retten. Aber auch Thibaut wirft sich zu Johannas Retter auf:

Die Unglückselige fühlt ihren Zustand,
Das ist der Augenblick, mein Kind zu retten
(V. 2837 f.).

Im Prolog scheute er noch vor dem entscheidenden Schritt zurück:

Ich schweige. Ich will schweigen;
Soll ich mein eigen teures Kind anklagen? (V. 145b f.)
Nun aber hält er den „Augenblick“, seinen großen Augenblick, für günstig und „will ihn nutzen“ (V. 2839). Thibaut meint, er habe Johanna „recht betrachtet“ und durchschaut. In seiner vermessenen Annahme, Johanna vollkommen durchschauen zu können, ihr Gesicht vollkommen und richtig begreifen zu können, spiegelt sich die Vermessenheit der Heldin, die auch meinte, und wahrscheinlich noch meint, ihr „Gesicht“, ihre Vision, vollkommen richtig zu begreifen. In ihrer radikalen Einseitigkeit, in ihrer Anlage, Gesichte zu sehen und zu interpretieren, stammt Johanna frageohne von Thibaut ab. Wie fanatisch dieser Vater, von dem die Heldin abstammt, aber ist, zeigt Schiller erst recht in seiner darauffolgenden Aussage:

Ich will sie überraschen, will sie stürzen
Von ihrem eiteln Glück, ja mit Gewalt
Will ich zu ihrem Gott, dem sie entsagt
Zurück sie führen. (V. 2840 ff.)

Hier ist der Vater, der zur Gewalt schreiten will und im Namen seines Gottes einen „heiligen Krieg“ gegen

die eigene Tochter erklärt, kaum noch von der Heldin zu unterscheiden. Wie Johanna „Erde“ und „Himmel“ von einander trennt⁸⁾ und der Erde alle Gültigkeit abspricht, so zerteilt auch Thibaut den Menschen in Leib und Seele:

Lebt ihre Seele nur, ihr Leib mag sterben! (V. 2845)
Daß der Dichter hier schon auf Johannas Tod deutet, mag klar sein. Sehr dicht häuft sich jetzt auch das Verbum „stürzen“. Auf Thibauts Erklärung, er wolle Johanna „stürzen“ (V. 2840), antwortet Raimond:

Stürzt Euer eigen Kind nicht ins Verderben! (V. 2844)
Dann „stürzt“ Johanna „ohne ihre Fahne“ aus der Kirche heraus (Regieanweisung vor V. 2846), wozu Thibaut bemerkt:

Bleich stürzt sie aus der Kirche,
Es treibt die Angst sie aus dem Heiligtum,
Das ist das göttliche Gericht, das sich
An ihr verkündigt! - (V. 2846 ff.)

Abermals zeigt Vater Thibaut sich hier als blinder Wahrsager. Seine Wahrsage bewahrheitet sich, wird von ihm selbst aber nicht richtig verstanden. Auch Raimonds Aussage:

Ich kam voll Hoffnung und ich geh voll Schmerz
(V. 2851),
bereitet Johannas Sturz und darüber hinaus ihr Ende vor. Wenn Thibaut und Raimond sich nach „entgegen gesetzten“ Seiten entfernen, wird uns gezeigt, wie die Geister sich an Johanna scheiden.

8) Man vergleiche z.B. Johannas Aussage:

Doch auf Erden ist mein Hoffen,
Und im Himmel ist es nicht! (V. 2592 f.)

die von ihr als Selbstanklage geäußert wird.

Mit dem Erscheinen der Heldin im neunten Auftritt verlagert sich der Kampf um Johanna zum Kampf in Johanna. Sie „hat sich des Volks erwehrt und kommt vorwärts“ (Regieanweisung vor V. 2854). Ob sie sich ihres romantischen Ideals erwehren kann, muß sich zeigen. Die Verehrung des Volks hat sie vorläufig von sich abgeschüttelt. Nun sind wir gespannt, ob sie sich von ihrer Selbstverehrung befreien kann. Ihr Monolog zeigt ihre Angst, ihre Flucht, ihre einsetzende geistige Zerrüttung:

Ich kann nicht bleiben - Geister jagen mich,
Wie Donner schallen mir der Orgel Töne,
Des Doms Gewölbe stürzen auf mich ein,
Des freien Himmels Weite muß ich suchen!
Die Fahne ließ ich in dem Heiligtum,
Nie, nie soll diese Hand sie mehr berühren! (V. 2854)

Wie ein Selbstbekenntnis des Dichters mutet diese lyrische Appassionata der Jungfrau von Orleans an, die gegen sich und damit gegen eine ganze Welt ankämpfen muß. Es ist der Kampf des Menschen gegen seine eigene Vergänglichkeit, der sich hier vor uns abspielt. Ein jeder soll es wissen: „Ich kann nicht bleiben -“ (V. 2854). Was dann ist und ob dann noch etwas ist, entzieht sich unserem beschränkten Blick. Das besagt der Gedankenstrich. Für das Leben ist das Wissen um die Vergänglichkeit aber wichtig, denn es führt zur wahren Selbsterkenntnis, zur Resignation, zur Gelassenheit und zur inneren Ruhe. Auch das besagt die Ruhepause nach dieser Aussage Johannas.

Daß sie das jedoch nicht begreift, zeigen alsobald ihre darauffolgenden Worte. Johanna fühlt sich von Geistern gejagt und ist auf der Flucht. Die Explosiv-

laute und vor allem die dunklen Vokale gestalten ihre Bedrohung und bedrückende Angst:

Wie Donner schallen mir der Orgel Töne,
Des Doms Gewölbe stürzen auf mich ein (V. 2855 f.).

Die in doppeltem Betracht lautmalenden Wörter und Begriffe „Donner“ und „Orgel Töne“ umrahmen Vers 2855. Mit „Donner“ wird auf die übermenschliche, mit „Orgel Töne“ auf die menschliche „Stimme“ gedeutet. Beide diese „Geister“ „jagen“ (V. 2854) Johanna, „schallen“ überlaut und dringen unüberhörbar auf sie ein. Sie kann ihren Dualismus nicht mehr überhören oder leugnen. Nicht als eine behütende und bergende Kraft empfindet sie die geschlossene Einheit des „Doms Gewölbe“, sondern als eine bedrohende, feindliche Macht, die sich über sie „stürzen“ will. Ihre romantische Anlage kann das Geschlossene nicht ertragen, sondern muß „des freien Himmels Weite suchen“ (V. 2857). „Es jagt (sie) auf ... / Und treibt (sie) fort ..., / Gebietrisch mahnend (ihrem) Schicksal zu.“ (V. 2268 ff.) Die Fahne, ihr Siegeszeichen, hat sie dem „Heiligtum“ zurückgegeben. Sie selbst hat kapituliert und will von ihrer glorreichen Heldinnenrolle fortan nichts mehr wissen oder hören:

Nie, nie soll diese Hand sie mehr berühren! (V. 2859)
Da wir ihre Wahr-Sage-Kunst zu würdigen wissen, nehmen wir dieses Wort auch als Vorschau kommenden Geschehens keineswegs leicht.

Das Pausenzeichen zu Anfang der nächsten Verszeile bereitet die Hinwendung zu etwas Neuem vor. Nach ihrer Flucht weg aus der eigenen gescheiterten Vergangenheit, weg aus der von ihr nicht bewältigten Wirklichkeit, wendet Johanna sich nun tatsächlich etwas „Neuem“ zu.

Alsobald müssen wir aber entdecken, daß dieses „Neue“ für ihr romantisches Wesen eigentlich gar nichts Neues ist, denn es ist die Welt des Traums:

- Mir wars, als hätt ich die geliebten Schwestern,
Margot und Louison, gleich einem Traum
An mir vorüber gleiten sehen. - Ach!
Es war nur eine täuschende Erscheinung!
Fern sind sie, fern und unerreichbar weit,
Wie meiner Kindheit, meiner Unschuld Glück!
(V. 2860 ff.)

Worauf ihre romantische Sehnsucht, ihre träumerische Veranlagung sich jetzt richtet, zeigt uns der letzte Vers: auf „(ihrer) Kindheit, (ihrer) Unschuld Glück“. Nicht mehr von „kriegerischen Ehren“ und von einer „Verklärung“ „vor allen Erdenfrauen“ (V. 415 f.) träumt Johanna, sondern von ihrer verlorenen Unschuld und von dem paradiesischen Glück ihrer Kindheit. Das alles liegt aber „fern fern und unerreichbar weit“ (V. 2864). Vage und schwer zu begreifen ist jeder Traum, denn schnell „gleitet“ er „vorüber“ (V. 2862) und leicht kann er den Menschen täuschen. Das entlockt Johanna den elegischen Ausruf: „Ach!“ und die schmerzliche Erkenntnis:

Es war nur eine täuschende Erscheinung! (V. 2863)
Unwillkürlich fragen wir uns, was alles „nur eine täuschende Erscheinung“ war. Des Dichters Anspielung auf die Erscheinung der Muttergottes, von der Johanna im ersten Akt dem König zu berichten wußte, liegt auf der Hand. Sie wird durch das Zurückführen unserer Gedanken zu Johannas Kindheit und Unschuld im paradiesischen Dom Remi unterstützt. Andererseits bezieht Johannas Aussage sich ja auf ihre Schwestern, die wirklich zugegen sind. Die Wirklichkeit wird Johanna also zum bloßen Schein. So offenbart der Dichter durch diese Aussage Johannas

abermals einen romantischen Zug in ihrem Wesen: die Wirklichkeit wird ihr zum Schein, der Schein ("die täuschende Erscheinung") zur Wirklichkeit.

Wenn Margot und Louison nun wirklich erscheinen, so ist das, durch Johannas Monolog vorbereitet, eine angenehme, weil erwartete Überraschung. Wie genau und konsequent der Dichter diese beiden, einander gegensätzlichen Schwestern charakterisiert, zeigt sich hier nicht nur in ihren knappen Aussagen, sondern sogar auch in den ganz kurzen Regieanweisungen:

MARGOT hervortretend:

Sie ists. Johanna ists.

LOUISON eilt ihr entgegen:

O meine Schwester! (V. 2866)

Margot, der es um den äußeren Glanz und Schein geht, drängt sich gleich in den Vordergrund. Ihre Worte zeigen keinerlei Mitgefühl, sondern bekunden nur ihre Genugtuung darüber, daß sie ihr Ziel, ihre berühmte Schwester, endlich erreicht hat. Louison dagegen ist es nicht um den Glanz sondern um Johanna zu tun. Sie spürt ihre Not und "eilt ihr entgegen". Johanna "umfaßt" (V. 2867) und "umfängt" ihre Schwestern. Abermals zeigt Schiller uns die Einseitigkeit der Romantik, wenn wir Johannas Worten entnehmen, wie einsam und verloren sie sich fühlt in der jubelnden, sie "adorierenden" (Regieanweisung vor V. 2846) Volksmasse und in der glanzvollen Wirklichkeit:

Hier in der fremden menschenreichen Öde

Umfang ich die vertraute Schwesterbrust! (V. 2869)

Das "Hier" ist für Johanna die Fremde, und - blicken wir auf ihr Leben zurück - nicht erst seit heute oder seit dem liebenden Blick auf den Mann aus der Fremde,

sondern schon seit je. Schon in Dom Remi und schon vor ihrer Vision war das so. Seit je liebte sie "zu wohnen auf den Bergen" und fürchtete "von der freien Heide / Herabzusteigen in das niedre Dach / Der Menschen, wo die engen Sorgen wohnen" (V. 70 ff.). Seit je floh sie "der Schwestern fröhliche Gemeinschaft" (V. 81) und verließ "ihr nächtlich Lager vor dem Hahnenruf" (V. 83). Weil das "Hier" für sie schon immer das Fremde war, war sie schon immer fremd in dem "Hier". Deswegen konnte niemand sie begreifen, auch nicht einmal der eigene Vater. Deswegen verließ sie auch damals das "Hier" und zog in die Fremde. Deswegen sehnt sie sich auch jetzt noch von dem "Hier" und dem "Jetzt" fort, sieht Visionen und träumt von einem fernen Glück. Weil die Gegenwart ihr zur Fremde wird, wird die Fremde ihr zur ersetzten Gegenwart. Weil das Menschengewühl ihr zur Öde wird, deswegen wird die Öde ihr zur eigentlichen Heimat, in der sie "geheime Zweisprach mit der Luft des Berges" pflegt (V. 88), so daß ihr Vater wiederholt warnen mußte: "Bleib nicht allein" (V. 149 und V. 155).

Allmählich macht der Dichter uns die Unabwendbarkeit der Katastrophe stets deutlicher. Johanna weiß, sie ist "so weit, so weit!" (V. 2873) von ihren Schwestern entfernt, und das ist ihre Schuld allein:

... Ihr zürnt der Schwester nicht,
Die lieblos ohne Abschied euch verließ! (V. 2873b f.)⁹⁾

9) Vgl. Anm. 19, S. 41.

Louison will sie trösten und beruhigen mit ihrer Antwort:

Dich führte Gottes dunkle Schickung fort (V. 2875),
aber gerade diese Antwort muß Johanna notwendig ^{erweise}/beun-
ruhigen. Dasselbe gilt auch für Margots Erklärung:

Der Ruf von dir, der alle Welt bewegt,
Der deinen Namen trägt auf allen Zungen,
Hat uns erweckt in unserm stillen Dorf,
Und hergeführt zu dieses Festes Feier.
Wir kommen deine Herrlichkeit zu sehn,
Und wir sind nicht allein. (V. 2876 ff.)

Von ihren eigenen Beweggründen aus schließt die reiche¹⁰⁾, glanzsüchtige Margot, daß es Johannas "Ruf" und Ruhm ist, der "alle Welt bewegt". Ihr Wort erinnert aber an Johannas Ruf und Berufung und wirft die Frage auf, ob der Ruf, der Johanna in ihrem "stillen Dorf" "erweckt" hat auch nur der Drang nach äußerlichem Glanz und Ehre war, ob es ihr im Grunde auch nur darum ging, ihre eigene "Herrlichkeit zu sehn". Diese Frage fordert jedoch nicht nur uns, sondern vor allem auch Johanna selber. Margot begnügt sich mit dem äußeren Glanz und Schein, mit der "Herrlichkeit" ihrer Schwester. Können wir uns aber damit begnügen? Kann Johannas Vater sich damit begnügen? Kann vor allem Johanna selbst sich damit begnügen?

Daß Johanna große Angst vor dieser Auseinandersetzung hat, zeigt sich alsobald. Aus Margots unverbindlicher Aussage:

Und wir sind nicht allein! (V. 2881),

10) Vgl. V. 24 ff. und V. 30, aus denen hervorgeht, daß Claude Marie arm, Etienne dagegen reich ist.

schließt sie sofort auf die drohende Nähe ihres Vaters und reagiert in höchster Erregung. „Schnell“ (Regieanweisung vor V. 2881b) erfolgen ihr erschreckter Ausruf:

Der Vater ist mit euch! (V. 2881b),
und ihre erregten Fragen:

Wo, wo ist er? Warum verbirgt er sich? (V. 2882)
Hier kommt der enge Zusammenhang von Vater und Tochter schon sehr klar zum Ausdruck. Eigentlich ist es Johanna, die sich verbirgt, die Angst hat vor der drohenden Entladung des heraufziehenden Gewitters und am liebsten davor flüchten möchte. Eigentlich sind Johanna und ihr Vater eins, ist die Stimme des Vaters nur eine Stimme Johannas. Aber Johanna ist zerrissen und hat einander widersprechende Stimmen. Sie ist „außer sich“ und muß noch erst „zu (sich) selbst“ kommen (V. 2738). Das ist der Kampf, der ihr bevorsteht und vor dem sie große Angst hat. Die Stimme ihres Vaters ist nicht die Stimme Johannas, sondern bislang nur eine Stimme Johannas. Diese Widersprüchlichkeit Johannas zeigt der Dichter uns sogleich, wenn Margot sie beruhigen will mit der mißleitenden Erklärung:

Der Vater ist nicht mit uns (V. 2883),
aber auch damit Johanna so aufregt, daß sie sogleich fragt:

Nicht? Er will sein Kind
Nicht sehn? Ihr bringt mir seinen Segen nicht?
(V. 2883b f.)

Johanna muß ihren inneren Zwiespalt überwinden und sich mit sich selbst versöhnen. Sie muß zu sich kommen, zu ihrem eigentlichen und wahren Selbst. Sie hat ihren Vater und damit auch sich selbst verlas-

sen¹¹⁾ und muß beide wieder finden. Sie hat es dringend nötig, daß ihr Vater sie "sehen" möchte und ihr "seinen Segen" spende. Es war der vermeintliche "Ruf" ihres himmlischen Vaters, der sie dazu veranlaßte, ihren irdischen Vater "lieblos ohne Abschied" (V. 2874) zu verlassen. Nun aber spürt sie den "Ruf", die innere Nötigung, sich mit ihrem Vater zu versöhnen, und das heißt nichts anderes als zurückzufinden zu ihrer verlorenen und verlassenen Einheit, die Einheit ihrer kindlichen Unschuld, die Einheit mit ihrem himmlischen und irdischen Vater, die Einheit mit sich selbst. So werden wir nochmals erinnert an den Schicksalsspruch der Sorel:

O sie ist außer sich! Komm zu dir selbst!

Erkenne dich, du siehst nichts Wirkliches! (V. 2738 f.)

Daß der Dichter durch diesen Schicksalsspruch uns alle zur Selbsterkenntnis durch sein Spiel (er betont ausdrücklich, es sei "nichts Wirkliches") auffordert, sei hier nur nebenbei erwähnt.

Für Johanna ist der "Segen" ihres Vaters lebenswichtig, denn ohne diesen Segen kann sie nicht "zu sich selbst" kommen, kann sie sich nicht "erkennen", da ihre Gespaltenheit ihr das nicht erlaubt. Deshalb läßt sie sich weder mißleiten noch beruhigen. Ähnlich wie Ödipus will sie "erkennen", will sie der Sache auf den Grund gehen. Sie läßt also nicht locker, sie muß wissen, wo der Vater ist und wo er steht. Louisons Ausrede:

Er weiß nicht, daß wir hier sind (V. 2885),
nimmt sie ihr nicht ab:

11) Vgl. V. 434b f.: der unrühmlich / Sich selbst
verläßt.

Weiß es nicht!

Warum nicht? - Ihr verwirret euch? Ihr schweigt
Und seht zur Erde! Sagt, wo ist der Vater?
(V. 2885b ff.)

Der „sentimentalischen“ Johanna sind ihre naiven Schwestern natürlich nicht gewachsen. Johanna kennt die Verwirrung zu gut aus eigener, schmerzlicher Erfahrung, als daß sie sie nicht sofort entdecken oder sich von ihr hinter das Licht führen lassen würde. Trotzdem kommt Johanna mit allen ihren bohrenden Fragen nicht weiter. Der Dichter spannt sie auf die Folterbank, peinigt sie und gibt ihr die „volle Ladung“. Auch dieser kräftige Vorstoß der Heldin gerät in Stockung und führt zu keinem anderen Ergebnis als zu ihrer Peinigung. Die darauffolgenden gebrochenen Verse bringen diese Stockung stilistisch zum Ausdruck, gestalten darüber hinaus aber auch Johannas innere Zerrissenheit:

MARGOT

Seitdem du weg bist -

LOUISON winkt ihr

Margot!

MARGOT

Ist der Vater

Schweremütig worden.

JOHANNA

Schweremütig!

LOUISON

Tröste dich! (V. 2888 f.)

Aber auch der Trost der ihr näher stehenden Schwester Louison enthüllt sich nur als weitere Peinigung. Ähnlich wie die irdisch gebundene Margot ironischerweise, unwissend und nicht wollend, auf Johannas

irdische Gebundenheit hindeutet¹²⁾, legt auch Louison unwissend und nicht wollend den Finger auf eine wunde Stelle, wenn sie von innerer Fassung, von Johannas Seelenfrieden und von ihres Vaters Wahrschaukunst spricht:

Du kennst des Vaters ahndungsvolle Seele!
Er wird sich fassen, sich zufrieden geben,
Wenn wir ihm sagen, daß du glücklich bist.
(V. 2890 ff.)

Denn gerade das, daß sie glücklich sei, kann weder Johanna noch sonst einer mit gutem Gewissen behaupten. Deswegen ist auch Margots Frage und vorschnelles Urteil:

Du bist doch glücklich? Ja du mußt es sein,
Da du so groß bist und geehrt (V. 2893 f.),
nur eine weitere Peinigung Johannas. Sie kann diese Frage nicht ohne Winkelzug, offen und ehrlich beantworten, sondern weicht abermals aus in ein romantisches Verlangen nach dem verlorenen Paradies:

Da ich die Herde trieb auf unsern Höhen,
Da war ich glücklich wie im Paradies -
Kann ichs nicht wieder sein, nicht wieder werden!
(V. 2899 ff.)

So entzieht sie sich abermals der zentralen Frage, der Frage nach dem Glück, nach ihrem Glück. Sie, die soeben noch ungehalten von ihrem Vater wissen wollte: „Warum verbirgt er sich“, „verbirgt“ selber „ihr Gesicht“ (Regieanweisung nach V. 2900), bezeichnenderweise „an Louisons Brust“.

Wie sehr die romantisch veranlagte Johanna sich aber der sie fordernden Wirklichkeit zu entziehen vermag,

12) Vgl. V. 2880: Wir kommen deine Herrlichkeit zu sehen.

wird uns erst recht klar gemacht, wenn sie kurz darauf Claude Marie, Etienne und Bertrand „mit starren Blicken“ ansieht und anstatt ihnen die Hand zu geben in „ein tiefes Staunen“ „fällt“ (Regieanweisung vor V. 2905). Es ist, alsob ihr Geist ihr völlig ent-rückt ist, alsob sie sich in einer Trance befindet, wenn sie geistesabwesend sagt:

Wo war ich? Sagt mir! War das alles nur
Ein langer Traum und bin ich aufgewacht?
Bin ich hinweg aus Dom Remi? Nicht wahr!
Ich war entschlafen unterm Zauberbaum,
Und bin erwacht, und ihr steht um mich her,
Die wohlbekannten traulichen Gestalten?
Mir hat von diesen Königen und Schlachten
Und Kriegestaten nur geträumt - es waren
Nur Schatten, die an mir vorüber gingen;
Denn lebhaft träumt sichs unter diesem Baum.
Wie kämet ihr nach Reims? Wie käm ich selbst
Hieher? Nie, nie verließ ich Dom Remi!
Gesteht mirs offen und erfreut mein Herz.

(V. 2905 ff.)

So intensiv ist Johannes Verlangen nach der verlorenen, arkadischen Einheit, so sehr sehnt sie sich fort von der beschuldigenden und zerrissenen Wirklichkeit, daß sie wachend anfängt zu träumen. Schiller zeigt uns hier vorwegnehmend, wohin die Zerrissenheit der Romantik führen muß. Johanna schwebt „zwischen Trug und Wahrheit“. Die romantische Zwitteratmosphäre wird durch das Ausrufezeichen am Ende des Verses 2907 besonders kunstvoll zum Ausdruck gebracht. So können wir das „Nicht wahr!“ als emphatische Verneinung der vorausgehenden Frage: „Bin ich hinweg aus Dom Remi?“, oder aber auch als einen Bestätigung erhoffenden Frage-Ruf in Verbindung mit der darauffolgenden Frage auf-fassen. Durch die Häufung solcher Ausdrücke wie „ein langer Traum“, „entschlafen“, „Zauberbaum“, „geträumt...

von diesen Königen und Schlachten und Kriegestaten", "Schatten, die an mir vorüber gingen", wird das Geschehen in märchenhafte Ferne gerückt. Beachtenswert ist auch, daß Johanna hier zum ersten Mal selbst die Bezeichnung "Zauberbaum" in den Mund nimmt, während sie früher noch von der "heilige(n) Eiche" (V. 1065 und V. 2585) sprach. Das bringt sie ihrem Vater näher, der von dem "Druidenbaum" (V. 93) sprach und später auch die Bezeichnung "Zauberbaum" gebraucht (V. 2990). Mithin läßt sich selbst in Johannas romantischen Wachtraum hinein eine gewisse Ernüchterung bei ihr feststellen.

Auch weiterhin ist noch mehrfach die Rede vom Traum. Louison will Johanna ernüchtern und betont:

Wir s i n d zu Reims. Dir hat von diesen Taten
Nicht bloß geträumt, du hast sie alle wirklich
Vollbracht. - Erkenne dich, blick um dich her,
Befühle deine glänzend goldne Rüstung! (V. 2918 ff.),
worauf Johanna sich "besinnt" und "erschrickt" (Regieanweisung nach V. 2921). Aber gleich darauf läßt Claude Marie den Fluchtgedanken und die Hoffnung auf ein leichtes Entkommen aufs neue in Johanna erwachen, wenn er meint:

Es ist kein Wunder, daß ihr denkt zu träumen,
Denn was ihr ausgerichtet und getan,
Kann sich im Traum nicht wunderbarer fügen.
(V. 2923 ff.)

"Schnell" (Regieanweisung vor V. 2926) geht Johanna hierauf ein und möchte wieder der kommenden Katastrophe entkommen:

Kommt, laßt uns fliehn. Ich geh mit euch, ich kehre
In unser Dorf, in Vaters Schoß zurück. (V. 2926 f.)
Sie will den "verhaßten Schmuck" (V. 2933) von sich werfen und ihren Schwestern zu Hause "wie eine niedere

Magd dienen" (V. 2936) als Buße, daß sie sich
"eitel über (sie) erhob!" (V. 2938) Diese Selbster-
kenntnis Johannas betont der Dichter scharf durch
Ausrufezeichen und Trompetenschall (Regieanweisung
Ende IV,9). Sie läßt uns zurückdenken an Raimonds
Verteidigung seiner Geliebten im Prolog¹³⁾ und wirft
die Frage auf, ob Johanna nicht schon seit je ihren
älteren Schwestern gegenüber ein böses Gewissen hatte.

Wie eine Demonstration von Johannas "eitler" Selbst-
erhebung (vgl. V. 2938) wirkt es, wenn der neugekrön-
te König "Karl der Siebente" im nächsten Auftritt er-
scheint und Johanna verehrt. Er kündigt eine allge-
meine Amnestie an,

.... denn Gnade hat uns Gott erzeigt,
Und unser erstes Königswort sei - Gnade! (V. 2946 f.)

Das erinnert an Johannas Rat an den Dauphin im 3. Akt:

Verweigre nicht Gerechtigkeit und Gnade
Dem letzten deines Volks (V. 2089 f.),

und stellt die Frage in den Raum, ob der König auch
wohl gegen Johanna sich gnädig erweisen wird. Vor-
dergründig betrachtet sieht das wohl so aus. Er
fängt damit an, daß Frankreichs Könige die Krone von
"Gott allein" empfangen (V. 2950), leitet dann aber
über auf Johanna, die "Gottgesendete" (V. 2954) und
will einen Altar zu "ihrem Ruhm" erbauen (V. 2959).
Der König gibt also keineswegs "Gott allein" die Ehre,
sondern verehrt hauptsächlich Johanna. Nicht allein
muß das in ihrer jetzigen Verfassung Johanna eine Pei-
nigung sein, sondern vom König kommend wird ihr diese

13) "Ist sies nicht,
Die ihren ältern Schwestern freudig dient?"
(V. 134b f.)

Apotheose direkt gefährlich, weil sie sie gänzlich überfordert. Durch diese öffentliche Verehrung von Seiten des neugekrönten Königs und deren begeisterte Aufnahme bei der Volksmasse (V. 2960) ist Johanna keineswegs mehr frei, sondern stark vorbelastet, und wird ein fast unerträglicher Druck durch die darauffolgende öffentliche Frage des Königs nach ihrem Wesen auf sie ausgeübt. Die dramatische Spannung wird aber noch weiter gesteigert durch den antithetischen Charakter der Frage selbst:

Wenn du von Menschen bist gezeugt wie wir,
So sage welches Glück dich kann erfreuen;
Doch wenn dein Vaterland dort oben ist,
Wenn du die Strahlen himmlischer Natur
In diesem jungfräulichen Leib verhüllst,
So nimm das Band hinweg von unsern Sinnen
Und laß dich sehn in deiner Lichtgestalt,
Wie dich der Himmel sieht, daß wir anbetend
Im Staube dich verehren. (V. 2961 ff.)

Auf diese Frage erfolgt „ein allgemeines Stillschweigen“, und „jedes Auge ist auf die Jungfrau gerichtet“ (Regieanweisung nach V. 2969a), und beides geschieht nicht ohne Grund, sondern ist sogar sehr leicht zu verstehen. Denn was kann Johanna auf eine solche Frage antworten? König Karl, den das Volk den „Gütigen“ nennt (V. 2949) will nicht wissen, ob Johanna von einem Menschen gezeugt sei, sondern in dem Fall soll sie sagen, welches Glück sie erfreuen kann. Aber gerade das vermag Johanna in ihrer gegenwärtigen Lage nicht zu tun. Es wäre wohl sinnlos für sie, den ehrlichen Wunsch zu äußern, alles Geschehene ungeschehen zu machen, denn dieser Wunsch überforderte den König, da er selber mit seiner Erfüllung fiele. Der Rest der Frage ist als Alternative zum ersten Teil gedacht. Der

König will Johanna auf eine Alternative einschränken. Es wäre aber sehr wohl denkbar, daß Johanna, oder irgendeiner, auf sowohl den ersten als auf den zweiten Frageteil mit Ja antwortet. Indessen erwartet der König aber auch auf den zweiten Teil seiner Frage kein Ja oder Nein, sondern Johanna soll als Antwort sich als Göttin zeigen. Kann sie das jedoch nicht, so meint der "gütige" König Karl daraus schließen zu dürfen, daß sie keine "Strahlen himmlischer Natur" in ihrem "jungfräulichen Leib" verhülle. Der König macht Johanna die Beantwortung seiner komplizierten Frage also schlechterdings unmöglich, indem er sie an unerfüllbare Bedingungen knüpft. Davon abgesehen, daß er ihr lauter Unmöglichkeiten aufgibt, martert er sie obendrein auch noch mit Formulierungen wie "Glück", "himmlische Natur", "Lichtgestalt", "anbetend ... dich verehren" und vor allem mit der Wendung: "laß dich sehn / Wie dich der Himmel sieht". So sieht die "Gnade" des "gütigen" Königs aus!

Trotz der Unmöglichkeit seiner langen, komplizierten Frage gibt Johanna dem König eine wunderbar klare, treffende Antwort mit ihrem Aufschrei:

Gott! Mein Vater! (V. 2969b)

Obwohl der König Johanna nur eine Scheinalternative bietet, ist seiner langen Frage doch sehr wohl zu entnehmen, daß er das Göttliche sehr scharf von dem Menschlichen trennt. Diese Tatsache wird aus den beiden Bedingungssätzen:

Wenn du von Menschen bist gezeugt wie wir (V. 2961),
und:

Wenn du die Strahlen himmlischer Natur
In diesem jungfräulichen Leib verhüllst (V. 2964 f.),

ganz klar. Johannas gedrängte Antwort auf die lange Frage nach ihrer Herkunft rückt die Begriffe „Gott“ und „mein Vater“ ganz nah zueinander. Johanna trennt das Göttliche und das Menschliche nicht so scharf auseinander, wie der König das tut. Obwohl ihr Ausruf wohl nicht von ihr als Antwort auf die Frage des Königs gemeint ist und vom König wohl auch nicht als solche aufgefaßt wird, beantwortet der Dichter dennoch die Frage durch ihn. Die Antwort zeigt uns zweierlei: Johanna versteht sich als gewöhnlichen Menschen und sie fürchtet einen Gott. Zwar scheint ihre Furcht vor ihrem irdischen Vater ihre Gottesfurcht in diesem Augenblick sogar noch zu übertreffen, denn sie sucht Hilfe bei Gott gegen ihren Vater.

Und dann ist der lang-gefürchtete und trotzdem ersehnte¹⁴⁾ Vater endlich da. Er „tritt aus der Menge und steht Johanna gerade gegenüber“ (Regieanweisung zu Beginn IV,11). In ihm steht die „Menge“ Johanna gegenüber und fordert Rechenschaft von ihr. Er legitimiert sich als Johannas „jammervolle(ſ) Vater“ (V. 2970b) und beantwortet unaufgefordert des Königs Frage dahingehend, daß er „die Unglückliche gezeugt“ habe (V. 2971). So wird uns durch seine Aussage abermals klar gemacht, wie ungerecht des Königs einengende Frage ist. So schwarz wie seine Kleidung ist Vater Thibauts Lebensschau. Er ist der „jammervolle“ Vater, seine Tochter die „Unglückliche“, und er wird von „Gottes Gericht“ getrieben, „die eigne Tochter anzuklagen“ (V. 2971b f.). In seiner fanatischen und voreingenom-

14) Vgl. V. 2883b f.

menen Haltung spiegelt er Johanna und zeigt uns ihre erbliche Belastung. Bezeichnenderweise fallen der abergläubische Herzog von Burgund¹⁵⁾ und der Pessimist Du Chatel¹⁶⁾ als erste auf seine Anschuldigungen herein. Wenn Thibaut dem König erklärt:

Gerettet glaubst du dich durch Gottes Macht?

Betrogner Fürst! Verblendet Volk der Franken!

Du bist gerettet durch des Teufels Kunst (V. 2974 ff.), treten alle „mit Entsetzen“ zurück (Regieanweisung nach V. 2976). Das tun auch wir, da wir uns entsetzen über den Fanatismus dieses Vaters, der sich nicht scheut, die eigene Tochter als Teufel zu bezeichnen. Mit Du-nois sind auch wir dazu geneigt, zu fragen: „Rast dieser Mensch?“ (V. 2977a) Indessen scheint aber niemand von der „Menge“ auf der Bühne der Überlegung, ob der „Teufel“ überhaupt „retten“ kann oder will, fähig zu sein. Alle sind sie in ihrem „Entsetzen“ so befangen, daß es Thibaut gelingt die Gottesfurcht durch die Furcht vor dem Teufel zu vertreiben, den Glauben durch den Aberglauben zu ersetzen. Zu beachten ist, daß auch Thibaut Johanna auf eine Alternative beschränkt, indem er stillschweigend voraussetzt, der König könne entweder nur „durch Gottes Macht“ (V. 2974) oder aber „durch des Teufels Kunst“ (V. 2976) gerettet worden sein. Sein radikaler Fanatismus, der in seiner Einseitigkeit nur die eine einschränkende Alternative sieht und in dieser beschränkten Sicht erstarrt, erinnert uns aber auch

15) Zu Burgunds abergläubischer Veranlagung vergleiche man V. 1245 f. und V. 1254.

16) Vgl. V. 2750c ff.

an Talbots und an Johannas Starrheit im 3. Akt. Vor allem ist jedoch zu beachten, daß zwischen den Extremen: "Gottes Macht" (V. 2974) und "Teufels Kunst" (V. 2976), im Zentrum dieser Aussage durch Ausrufezeichen betont, die Worte:

Betrogner Fürst! Verblindet Volk der Franken!
(V. 2975),

laut erklingen. Der Dichter macht es hier sogar durch das Druckbild klar, daß Karl und Thibaut sich beide gleich betrügen und verblenden lassen, daß sowohl Karls naive Leichtgläubigkeit als Thibauts naiver Aberglaube beide gleich einseitig und unvollkommen sind, weil beide auf unvollkommenen, menschlichen Vorstellungen beruhen. Hier zeigt sich abermals die dialektische Kunst des Dichters, der ausgerechnet den verblindeten Vater Thibaut als Sprachrohr zu dieser Aussage benutzt. Daß Thibaut nicht begreift, daß er sich selbst hier das Urteil spricht, betont nur die Tatsache seiner und der allgemeinen Verblindung um so eindringlicher.

Thibaut zahlt seiner Tochter in gleicher Münze zurück. Johanna hat sich von einem selbstgemachten Bild verblenden lassen. Jetzt macht auch Thibaut sich ein falsches Bild von seiner Tochter. Johanna war selbstherrlich und vermessen in ihrem Ewigkeitsanspruch. Jetzt muß sie unter der selbstbewußten Vermessenheit ihres Vaters leiden:

Nicht ich, du aber rasest,
Und diese hier, und dieser weise Bischof,
Die glauben, daß der Herr der Himmel sich
Durch eine schlechte¹⁷⁾ Magd verkünden werde.
Laß sehn, ob sie auch in des Vaters Stirn
Der dreisten Lüge Gaukelspiel behauptet,
Womit sie Volk und König hinterging. (V. 2977b ff.)

17) Nach Hermann Kluge setzte die Rückbildung "schlicht"

Wie Talbot (vgl. V. 2336), meint auch Thibaut, Johanna's ganzer Auftritt sei nichts weiter als ein "Gaukelspiel", ein Blendwerk oder Sinnesbetrug. Daß Thibaut vollkommen berechtigt ist zu dieser Meinung, hat die Dichtung uns immer wieder gezeigt. Trotzdem macht Thibaut sich ein ganz falsches Bild von seiner Tochter, wenn er meint, daß sie wissentlich und willentlich betrüge und bewußt "Volk und König" hintergehe. Mit Aberglauben vorbelastet, vermag er seine Tochter nur als Teufelsdirne (V. 2976) und Zauberin (V. 2989 ff.) zu sehen. So hält Schiller selbst die Gestalt des Fanatikers Thibaut, "zwischen Trug und Wahrheit" schwebend¹⁸⁾, in spannungsvoller Schwebelage. Obwohl Thibaut verblendet und voreingenommen ist, hat er in manchem doch recht. Obwohl er seine Tochter "stürzen" will, so tut er es doch nur, weil er ehrlich um ihr Seelenheil besorgt ist, und sie zu ihrem Gott, dem sie entsagt, zurückführen will, und zwar "mit Gewalt", wenn es sein muß (V. 2840 ff.).

Durch seine dialektische Gestaltungsmethode gelingt

17) ... in der alten Bedeutung von "schlecht" schon im 17. Jahrhundert ein. (Hermann Kluge, a.a.O. S. 657). Anzunehmen ist also, daß Thibaut "schlecht" in dem heutigen bösen Sinn hier gebraucht, daß Schiller aber auf die ursprüngliche, noch von Luther verwendete Bedeutung im Sinne von "schlicht" anspielt und uns zeigt, daß Johanna nur ein einfacher, schlichter Mensch ist.

18) Schiller: "Die Kraniche des Ibykus" V. 145 (N.A., Bd. 1, S. 389).

es dem Dichter unser Interesse und unsere Sympathie auch für Thibaut zu gewinnen. Nicht als Unmenschen, auch nicht als Irrsinnigen¹⁹⁾ gestaltet Schiller Thibaut, sondern als beschränkten, verblendeten Menschen. Indem er seine Tochter des „Gaukelspiels“ beschuldigt, verrät er seine eigene Verblendung und so wird seine Anklage ungewollt zu einer Selbstanklage. Thibaut ahnt gar nicht, wie treffend er sich selbst beschreibt, wenn er sagt:

Ja ihr jammervoller Vater,
Der die Unglückliche gezeugt, den Gottes
Gericht hertreibt, die eigne Tochter anzuklagen.
(V. 2970b ff.)

Daß er in seinem blinden Eifer, seine eigene Tochter durch seine Anklage zu „stürzen“ und zu „retten“, nicht einsehen kann, daß „Gottes / Gericht“ durch seine naturwidrige Handlung auch über ihn hereinzubrechen droht, zeigt uns seine ungeheure Verblendung.

Was hier aber von dem Teil gesagt wurde, gilt auch für die Dichtung als Ganzes. Immer wieder haben wir feststellen können, wie der Dichter einen Ausgleich schafft und eine jede Figur in Schwebelage zu halten weiß. Es ist eine kunstvolle Gratwanderung, die der Dichter mit seiner „romantischen Tragödie“ unternimmt, ein großes „Gaukelspiel“. Auf der Wirklichkeitsebene muß er den Ansprüchen der Wahrscheinlichkeit gerecht werden. Obwohl überzeugende psychologische Motivierung nicht die

19) So beurteilt Emil Staiger Thibaut, wenn er, Heinz Ide kritisierend, fragt: „Der irre Vater Thibaut als Vertreter der irdischen Sittlichkeit und insofern gegen Johanna im Recht?“ (Emil Staiger, a.a.O. S. 401)

dichterische Absicht oder das Hauptanliegen des Dichters ist, gelingt es ihm, sowohl die Spiegelung als den Kontrast in dem Vater-Tochter-Verhältnis in diesem Fall durch die Erbanlage Johannas und durch das von vornherein verfahrenere Verhältnis überzeugend zu gestalten und dadurch den Ansprüchen des naiven Betrachters gerecht zu werden. Darüber hinaus gelingt es aber auch seiner dialektischen Gestaltungsweise, die verborgene Widersprüchlichkeit in sowohl der Gestalt der Heldin als in der Gestalt Thibauts darzustellen und dadurch die Beschränkung und Verblendung, die sich unter der "Decke der Erscheinungen" verborgen hält, aufzudecken. Indem Thibaut mehrere Male ungeahnt die Wahrheit spricht, es dann aber immer etwas anders mit seinen Aussagen meint als wir sie, den wahren Verhältnissen entsprechend, zusätzlich auch noch verstehen können, zeigt er gerade seine Verblendung. So enthüllt sich der kritischen Betrachtung durch das ironische Spiel, welches der Dichter auf der höheren ästhetischen Ebene mit seinen Figuren treibt, gerade das, worum es in dieser Tragödie und in diesem Akt ganz besonders geht: die subjektive Bedingtheit eines jeden menschlichen Urteils.

Nach seinem massiven Frontalangriff meint Thibaut, die feindliche Stellung genügend erweicht zu haben, und läßt er die zentrale Frage, die Johanna "im Namen des Dreieinen" (V. 2984) beantworten soll, nunmehr erfolgen:

Gehörst du zu den Heiligen und Reinen? (V. 2985)
Hierauf folgt "allgemeine Stille, alle Blicke sind auf (Johanna) gespannt, sie steht unbeweglich" (Regieanweisung nach V. 2985). Wieder müssen wir uns fragen: Was

kann Johanna in dieser Situation nun wohl auf diese Frage antworten? Könnte überhaupt irgend ein sterblicher Mensch so vermessen sein, diese Frage zu bejahen? Wer könnte mit gutem Gewissen von sich behaupten, daß er vollkommen sei? Im Grunde mutet Thibaut seiner Tochter nichts weniger zu, als König Karl ihr zumutete mit seiner unmöglichen Forderung²⁰). Johanna kann auf diese Frage nur verstummen. Daß Thibaut aber überhaupt eine solche Frage fragt, offenbart seine Verblendung. Seine Frage zeigt uns, daß er die Möglichkeit, daß ein Mensch "zu den Heiligen und Reinen" gehören könnte, durchaus annimmt. Damit verrät er dieselbe Anlage zur Hybris, die wir wiederholt bei Johanna feststellen mußten.

Bezeichnenderweise läßt der Dichter die Sorel als erste auf Johannas Verstummen reagieren. Sie, die Humanistin, kann es nicht ertragen, daß die menschliche Stimme je zum Schweigen gebracht werde. Entsetzt reagiert sie:

Gott, sie verstummt! (V. 2986a)

Der anklagende Vater nutzt seinen ersten Erfolg und stößt weiter vor. Er gibt seine Meinung von Johanna und ihrer Sendung:

- Sie eine Heilige
Von Gott gesendet! - An verfluchter Stätte
Ward es ersonnen, unterm Zauberbaum,
Wo schon von alters her die bösen Geister
Den Sabbat halten - hier verkaufte sie
Dem Feind der Menschen ihr unsterblich Teil,
Daß er mit kurzem Weltruhm sie verherrliche.
(V. 2988b ff.)

Daß Thibaut in gewissem Betracht recht hat, erkennen wir nur zu deutlich. Selbst hier malt der Dichter

20) Vgl. V. 2964 ff.

den Schwarzgekleideten nicht als pechschwarzen Mohr oder als Teufel, sondern wahrt er die Schwebelage. Daß Johanna nach Weltruhm gestrebt hat, haben wir nur zu deutlich erkannt. Nur hat sie ihr vernessenes Streben von der Gottheit hergeleitet²¹⁾, während Thibaut es vom Teufel herleitet, und was sie als "heilge Eiche" bezeichnete²²⁾, nennt er den "Zauberbaum". Vater und Tochter sehen aber beide nicht "das Natürliche der Dinge (V. 3189)". Durch das Gegeneinander von Spiegelung und Kontrast in dem Vater-Tochter-Verhältnis, weiß der Dichter auch hier jedes persönliche Werturteil zu vermeiden. Mögen seine Figuren auch noch so einseitig sein, der Dichter ist nie einseitiger Parteigänger, sondern gestaltet objektiv und fordert uns dadurch zum Nachdenken auf. Das letzte Urteil überläßt er uns. Thibauts Aberglaube:

Laßt sie den Arm aufstreifen, seht die Punkte,
Womit die Hölle sie gezeichnet (V. 2995 f.),
findet sofort Anklang bei dem abergläubigen Herzog
von Burgund:

Entsetzlich! - Doch dem Vater muß man glauben,
Der wider seine eigne Tochter zeugt (V. 2997 f.),
doch Dunois empört sich über den Rabenvater:

Nein, nicht zu glauben ist dem Rasenden,
Der in dem eignen Kind sich selber schändet!
(V. 2999 f.)

21) - von Gottvater im Prolog (V. 401 ff.), von der Muttergottes im 1. Akt (V. 1075 ff.) Dagegen spielt ein "Bohemerweib" (V. 171) die wichtigste Rolle in der wunderbaren Überbringung des Helmes.

22)-anders aber in V. 2908, wo Johanna selber vom "Zauberbaum" spricht und Thibauts Anklage damit vorbereitet.

Somit hält Schiller den Vater auch durch das Echo dieser beiden Nebenfiguren in Schwebelage.

Es ist die menschliche Agnes Sorel, die sich als erste an Johanna selber wendet:

O rede! Brich dies unglückselge Schweigen!

Wir glauben dir! Wir trauen fest auf dich!

(V. 3001 f.)

Nicht auf Gott, sondern auf Johanna, vertraut die Sorel, nicht Gott, sondern Johanna, will sie glauben. Daß ihr Menschenglaube jedoch keinen tiefen Grund hat, wird uns klar, wenn sie ihn, sich wiederholend, an eine Bedingung knüpft:

- Erkläre

Du seist unschuldig, und wir glauben dir. (V. 3005b f)
Darin, daß die Sorel der Heldin mehr als Gott vertraut, und auch darin, daß sie ihren Glauben von einem Zeichen abhängig macht, spiegelt sie nicht nur Johannas Verblendung und Zeichengläubigkeit, sondern auch die allgemeine Verblendung und Zeichengläubigkeit. Durch ihre beschränkte, menschliche Sicht hat Johanna sich zu einem falschen Verständnis des göttlichen Auftrags hinreißen lassen. Ganz Frankreich hat sich von ihrer einseitigen Begeisterung verblenden lassen. Nun muß sie darunter leiden. Wenn Johanna nicht reagiert, ist Agnes Sorel die erste, die sich „mit Entsetzen“ von ihr wendet (Regieanweisung nach V. 3006).

Als nächster versucht der naive La Hire Johanna zur Beteuerung ihrer „Unschuld“ (V. 3009) zu bewegen. Er ermutigt sie, zu ihrer gesunden Natur zurückzufinden:

Faß dich, Johanna. Fühle dich. Die Unschuld

Hat eine Sprache, einen Siegerblick,

Der die Verleumdung mächtig niederblitzt.

(V. 3010 ff.)

Aber La Hires Appell an Johannas "heilge Tugend" (V. 3015) und "Unschuld" hat ebensowenig Erfolg als der Sorel Bereitschaft ihr zu glauben. Johanna steht noch stets "unbeweglich", und auch La Hire "tritt entsetzt zurück" (Regieanweisung nach V. 3015).

Als dritter tritt Dunois, ritterlich gesinnt, für die beleidigte Tugend in die Schranken. Dieser Stürmer und Drängler ist sogleich dazu bereit, "mit (seiner) Fürstenehre" sich für Johannas Unschuld zu verbürgen (V. 3017 f.), und wirft mit großer Gebärde seinen Handschuh hin, indem er herausfordernd fragt:

Wer wagts, sie eine Schuldige zu nennen? (V. 3020) "Ein heftiger Donnerschlag" ist die einzige Antwort, die er bekommt, und das Entsetzen teilt sich allen mit (Regieanweisung nach V. 3020).

Durch diese Entwicklung ermutigt wagt Vater Thibaut es nun, die Sache auf die Spitze zu treiben:

Antworte bei dem Gott, der droben donnert!
Sprich du seist schuldlos. Leugn es, daß der Feind
In deinem Herzen ist, und straf mich Lügen!
(V. 3021 f.)

Daß Johanna auf die erste Aufforderung ihres Vaters nur verstummen kann, haben wir schon festgestellt. Die zweite Herausforderung erinnert sie an Lionel, den "Feind" "Frankreichs" und deswegen auch ihr Feind, der in ihrem Herzen ist. Mit seinem Bild steht ihre vermeinte, niederdrückende Schuld wieder vor ihr. Der "Feind" ist wirklich in ihrem Herzen. In Lionel liebt sie die Wirklichkeit, die sie als ihren Feind betrachtet. Ihr "Herz" selbst ist ihr

Feind²³⁾, weil sie die Wirklichkeit als ihren Feind ansieht. So muß sie auch auf die zweite Anklage verstummen und es erleben, daß ein „zweiter, stärkerer Schlag“ das Volk nach allen Seiten entfliehen läßt. (Regieanweisung nach V. 3023)

Als letzter fragt der Erzbischof Johanna „im Namen Gottes“:

..... Schweigst du
Aus dem Gefühl der Unschuld oder Schuld? (V. 3026b f.)
Also schränkt auch der Bischof Johanna auf nur eine Alternative ein. Darin sind alle ihre Richter gleich, daß sie Johanna entweder zum Engel oder aber zum Teufel machen wollen. Das zeigt, wie sehr Johannas Umgebung in einem radikalen Justizdenken erstarrt ist. Aber auch Johanna ist starr. Zum vierten Mal lesen wir hier am Ende des Auftritts, daß sie „unbeweglich“ bleibt. Während des ganzen Auftritts läßt sie sich nicht dazu bewegen, auch nur ein Wort zu sagen.

So mündet die laute Anklage der Heldin gegen ihr Schicksal (IV,1) am Ende des Akts in ihr Verstummen auf alle Anklagen. Das zeigt uns die fortschreitende Vereinsamung der Heldin und stellt uns vor die Frage, wessen Schuld es ist, daß Johanna leiden muß. Thibaut beschuldigt seine Tochter einer „dreisten Lüge ../ Womit sie Volk und König hinterging“ (V. 2982 f.), aber ist die Anklage berechtigt? Thibaut nennt Karl einen betrogenen Fürsten und die Franken ein verblendetes Volk (V. 2975), und wir haben die Richtigkeit

23) Vgl. hierzu: Knut Lohmann: Die Bedeutungssphäre des Wortes „Herz“ im dramatischen und philosophischen Werk Friedrich Schillers, Inaug. Diss., Münster 1959,

S. 136.

dieser Benennung erkannt, aber wer ist für diesen Betrug und für diese Verblendung zur Verantwortung zu ziehen? Hat Johanna den König und das Volk betrogen oder haben König und Volk sich von Johanna allzuleicht betrügen lassen? Daß der Dichter durch seine dialektische Gestaltungsmethode die Frage nicht beantwortet, sondern auch hier die Schwebelage zu wahren weiß, hat die Dichtung uns immer wieder gezeigt.²⁴⁾

Johanna schweigt, aber der Donner „redet“. Zum dritten Mal hören wir „neue heftige Donnerschläge“ (Regieanweisung Ende IV,11). Spricht der Donner für oder gegen Johanna? Erklärt er sie für schuldig oder unschuldig? Auf diese und ähnliche Fragen gibt die Dichtung keine Antwort und gibt gerade darin, daß sie nicht antwortet, doch eine Antwort. Der Donner verwirft die Frage nach Johannas Schuld oder Unschuld. Johanna ist nicht mehr oder minder schuldig als ihre Richter, als wir, als jeder Mensch. Alle fordern ein Zeichen²⁵⁾, aber Johanna schweigt. Also nehmen sie den Donner zum Zeichen und deuten ihm, wie es ihnen paßt. Auch Johanna hatte sich so manches zum Zeichen genommen²⁶⁾, und die Folgen davon für sie haben wir ja

24) Vgl. z.B. den doppelten Gebrauch des Nominativs in V. 1511 und die Ausführungen dazu auf S. 150 f.

25) Vgl. der Erzbischof: gib ein Zeichen! (V.3029)

Dunois: Zum Pfand und Zeichen, daß (V.3040)

Burgund: Welche fürchterliche Zeichen! (V.3024)

Thibaut: ... Womit die Hölle sie gezeichnet hat. (V.2996)

26) Vgl. V. 425 f.: Ein Zeichen hat der Himmel mir
verheißen, / Er sendet mir den Helm, er kommt von
i h m.

mit ihr erleben können. Und auch jetzt noch nimmt die Heldin den Donner zu einem Zeichen. Daß sie ihn, ähnlich wie ihre Richter, als eine verurteilende Stimme Gottes auffaßt, macht der 5. Akt uns eindeutig klar.²⁷⁾ Daß sie ihre Schuld ganz anders gelagert sieht wie ihre Richter, ändert nichts an der Tatsache, daß sie genau so zeichengläubig ist wie diese. Es kann aber wohl kaum die Absicht des Dichters gewesen sein, daß wir aus lauter Sympathie mit seiner Heldin ihre Verblendung naiv bewundern. Eben- sowenig kann es sein Anliegen gewesen sein, daß wir es ihren verurteilenden Richtern, verkrampft in einem sondernden Justizdenken und in einem zeichensüchtigen Furchtglauben, nachtun und, ihnen gleich, den Donner als eine verurteilende Stimme Gottes auffassen. Wir haben den Donner zu nehmen als das, wofür er sich ausgibt: als die Entladung eines Gewittersturmes, der schon gleich von Anfang an über Johanna „ver- hängt“²⁸⁾ war. Nicht nur als wirksamer Theater- effekt ist der Donner zu würdigen.²⁹⁾ Schiller zeigt

27) Vgl. „Raimond: Der Himmel selbst bezeugte Eure Schuld! Johanna: Der Himmel sprach, drum schwieg ich.“ (V. 3152 f.)

28) Vgl.: „Ich unterwarf mich schweigend dem Geschick,/ Das Gott mein Meister über mich verhängte“ (V. 3147 f.), sowie S. 281, Z. 9 ff.

29) Vgl. Schiller an Goethe am 3.4.1801: „Der Schluß des Vorletzten Acts ist sehr theatralisch und der don- nernde Deus ex machina wird seine Wirkung nicht ver- fehlen.“ (Goethe-Schiller, Bd. 2, S. 371) Gerhard Storz sieht in dem Donner nichts anderes als „szeni-

uns in dieser Szene, wie beschränkt sämtliche Spieler, wie falsch und subjektiv-bedingt ihre Vorstellungen sind. Vorläufig wissen wir aber noch nicht, warum Johanna verstummt. Es könnte ja sein, daß sie durch ihre Vereinsamung zur wahren Selbsterkenntnis geläutert wird und die Vorläufigkeit und Bedingtheit ihrer Vorstellung nun einsieht. Da sie die Folgen der eigenen und der allgemeinen Verblendung nun recht deutlich am eigenen Leibe zu spüren bekommt, sollten ihr die Augen doch wohl endlich aufgetan werden! Eine genaue Betrachtung der Heldenin berechtigt uns jedoch keineswegs zu dieser Hoffnung. Daß Johanna während des ganzen Auftritts „unbeweglich“ bleibt und kein einziges Wort sagt, deutet im Gegenteil darauf, daß sie nicht zur Einsicht in ihre eigene Beschränkung und Verblendung kommt.

Am längsten harret Dunois bei Johanna aus. Seine Erklärung:

Du bist mein Weib – Ich hab an dich geglaubt
Beim ersten Blick, und also denk ich noch.
Dir glaub ich mehr als diesen Zeichen allen,
Als diesem Donner selbst, der droben spricht
(V. 3030 ff.),

zeigt uns seinen inneren Widerstreit. Nicht anders als die anderen alle, sieht auch er den Donner als ein verdammendes Zeichen. Auch Dunois ist in einem starren Zeichen- und Wunderglauben verkrampft. Trotzdem sieht er Johanna als „Weib“ und will ihr „mehr“ glauben.

29) ... sche Instrumentierung“ (Gerhard Storz, a.a.O. S. 358). Darin wird er voll und ganz von Emil Staiger unterstützt (Emil Staiger, a.a.O. S. 406, 1 v.o.).

ben als allen überirdischen Zeichen, und der Stimme von oben zum Trotze zu der Heldin halten. In seiner Widersprüchlichkeit spiegelt Dunois die Heldin, die sich zu einem Problem geworden ist. Um so weniger ist von ihm eine Lösung für ihren inneren Konflikt zu erhoffen.

Hier am Ende des Akts gebraucht der Dichter den Begriff "starr" mehrmals. Dunois bleibt in "starrem Entsetzen" stehen, wenn Johanna sich "mit einer zukenden Bewegung von ihm hinweg" wendet (Regieanweisung nach V. 3041). Er fährt "aus seiner Erstarrung" erst auf, wenn Du Chatel ihn auf seine Ehre weist (V. 3046) und ihn auffordert, ihm zu folgen (Regieanweisung nach V. 3047). Selbst Johanna sieht Raimond am Ende des Akts noch "starr" an, bis sie ihn schließlich "heftig bei der Hand" ergreift und mit ihm abgeht. Erst wenn Raimond, das unschuldige Naturkind, mit Johanna spricht und erklärt:

... Gebt mir die Hand. Ich will Euch führen (V. 3049b), gibt Johanna "das erste Zeichen der Empfindung" (Regieanweisung Ende IV). Hier zeigt der Dichter uns, daß Johanna im Tiefstand doch nicht ganz allein und verlassen ist. Trotz aller Vereinsamung und Verlassenheit läßt der Dichter Gnade über ihr walten. Es ist die Natur, die ihr beisteht, die gesunde Natur, die sie führt. Damit wird zum letzten Akt übergeleitet.

Überfliegen wir nun noch einmal den 4. Akt, so stellen wir fest, daß er Johannas fortschreitende Vereinsamung gestaltet. Ihre anfängliche, laute Anklage gegen das Schicksal mündet in die Anklage gegen sie und in ihr

Verstummen auf alle Anklagen. Ihr Verstummen auf die Anklage ihres Vaters stellt uns vor die Frage, ob sie aus voller Erkenntnis ihrer Lage handelt. Indem die allgemeine Verehrung in ihr Gegenteil, nämlich in die Verurteilung und Verbannung der Heldin umschlägt, legt die Dichtung uns und der Heldin die Erkenntnis der subjektiven Bedingtheit aller menschlichen Auffassung sehr nahe. Trotzdem läßt Johannas Starrheit und Verkrampfung am Ende des Akts keineswegs auf befreiende Selbsterkenntnis schließen, sondern eher vermuten, daß sie sich auch weiterhin mit einer falschen Selbstanklage martert. Handelte es sich im 3. Akt um die Liebe, so handelt es sich im 4. Akt um Anklage und Leiden, aber weder die Liebe noch das Leiden scheinen Johanna zur wahren Erkenntnis ihrer Selbst verhelfen zu können. Wohl schlägt Frankreichs Glorie und Johannas Verehrung in das direkte Gegenteil, nämlich in Frankreichs Schande und in Johannas Verbannung, um, aber ironischerweise bleibt die allgemeine Verblendung auch jetzt noch unvermindert weiter fortbestehen.

Durch das Gegeneinander von dem geheimen, falschen Schuldgefühl und der öffentlichen, aber ebenfalls falschen, anfänglichen Verehrung und späteren Verurteilung der Heldin zeigt die Dichtung uns sehr deutlich, daß wir die Innenhandlung von der Außenhandlung zu unterscheiden haben und uns nicht, wie die Figuren auf der Bühne das immer wieder tun, von dem äußeren Anschein betrügen lassen dürfen. Die ironische Gegenüberstellung von Schein und Sein zeigt uns, daß dort, wo die Heldin hoch im An-Sehen und im Glanze der öffentlichen Verehrung steht, sie in Wahrheit einsam und

und verlassen und der Gnade sehr bedürftig ist. Andererseits mußten wir aber auch feststellen, daß dort, wo Johanna von der Öffentlichkeit verurteilt und von allen verlassen wird, sie im Grunde nicht einsam, sondern nur ein Teil der allgemeinen, menschlichen Verblendung ist. Durch die allgemeine Verurteilung wird ihr die Möglichkeit geboten, zur wahren Selbsterkenntnis zu kommen, und dadurch steht sie der Gnade hier im Grunde sehr nahe. Ihre unbewegliche Starrheit und ihr Verstummen scheinen jedoch auf eine innere Verkrampfung zu deuten. Daß sie nicht aus wahrer Selbsterkenntnis, nicht aus Bescheidenheit und Mäßigung, schweigt, bestätigt uns der Fortgang der Handlung im 5. Akt. Nicht aus wahrer Selbsterkenntnis, sondern infolge falscher Selbstverurteilung verstummt Johanna und offenbart dadurch die ungeheure Tiefe ihrer Verblendung.

Die doppelgleisige Gestaltungsweise des Dichters zeigt sich auch in diesem Akt, indem das Spiel auf der Wirklichkeitsebene sowie auf der ihr übergelagerten, metaphysischen Ebene unentwegt fortgesetzt wird. Auf der Wirklichkeitsebene genügt die psychologische Motivierung weithin den Wahrscheinlichkeitsansprüchen der naiven Betrachtung. Stets stellt die Dichtung aber den Anschein der Wirklichkeit in Frage und fordert dadurch zu einer kritischen Betrachtung auf. Das läßt sich bis in die scheinbar nebensächlichsten Einzelszenen verfolgen. Anhand der Begegnung der Heldin mit ihren Schwestern konnten wir feststellen, daß die Dichtung auch in ihren feinsten Einzelheiten stilecht bleibt, daß jedes Teilchen die Doppelstruktur des

Ganzen im Kleinen spiegelt und uns zur kritischen Betrachtung und dadurch auch zur kritischen Selbstbetrachtung auffordert.

Das Gegeneinander von Spiegelung und Kontrast in Johannas Verhältnis zu ihrer Umwelt wird uns in diesem Akt durch ihr Verhältnis zu ihrem Vater besonders klar gestaltet. Es gelingt dem sentimentalischen Dichter, Johanna und ihren Vater trotz aller ihrer Einseitigkeit als widerspruchsvolle Charaktere zu gestalten. Ferner zeigt seine dialektische Kunst sich darin, daß sie teils als Gegensätze, teils als Entsprechung direkt auf einander bezogen sind. Somit entsteht ein kompliziertes Gebilde, in dem eine jede Figur in Schwebelage gehalten wird. Mögen die Figuren alle auch noch so parteiisch, urteilend und verurteilend sein, der Dichter ist kein Parteigänger. Er urteilt nicht, sondern gestaltet objektiv und überläßt uns das Urteil. Johanna und Thibaut werden beide an einander schuldig. Überhaupt wird Johanna an einem jeden schuldig, und ein jeder wird an Johanna schuldig. Indessen geht es nicht darum, wer die größte Schuld auf sich läßt. Es geht überhaupt nicht um die sittliche Schuld an sich, sondern es geht um den Ursprung aller Schuld, um das unvollkommene Bild eines jeden Menschen, um die beschränkte menschliche Sicht und um das falsche menschliche Urteil, es geht um die eigentliche Schuldenerkenntnis, um wahre Selbsterkenntnis, erstmal auf der Bühne, dann aber auch im Auditorium.

Der vierte Teil von Johannas großem Monolog am Aktanfang spiegelt reine reflektierende Stimmung. Nur durch

Reflexion und Kontemplation kann die problematische Johanna „zu (sich) selbst“ kommen (V. 2738), sich „erkennen“ (V. 2739), sich „fühlen“ und sich „fassen“ (V. 3010). Die Reflexion vollzieht sich aber nicht in lauter Selbstrechtfertigung, sondern viel eher in bescheidenem Schweigen. Johanna schweigt auf die Anschuldigungen ihres Vaters. Ob sie aber aus Bescheidenheit, aus wahrer Selbsterkenntnis und aus Selbstbescheidung, schweigt, läßt der 4. Akt noch gewissermaßen offen. Nur dem kritischen Blick zeigt sich die Starrheit und innere Verkrampfung der Heldin am Schluß des 4. Akts. Vergeblich fragt der vierte Teil des großen Monologs nach dem richtigen Verständnis des menschlichen Blicks.³⁰⁾ Die Blindheit, von der dort die Rede war, kennzeichnet den ganzen 4. Akt.

30) Vgl. S. 259, Z. 10 ff.

A K T V

Kündigten wiederholte Donnerschläge am Ende des vierten Akts einen heraufziehenden Sturm an, so erleben wir auch einen Sturm am Anfang des letzten Akts (Vgl. die Regieanweisung Anfang V). Forderten die Donnerschläge am Ende des vierten Akts uns zu der Überlegung auf, ob der Donner als eine verdammende Stimme von oben aufzufassen sei und, falls ja, wer oder was durch diese Stimme verdammt werde, so sind wir auch aufgefordert, darüber nachzudenken, was der Dichter durch den Sturm am Anfang des letzten Akts ausdrücken will.

Verbannt aus der Kultur, geht Johanna, nur von dem Naturkind, Raimond, begleitet, zurück zur Natur. Aber auch die Natur scheint ihr keineswegs freundlich Zuflucht und Trost gewähren zu wollen. Es ist "ein wilder Wald", in dem sie mit Raimond umherirrt, "ganz dunkel, heftiges Donnern und Blitzen, dazwischen Schießen" (Regieanweisung Anfang V). Natur und Mensch scheinen beide gleich in Kampf und Aufruhr geraten zu sein. Die Natur spiegelt Johannas Undurchsichtigkeit und ihr Elend:

..... am hellen Tag
Ists Nacht (V. 3052 f.).

Die Natur spiegelt auch den inneren Kampf der Helden:

Wie eine loßgelaßne Hölle tobt
Der Sturm (V. 3054 f.).

Der Dichter spielt darauf an, daß Johanna noch die "Sanftmut" erringen muß, um zu innerem "Frieden" zu gelangen:

Und dieser fürchterliche Krieg dort oben,
Der auch die wilden Tiere Sanftmut lehrt,

Daß sie sich zahn in ihre Gruben bergen,
Kann unter Menschen keinen Frieden stiften -
(V. 3057 ff.).

Daß "dort oben" Krieg ist und hier unten auch, zeigt uns, daß auf zwei Ebenen gespielt wird. Daß diese beiden Ebenen auf einander bezogen sind, zeigt uns die Aussage des Köhlers, daß der "fürchterliche Krieg dort oben" sogar die "wilden Tiere" "Sanftmut" lehre. Vom natürlich-menschlichen Aspekt aus gesehen erschien Johanna uns bei der Tötung Montgomerys allerdings wie ein "wildes Tier". Ob sie es leisten wird, die "Sanftmut" zu erlernen, muß der letzte Akt uns zeigen. Unsere Betrachtung des vorigen Aktendes konnte feststellen, daß gewisse Ansätze dazu gegeben schienen. Auch für Johanna wurde es "am hellen Tag" plötzlich "Nacht" (V. 3052 f.). Von ihrem hohen Thron gestürzt, ergibt sich nun für sie die Möglichkeit, die Bescheidenheit und Sanftmut zu erlernen. Bei den Menschen in Ungnade gefallen, waltet Gottes verborgene Gnade über ihr. Von Menschen verstoßen, ist sie von ihrem Schöpfer nicht verstoßen. Obwohl es den Anschein hat, daß dunkle "Nacht" sie umfängt, so lebt sie in Wahrheit in "hellen Tag".

Daß Johanna nicht aus der göttlichen Gnade gefallen ist, heißt aber keineswegs, daß ihr Kampf nun beendet sei. Daß ihr Kampf in unverminderter Strenge fort-dauert, bezeugen die Antithesen und der Krieg "dort oben" und hier unten. Aber auch ihren Richtern scheint es nicht gut zu gehen, denn seit Johannas Verbannung "ängstigen" die Feinde sie "aufs neu" (V. 3068). Dafür kann der Köhler nur eine Erklärung finden:

Seitdem das Mädchen eine Hexe ward
Zu Reims, der böse Feind uns nicht mehr hilft,
Geht alles rückwärts. (V. 3070 ff.)

Gerade weil der Köhler das keineswegs ironisch, sondern im vollen Ernst sagt, ist die Ironie des Dichters, der mit dieser Aussage die Beschränkung des Köhlers sowie die Beschränkung des französischen Hofes demaskiert, nicht zu übersehen. Der Köhler meint mit seiner Aussage nur: Seitdem festgestellt wurde, daß Johanna eine Hexe ist .../ Durch den Gebrauch des Verbs "ward" bekommt die Aussage jedoch die Bedeutung: Seitdem Johanna in den Augen des Hofes als Hexe betrachtet wird .../ Somit deutet der Dichter hier eine Auffassung der Tragik an, die das Tragische darin erblickt, daß die Auffassung des Menschen von Gut und Böse schwankend ist und leicht ins Gegenteil umschlägt.¹⁾ Die Aussage des Köhlers deutet an, daß Johanna nicht ihrem Wesen nach eine "Hexe" ist, sondern erst zu Reims durch das falsche Urteil des Hofes, der allgemeinen Meinung, zu einer Hexe "ward". Auch zeigt diese Aussage uns, daß dieses Urteil des Hofes sich selber verdammt, indem es den Sieg und die Glorie Frankreichs dem "bösen Feind" ausliefert und den König somit aufs schlimmste desavouiert. So wird die Verurteilung Johannas schon gleich zu Anfang des Akts in Frage gestellt und wird es uns klar gemacht, daß der Dichter dem Vater der Heldin und dem Hof keineswegs recht gibt, sondern, daß er mit seinem Urteil über die Heldin zurückhält.

1) Vgl. hierzu Storms Auffassung vom Tragischen.

Im zweiten Auftritt erscheinen Johanna und Raimond.
Raimonds Vertröstung:

Hier seh ich Hütten. Kommt, hier finden wir
Ein Obdach vor dem wütgen Sturm (V. 3073 f.),
vermag uns aber nicht sehr zuversichtlich zu stimmen,
denn wir erblicken noch kein "Obdach", welches Johanna
eine Zuflucht vor ihrem inneren Sturm bieten könnte.
Aus der Kultur verbannt, hat Johanna sich in die Natur
geflüchtet, aber hier scheint sich zu erweisen, daß
selbst sie, die, nach Raimond, liebt "zu wohnen auf
den Bergen" (V. 69) und fürchtet "herabzusteigen in
das niedre Dach / Der Menschen" (V. 71 f.), nicht
ganz ohne jegliche menschliche Kultur auskommen kann.
Raimond meint:

..... Ihr haltets
Nicht länger aus, drei Tage schon seid Ihr
Herumgeirrt, der Menschen Auge fliehend,
Und wilde Wurzeln waren Eure Speise. (V. 3074 ff.)
Hier zeigt sich die Tragik der Heldin, die "auf den
Bergen" wohnend, alles Irdische zu überfliegen wähn-
te, nun aber von der menschlichen Notdurft gezwungen
wird, "herabzusteigen in das niedre Dach / Der Men-
schen" (V. 71 f.) und bei den einfachen Köhlersleu-
ten, Zuflucht zu suchen. Von "kriegerischen Ehren"
und von Verklärung "vor allen Erdenfrauen" (V. 415 f.)
ist nicht mehr die Rede. "Grabe keine Wurzeln / Um
Mitternacht" (V. 149 f.) hat ihr Vater im Vorspiel ge-
warnt, und nun waren "wilde Wurzeln" schon drei Tage
lang ihre einzige Nahrung. Das zeigt uns aber auch
die Tragik des Vaters, der in seinem Unvermögen, die
eigene Tochter zu begreifen, durch seine widernatür-
liche Anklage das alles herbeiführt und dadurch die
Tragik der Heldin spiegelt. Raimonds Aussage:

..... der Menschen Auge fliehend (V. 3076), betont nicht nur das Unvermögen der Menschen, die verstummende und sich in einem Panzer und in Schweigen verhüllende Heldin zu ergründen, sondern auch Johannas eigenes Unvermögen, zur wahren Selbsterkenntnis hindurchzustoßen. Damit scheint der Dichter uns zu der Überlegung aufzufordern, wessen Schuld es ist, daß niemand Johanna ergründen kann, daß sie selbst sogar sich nicht zu verstehen vermag.

Bei solcher Überlegung werden wir aber überrascht, wenn der Sturm sich ganz plötzlich legt und es "hell und heiter" wird, und es taucht die Frage auf, ob der Dichter nicht mit uns und mit dem Spiel sein Spiel treibt. Könnte es sein, daß die Jungfrau, die sich unserem Blick durch rätselhafte Monologe und verhüllendes Schweigen so lange entzogen hat, nun plötzlich eindeutig klar und vielleicht ganz anders als wir bisher sie zu sehen vermochten, sich uns offenbart? Könnte es sein, daß es nicht nur "hell", sondern sogar "heiter" wird, daß der Knoten sich löst? Aber solchen Hoffnungsschimmer trübt der Dichter schon bald darauf, wenn das Köhlerweib Johanna und Isabeau in einem Atem nennt (V. 3081 ff.) und uns die Gestalt der Heldin dadurch aufs neue entfremdet. Abermals sehen wir wieder nur den undurchdringlichen Panzer und wissen nicht so recht, was sich dahinter verbirgt. Auch Raimonds Versuch, Johanna zu ermuntern, wirft nur neue Fragen auf und beantwortet keine:

Ihr seht, es sind nicht alle Menschen grausam,
Auch in der Wildnis wohnen sanfte Herzen.
Erheitert Euch! Der Sturm hat ausgetobt,
Und friedlich strahlend geht die Sonne nieder.
(V. 3090 ff.)

Wohl sind „nicht alle Menschen grausam“, aber Johanna war grausam gegen Montgomery, dann aber wieder „sanft“ gegen Lionel. Und wie sollen wir ihr Schweigen auf die Anklagen ihres Vaters verstehen? War das nicht eine Grausamkeit gegen sich und ihren Vater? Oder zeugte ihr Schweigen von einem „sanften Herzen“? Wohl hat der Sturm draußen „ausgetobt“, aber hat der Sturm in Johanna und hat der Sturm um Johanna, der Sturm um ihre wahre Natur, sich ausgetobt? Und was hat das zu besagen, daß die Sonne „friedlich strahlend“ nieder-geht? Wird hiermit das Ende Johannas vorweggenommen?

Raimond ist zuversichtlich, aber seine Zuversicht währt nicht lange. Er muß erfahren, daß die „Engelländer“ „nah gelagert“ stehen (V. 3096), und angstvoll ruft er aus:

Weh uns! Wie ist da zu entkommen? (V. 3098)
Dasselbe sind auch wir im Hinblick auf Johanna geneigt zu fragen. Wohl tröstet der Köhler ihn mit der Aussicht, daß sein Sohn sie auf „verborgnen Pfaden“ (V. 3100) führen kann und daß sie also „nichts zu befürchten“ haben (V. 3101), aber auch dieser Trost erweist sich schon bald als „eitel“ und leer. Denn kaum hat der Köhlerbub Johanna „ins Auge gefaßt“, so erkennt er sie und „reißt ihr den Becher vom Munde“ (Regieanweisung vor V. 3107b), den Becher, den seine Mutter ihr soeben noch mit einem „Mögs Euch Gott gesegnen!“ (V. 3106) gereicht hat. Sein Schreckensruf: „Das ist die Hexe / Von Orleans!“ (V. 3108 f.) läßt die Köhlersleute eiligst sich bekreuzen und entfliehen (Regieanweisung Ende V,3). So folgt Johannas Ruf ihr nach und findet sie keine Gemeinschaft, keine

Gnade, bei den Menschen.²⁾

Trotzdem spricht sie „gefaßt und sanft“ (Regieanweisung vor V. 3110) zu Raimond:

Du siehst, mir folgt der Fluch, und alles flieht mich,
Sorg für dich selber und verlaß mich auch.

(V. 3110 f.)

Wir staunen, denn das ist ja die Antwort auf unsere Frage nach der Sanftmut. Sollte „dieser fürchterliche Krieg dort oben / Der auch die wilden Tiere Sanftmut lehrt“ (V. 3057 f.), nun tatsächlich es fertig gebracht haben, das „wilde“, vermessene „Tier“ in Johanna zur Sanftmut zu bändigen? Das wäre ja genau so unvermittelt und abrupt, so gewaltsam wie der Wetterumschlag, den wir soeben in der Natur erlebt haben! Auch Raimond kann das nicht so leicht fassen. Befremdet fragt er:

Ich Euch verlassen? Jetzt! Und wer soll Euer
Begleiter sein? (V. 3112 f.)

Doch gerade in dieser Stunde der höchsten Gefahr, wo der Feind „nah gelagert“ (V. 3096) steht, überrascht Johanna ihn und uns mit der verblüffenden Aussage:

Ich bin nicht unbegleitet,
Du hast den Donner über mir gehört.
Mein Schicksal führt mich. Sorge nicht, ich werde
Ans Ziel gelangen, ohne daß ichs suche. (V. 3113b ff.)

Hat Johanna den Donner im 4. Akt noch als eine verurteilende Stimme von oben verstanden, so legt sie ihn hier als Zeichen eines anteilnehmenden Schicksals, als

2) Daß Schiller den Becher hier als Symbol für Gnade und Gemeinschaft gebraucht, ist im Hinblick auf sein evangelisches Erbe nicht weiter verwunderlich.

gütige Führung oder Fügung aus. Trotz allem, was geschehen ist, bleibt Johanna ihrem Glauben treu, und mag er auch Talbot und vielen anderen nur ein Wahn sein. Durch Verurteilung und Verbannung hin klammert sie sich an die Stimme von oben, auch dann noch, wenn diese Stimme sie verurteilt und sie in die Öde der Vereinsamung schickt. Mag der „Donner“ sie auch noch so hart strafen und sie von allen isolieren, sie gehorcht ihm und hält sich an ihn. Deswegen hat sie stets einen Halt und kann sie die Haltung wahren. Weil sie sich ihrem Schicksal gänzlich ergibt, ist sie nie unbegleitet und kann sie resigniert erklären: „Mein Schicksal führt mich.“ (V. 3115) Weil sie sich ganz auf ihren Gott verläßt, kann sie nie ganz verlassen sein, so sehr die anderen sie auch verlassen mögen. Weil sie sich ihrem Glauben völlig hingibt, bleibt kein Rest, für den sie selbst Verantwortung und Sorge tragen müßte. Deswegen sorgt sie sich nicht und kann sie auch zu Raimond sagen: „Sorge nicht“ (V. 3115b). Weil sie ihre eigene Suche preisgegeben hat, sich der Führung ihres Schicksals gänzlich anvertraut hat, weiß sie um so sicherer, daß sie „ans Ziel“ gelangen werde (V. 3116). Johannas Zwiespalt, die Kluft zwischen ihrem Eigenanspruch und Gottes Anspruch auf sie, scheint geheilt. Johanna scheint nun wahrhaft „zu sich“ gekommen zu sein. Sie scheint sich gefaßt und erfaßt zu haben. Sie leistet scheinbar das „Erhabene der Fassung“. Tragisch ist jedoch, daß sie sich jetzt erst wieder dieses Glaubens bewußt wird.

Raimond sieht aber nur ihr äußeres Dilemma, ihre eingeklemmte Lage zwischen den „Engelländer(n)“, die ihr

"grimmig blutge Rache schwuren" (V. 3118) und den Franken, die sie "ausgestoßen" (V. 3119) und "verbannt" (V. 3120) haben. Den inneren Konflikt der Heldin, den Widerstreit zwischen Natur und Idee, zwischen der Wirklichkeit und der höheren Wirklichkeit in Johanna, der durch die beiden feindlichen Lager hier symbolisch gestaltet wird, überblicken nur wir. Die Wirklichkeit ist in der Gestalt Lionels nah an die Heldin herangetreten, "die Engelländer stehen nah gelagert" (V. 3096). Aber alle äußeren Gefahren vermögen Johanna nicht mehr zu beirren. Sie hat scheinbar zur inneren Einheit zurückgefunden und bleibt gefaßt:

..... Mich wird nichts treffen, als was sein muß.
(V. 3120b)

Raimonds Hinweis auf die Gefahren, die sie seitens der "wilden" Natur bedrohen (V. 3121 ff.), ist ein letzter, schwacher Versuch, die "löwenherzge Jungfrau" zu seiner Ansicht zu bestimmen, denn Johanna hat jetzt ja gerade ihre verlorene, natürliche Unschuld, ihr verlassenes Arkadien zurückgefunden und fühlt sich einig mit der Natur, die ihr Freund ist:

Ich kenne alle Kräuter, alle Wurzeln,
Von meinen Schafen lern ich das Gesunde
Vom Giftgen unterscheiden - ich verstehe
Den Lauf der Sterne und der Wolken Zug
Und die verborgnen Quellen hör ich rauschen.

(V. 3124 ff.)

Die "löwenherzge Jungfrau" nimmt den Mund hier wieder so voll, daß es uns angst und bange um sie werden kann, weil wir uns fragen müssen, ob das nicht ihre uns nur zu gut bekannte Hybris ist, die sich hier abermals zeigt, wenn sie beansprucht, "alle Wurzeln" zu kennen, "den Lauf der Sterne" zu verstehen, "die verborgenen

Quellen" rauschen zu hören, also schlechthin alle Zusammenhänge zu begreifen und "das Gesunde vom Giftgen" unterscheiden zu können. Zeugt ihr Anspruch auf den richtigen Maßstab, auf das Vermögen, richtig messen zu können, nicht gerade von ihrer Vermessenheit? So wird die Gestalt der Heldin, die in ihrer neu errungenen Sanftmut und Fassung so hell zu erstrahlen schien, abermals plötzlich verdunkelt und müssen wir uns fragen, ob Johannas Gefäßtheit nicht ein ungeheurer Selbstbetrug, ein bloßer Wahn, sei. Dasselbe scheint Raimond zu empfinden, wenn er Johanna, dieses Mädchen, das ~~sein~~ Streben zu einem Unendlichkeitsideal nicht verleugnen kann, nun erbarmend "bei der Hand" faßt (Regieanweisung vor V. 3130b) und ernst und dringlich zu ihr sagt:

.... Wollt Ihr nicht in Euch gehn?
Euch nicht mit Gott versöhnen - in den Schoß
Der heiligen Kirche reuend wiederkehren?
(V. 3130b ff.)

So entfremdet der Dichter uns die Gestalt der Heldin immer wieder aufs neue, bringt dadurch die Waage aber auch gleichzeitig zurück in spannungsvolle Schwebelage. Kaum haben wir gemeint, Johanna sei nun endlich von ihrem gefährlichen Zwiespalt genesen, so klafft der alte Riß schon wieder und droht, die neugewonnene Einheit zu vernichten. Johanna kann sich nicht ganz beruhigen, weil ihr ruheloses Streben nach dem Absoluten ihrer neugewonnenen Gefäßtheit entgegensteht und ihre Vermessenheit sich nicht mit ihrer neuen Sanftmut verträgt. Der Dichter zeigt uns, wie recht sie hat mit ihrer Aussage:

.... an Leben reich
Ist die Natur. (V. 3129b f.)

Zu beachten ist, daß sowohl der Köhler (V. 3096) als Raimond (V. 3116) die Bezeichnung „Engelländer“ für die Engländer verwenden. Auch Isabeau spricht etwas später von dem „engelländsche(n) Lager“ (V. 3197), und noch später gebraucht Raimond das Wort zum zweiten Mal (V. 3311). Der Dichter gebraucht diesen Terminus nicht etwa als eine Verlegenheitslösung, um den Erfordernissen der Rhythmik gerecht zu werden, sondern gerade hier zeigt sich in dieser Wortwahl die genaue Arbeitsweise des Wortkünstlers. Zuerst begegnet uns das Wort bei Thibaut, ganz am Anfang des Prologs (V. 5). Mehrmals legt der Dichter es danach den bedrängten Franzosen vor dem Aufflammen ihrer Hoffnung durch Johannas Eingriff in den Krieg im 1. Akt in den Mund³⁾. Weiterhin sind es aber nur Figuren aus dem englischen Lager, die diese Bezeichnung verwenden⁴⁾. Nur zweimal wird die Bezeichnung „engelländsch“ von Johanna selbst gebraucht, einmal in ihrem Gespräch mit dem Herzog von Burgund⁵⁾. Die Bezeichnung „Engländer“, „engländisch“, „englisch“ oder „England“ wird indessen häufig verwendet⁶⁾, wohl auch die Bezeichnung „Britten“ oder „britisch“⁷⁾, am häufigsten „Feind“ oder „Feinde“⁸⁾. Daß die Engländer sich

3) So La Hire V. 709, Karl V. 768, dem Edelknecht V. 1169.

4) So der Herald V. 1179, Lionel V. 1238, 1261 und 2478, Isabeau V. 1428.

5) „In Asche liegt das engelländsche Lager“ - V. 1756. Johanna versucht den Herzog hier zur französischen Seite hinüberzuziehen.

6) So in V. 312, 854, 1208, 1240, 1306, 1331, 1349, 1632, 3362, 3372, 3396, 3410.

„Engelländer“ nennen, ist leicht einzusehen. Die Franzosen verwenden die Bezeichnung mit der einen oben genannten Ausnahme⁹⁾ nur vor Johannas Eingriff in das Kriegsgeschehen und dann erst wieder nach ihrer Verbannung. Daß sie mit diesem Wort nicht auf den Schutzengel, sondern eher auf den apokalyptischen Rache- und Vernichtungsendel anspielen, liegt auf der Hand. Nach der Verbannung Johannas „geht alles rückwärts“ (V. 3072) und erwacht die alte Furcht vor den „Engelländern“ aufs neue. An dem Gebrauch dieses Wortes läßt sich also schon hier feststellen, daß der Dichter dabei ist, sein Spiel abzurunden.¹⁰⁾

Der Köhler gebraucht die Bezeichnung „Engelländer“ (V. 3096), während seine Frau von den „Feinde(n)“ (V. 3066) spricht. Das zeigt den feinen Kontrast zwischen diesen beiden Nebenfiguren. Entsprechend sieht der Köhler Johanna als „Hexe“ (V. 3070), während seine Frau sie ganz natürlich und einfach als „eines Schäfers Dirn“ bezeichnet. So bekommt die Gestalt

7) So in V. 1301, 1693, 2538, 2755.

8) So in V. 13, 209, 294, 304, 440, 559, 562, 570, 575, 655, 662, 945, 969, 982, 1122, 1500, 2474, 2754, 3066.

9) Siehe Anm. 3.

10) Vgl. den bereits mehrfach zitierten Brief Schillers an Goethe vom 3.4.1801: „Von meinem letzten Act augurire ich viel Gutes, er erklärt den Ersten, und so beißt sich die Schlange in den Schwanz.“ – Goethe-Schiller, Bd. 2, S. 371.

Johannas in der Spiegelung dieser beiden Nebenfiguren schon gleich vom Anfang des Akts an abermals etwas Schillerndes und werden wir nochmals aufgefordert, Farbe zu bekennen und uns für eine dieser beiden Ansichten zu entscheiden. Bei genauer Betrachtung entdecken wir dann, daß der Widerspruch, der hier vorliegt, gar nicht in dem Wesen Johannas liegt, sondern auf dem Unterschied in der Lebensansicht der Köhlerleute beruht. Von Anfang an offenbart der Köhler ein hintergründiges Wesen. Er ist sehr dazu geneigt, jedes Phänomen auf eine schreckliche, überirdische Macht zurückzuführen: „Der Himmel droht in Feuerbächen sich / Herabzugießen“ (V. 3051 f.), „Wie eine losgelaufne Hölle tobt / Der Sturm“ (V. 3054 f.) und: „– dieser fürchterliche Krieg dort oben (lehrt) ... auch die wilden Tiere Sanftmut“ (V. 3057 f.). Wie sehr sein Wort: „... am hellen Tag / Ists Nacht ...“ (V. 3052b f.) für seine Lebensschau gilt, zeigt er selbst nur zu deutlich, wenn er seine Abhängigkeit von dem „böse(n) Feind“ verrät:

Seitdem das Mädchen eine Hexe ward.
Zu Reims, der böse Feind uns nicht mehr hilft,
Geht alles rückwärts. (V. 3070 ff.)

Wenn seine Frau offen und natürlich ein Gespräch mit Johanna anknüpft (V. 3081), schickt er sie sofort mit einem „Was redet Ihr?“ in die Hütte (V. 3088). „Auf verborgnen Pfaden“ soll sein Sohn Johanna und Raimond aus der Gefahr führen (V. 3100), denn sein Sohn und er „kennen / Die Schliche“ (V. 3101b f.). Wohl läßt Raimond sich von seinen „Schlichen“ beeinflussen und rät Johanna:

Legt den Helm ab und die Rüstung,
Sie macht Euch kenntlich und beschützt Euch nicht
(V. 3102b f.),

aber Johanna schüttelt dazu nur den Kopf (Regieanweisung nach V. 3103) und verwirft damit die falsche Haltung und Lebensansicht des Köhlers und bekennt sich zu der naiven, ehrlichen und offenen Lebensschau des Köhlerweibes. Johanna will niemand durch „Schliche“ hinter Licht führen. Die Leute sollen sie ruhig erkennen, sie so sehen, wie sie ist. Nicht weil sie etwas zu verbergen hätte, hat sie auf die Anklagen ihres Vaters geschwiegen. Daß die Tragik nicht in dem Geschehen an sich, sondern in der beschränkten Auffassung des Menschen liegt, wird uns dadurch sehr deutlich gezeigt. Macht Helm und Rüstung Johanna aber wirklich „kenntlich“? Verbirgt dieses kriegerische Requisit nicht vielmehr ihre eigentliche Menschlichkeit und ihr „Herz“? Immer wieder haben wir feststellen müssen, wie unkenntlich Johanna ist, weil sie ihre Menschlichkeit hinter ihrem Panzer verbirgt. Keiner ihrer Mitspieler vermochte sie bis jetzt richtig zu erkennen, weil alle immer nur die Heldin, die Heilige oder die Hexe in ihr sahen und niemand den Menschen erkennen konnte. Da die Nebenfiguren aber nur die Funktion haben, die Gestalt der Heldin zu erklären, führt uns das zu der zentralen Frage, ob Johanna sich nun endlich erkannt hat und ob sie bereit ist, sich „kenntlich“ zu machen. Sie hat ihren Auftrag ja jetzt erfüllt. Daß sie auch jetzt noch den verhüllenden Panzer trägt und nicht bereit ist, ihn abzulegen, deutet darauf, daß sie sich und ihre wahre Lage noch keineswegs erkannt hat, sondern sich auf ihre Heldenrolle versteift. Nur als Heldin und als Prophetin, als Heilige oder als Hexe, zeigt Johanna sich, nicht aber als Mensch.

Nachdem Johanna sich uns zu „erkennen“ gegeben hat, gibt sie sich nun auch Raimond zu erkennen und bestätigt dadurch unsere Erkenntnis. Obwohl Raimond Johanna in und durch das „grausam, mörderisch Ungewitter“ (V. 3050) begleitet hat und drei Tage lang mit ihr in dem „wilde(n) Wald“ (Regieanweisung Anfang V) umhergeirrt ist, macht auch er sich ein ganz falsches Bild von der Jungfrau, wenn er meint, daß sie „der Menschen Auge“ flieht (V. 3076). Obwohl er zu ihr hält, auch dann noch, wenn alle sie mit „Entsetzen“ verlassen und sie verbannen (IV,13), hat auch er sie nie richtig „ins Auge gefaßt“ und „erkannt“ (Regieanweisung vor V. 3107b). Auf ihre Frage:

Auch du hältst mich der schweren Sünde schuldig?
(V. 3133)

antwortet er:

Muß ich nicht? Euer schweigendes Geständnis -
(V. 3134).

Also als ein Eingeständnis ihrer Schuld faßt Raimond Johannas Schweigen auf, begleitet sie aber trotzdem mit treuer Liebe, auch dann noch, wenn alle anderen sie verstoßen! Seine Treue zur „Hexe“ Johanna, spiegelt ihre Treue zu ihrem Götterbild.

Indessen macht Johannas Wort von „der schweren Sünde“ uns jedoch stutzig, da wir bereits erkannt haben, daß „die schwere Sünde“, deren sie angeklagt wurde, nur in dem Aberglauben, in den Wahnvorstellungen ihrer Ankläger existierte. Kann es sein, daß Johanna in dem gleichen Wunderglauben, wie er uns in ihren Anklägern begegnete, befangen ist? Der Dichter läßt darüber wenig Zweifel, wenn Johanna beteuert, sie sei keine „Verworfenne / Die ihrem Gott entsagt -“

(V. 3138b f.), keine „Zauberin“ (V. 3140). Wie alle die anderen akzeptiert auch sie ohne weiteres den Donner als Stimme Gottes. Auf Raimonds Einwand:

Der Himmel selbst bezeugte Eure Schuld (V. 3152),
entgegnet sie:

Der Himmel sprach, drum schwieg ich (V. 3153),
und ihr Verstummen vor dem König begründet sie mit
der Erklärung:

Ich unterwarf mich schweigend dem Geschick,
Das Gott, mein Meister, über mich verhängte.
(V. 3146 f.)

Gegen die Möglichkeit, daß ihre Taten auch einen teuflischen Ursprung haben könnten, hat Johanna nichts einzuwenden. Also scheint sie anzunehmen, daß es durchaus möglich sei, daß die Taten eines Menschen vom Teufel herrühren können. Mit größter Entschiedenheit behauptet sie jedoch den göttlichen Ursprung ihrer Sendung, wenn sie auf Raimonds Frage:

.... Und diese Wunder,
Ihr hättet sie vollbracht mit Gottes Kraft
Und seiner Heiligen? (V. 3141b ff.)
unzweideutig antwortet:

..... Mit welcher sonst! (V. 3143b)

Indessen scheint Johannas Erklärung ihres Schweigens Raimond ebensowenig wie uns zu befriedigen, und er forscht weiter nach. Aber alle seine Versuche, hier mehr Klarheit zu schaffen, prallen an Johannas kategorischer Berufung auf ihre gläubige Ergebung in den Willen Gottes ab:

Weil es vom Vater kam, so kams von Gott,
Und väterlich wird auch die Prüfung sein. (V. 3150 f.)
Sogar Raimonds schwerwiegenden Einwand:

Wie? Ihr konntet
Mit einem Wort Euch reinigen, und ließt
Die Welt in diesem unglückselgen Irrtum?

(V. 3153b ff.),

entkräftet sie mit der resignierten Pauschalbeteuerung:

Es war kein Irrtum, eine Schickung wars. (V. 3156)
Daß ausgerechnet Johanna behaupten kann, es wäre kein
Irrtum gewesen, verschlägt uns fast den Atem. Gerade
sie sollte es doch am besten wissen, wie sehr die ganze
Welt im Irrtum war. Trotzdem faßt sie das ganze
Geschehen als eine "Schickung", als eine Heimsuchung
auf und beläßt die Welt dadurch auch weiterhin in
ihrem "unglückselgen Irrtum" und ungeheuren Wahn.
So zeigt die Dichtung uns abermals, daß die Tragik
in der einseitigen Auffassung des Menschen liegt,
und deutet an, daß auch Johanna an ihrer eigenen und
an der allgemein-menschlichen Beschränkung zu Grunde
gehen wird.

Eine Frage wird wenigstens in diesem Auftritt geklärt:
Johanna fühlt sich der Zauberei, deren sie angeklagt
wird, nicht schuldig. Die Frage, ob sie sich einer
anderen Schuld bewußt ist, aufgrund deren sie das
"Geschick, das Gott (ihr) Meister, über (sie) ver-
hängte" (V. 3147b f.) als gerechte Strafe empfinden
könnte, wird von dem naiven Liebhaber, Raimond, nie
gestellt. Durch Johannas Erklärung von seinem schwe-
ren Verdacht befreit, fühlt er sich so erleichtert,
daß er keiner weiteren Überlegung fähig scheint:

- Ich staune über Euch, ich steh erschüttert,
Im tiefsten Busen kehrt sich mir das Herz!
O gerne nehm ich Euer Wort für Wahrheit,
Denn schwer ward mirs, an Eure Schuld zu glauben.
(V. 3159 ff.)

Da er in seiner naiven Beschränkung gar nicht weiter nach Johannas Schuld fragt, sieht er nur ihre große Leistung in der Ergebenheit, „eine Leistung, die sich für ihn ins „Ungeheure“ und Übermenschliche steigert, da er keine Schuld an ihr sehen kann:

Doch könnt ich träumen, daß ein menschlich Herz
Das Ungeheure schweigend würde tragen! (V. 3163 f.)

Indem Schiller die Frage nach Johannas eigentlicher Schuld gar nicht erörtert, sondern sie gnädig zudeckt und verhüllt, zeigt er uns, daß es gar nicht mehr um diese Frage geht. Wenn irgendwo, dann hätte diese Frage am Ende des vierten Akts, spätestens aber hier in Johannas Gespräch mit Raimond, erörtert werden müssen. Der beschränkte, naive Liebhaber, Raimond, stellt die Frage jedoch nicht. Aber auch Johanna scheint unter keinerlei Schuldgefühl zu leiden. Daß auch sie während des ganzen Gesprächs mit Raimond ihre Schuld mit keinem Wort erwähnt, ist erstaunlich. Abermals steht die Heldin hier als große Schweigerin vor uns. Schweigt sie „aus dem Gefühl der Unschuld oder Schuld“ (V. 3026), sind wir schon wieder geneigt mit dem Erzbischof zu fragen, und wieder zeigt der Dichter uns, daß die Frage völlig belanglos geworden ist, daß er kein Wort, keinen Federstrich an ihr verschwendet. Die Frage nach der Schuld ist irrelevant. Es geht nicht mehr um die Schuld. Es geht darum, wie der Mensch mit seiner Schuld fertig werden kann. Es geht also um die Begnadigung.

Natürlich hat Johanna Schuld und sogar sehr schwere Schuld. An allen ist sie schuldig geworden, auch sogar an sich selbst. Alle sind auch an ihr schuldig

geworden, selbst ihr Vater, selbst Raimond, der sie „der schweren Sünde schuldig“ hielt (V. 3133) und sie trotzdem bis in die wildesten Ardennen und in die Verbannung hinein begleitete. Das alles hat die Dichtung uns nur zu deutlich gezeigt. Auch weiterhin werden alle wohl noch an allen schuldig werden. Wie aber soll nun der Mensch, der durch sein Handeln notwendig schuldig wird, seine schuldige Vergangenheit bewältigen? Ist dazu eine vollkommen klare Erkenntnis seiner Schuld vonnöten? Kann er seine Schuld abbüßen?

Daß der Dichter die Frage nach Johannes Schuld unterdrückt, ist lauter Gnade. Der Sturm hat sich gelegt, und geraume Zeit ist es nun schon „hell und heiter“ (Regieanweisung vor V. 3078). „Gefäßt und sanft“ (Regieanweisung vor V. 3110) steht Johanna vor uns, in einer ganz anderen Beleuchtung als wir sie bisher gesehen. Hat sie sich wesentlich geändert? Da wir des Dichters entfremdende, verhüllende Gestaltungsweise schon kennengelernt haben, sind wir etwas vorsichtig, diese Frage voreilig zu bejahen. Wir haben bereits zur Genüge gemerkt, wie leicht er sein Spiel mit uns treiben kann, uns vollkommen irreführen kann. Indem Johanna sich selber nur unvollkommen versteht, sich selber in ihrem Selbstrechtfertigungsbestreben dazu noch allerlei vormacht, weiß der Dichter sie sogar in ihren Monologen geschickt zu verhüllen. Im Dialog gelingt ihm die Kunst der Entfremdung natürlich noch besser, da sie sich im Gespräch nicht naiv gibt, sondern sich in der begrenzten Ansicht ihrer Mitspieler nur unvollkommen und einseitig spiegelt. So gelingt es dem Dichter auch ohne weiteres, Johanna im

vierten Auftritt dieses Akts sehr hoch zu heben, indem Johannes naiver Liebhaber, Raimond, hier als ihr einziger Gegenspieler auftritt. Er als unschuldiges Naturkind, war seit je bereit, Johanna zu entschuldigen und nur das Gute in ihr zu sehen. Er forscht nicht nach ihrer Schuld und ist gerne bereit, ihr "Wort für Wahrheit" zu nehmen (V. 3161). In der Spiegelung seiner unschuldigen Gutgläubigkeit wird Johannes Schuld unterdrückt und ragt ihre engelhafte Unschuld ins "Ungeheure" (V. 3164), so daß sie uns fast als "Heilige"¹¹⁾ erscheint.

Trotzdem zeigt Johannes Spiegelung in Raimond auch wieder ihre Beschränkung. Aus seiner naiven Beschränktheit heraus kommt Raimond gar nicht auf den Gedanken, weiter nach Johannes Schuld zu fragen. Aber auch Johanna erörtert die Frage nicht, und das verbindet sie mit Raimond. Es ist, alsob sie sich keinerlei anderer Schuld bewußt ist, alsob sie sich selber noch gar nicht erkannt hat. Es ist, alsob die Naivität ihres Gegenspielers sich ihr dermaßen aufdrängt, daß sie zu keiner kritischen Selbstbetrachtung mehr fähig ist. Wie Rai-

11) Vgl. hierzu Franz Schnaß: Der Dramatiker Schiller, Aufzeigung seines Werdens und Wesens durch einheitlich-vergleichende Betrachtung und ästhetische Erklärung seiner Dramen, Leipzig 1914, S. 543: "Johanna ist dargestellt als eine Heilige, und Wunder sind unerläßliche Ingrediens des Heiligen", sowie die bereits zitierte Stelle bei H.A. Korff, a.a.O. S. 275.

mond ihr durch alles hin treu blieb, so bleibt auch sie der Idee ihrer Gottessendung treu. Daß sie sich im Wesentlichen nicht geändert hat, bestätigen uns ihre Worte:

Verdient ichs, die Gesendete zu sein,
Wenn ich nicht blind des Meisters Willen ehrte!
(V. 3165 f.)

Durch "blinden" Gehorsam will Johanna nach wie vor die Gnade "verdienen". Wohl behauptet sie: "in der Öde lernt ich mich erkennen" (V. 3170) und erklärt kategorisch:

..... Jetzt bin ich
Geheilt, und dieser Sturm in der Natur,
Der i h r das Ende drohte, war mein Freund,
Er hat die Welt gereinigt und auch mich.
In mir ist Friede - Komme, was da will,
Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt!
(V. 3174b ff.),

aber wir trauen diesem "Friede(n)", der in ihr sein soll, nun nicht mehr.

Mag Johanna sich auch noch so sehr anstrengen, ihren Zwiespalt totzuschweigen und den Frieden in ihrer Brust zu behaupten, sie verrät auch hier wieder ganz ungewollt den "Streit in (ihrer) Brust" (V. 3172). Keineswegs ist dieser Streit, wie sie das hier so gerne vorgeben möchte, bedingt durch die äußeren Umstände und beschränkt auf Situationen, wo "der Ehre Schimmer (sie) umgab" (V. 3171). Daß ihr Zwiespalt unauflöslich und ihr lebenslänglich und eigens zugesellt ist, betont Johanna selber, wenn sie äußert:

..... dieser Sturm in der Natur,
Der i h r das Ende drohte, war mein Freund
(V. 3175b f.).

Zur Natur gehört auch Johanna als Naturkind, belastet,

wie wir schon feststellten, mit einem reichen väterlichen Embe Ichbezogenheit. Unter dem "Sturm in der Natur" ist hier wohl recht eigens der Sturm in Johannas Natur zu verstehen. Schon gleich vom Spielanfang an drängte Vater Thibaut als Stimme der Natur, Johanna zum Mann¹²⁾. Sie hat dem Drange der Natur jedoch lange widerstanden, bis ihre unterdrückte Natur sich dann schließlich doch nicht mehr bändigen ließ und sich in ihrer Liebe zu Lionel entlud. Auf diesen Sturm in Johanna, den Streit zwischen Johanna, dem Naturkind, und Johanna, dem intelligiblen Geisteswesen, spielt Schiller hier an. Wenn Johanna von dem "Sturm in der Natur" spricht, spricht sie von nichts anderem als von ihrem eigenen Zwiespalt. Die "Natur" und das betonte "i h r" sind Symbole für ihre eigene menschliche Natur. So wie die Sonne am Niedergehen ist (V. 3093 und 3194), so ist auch das Ende Johannas bereits in Sicht. Das Ende ist aber noch nicht erreicht. Erst dann, wenn dieses Ende erreicht ist, ist die endgültige Lösung des Konflikts der Heldin denkbar, erst dann kann Johanna den vollkommenen Frieden und die vollkommene Reinigung erreichen. Jeder Anspruch auf die Erreichung dieser absoluten Ideale vor dem Ende ihrer beschränkten

12) Vgl. hierzu V. 47 ff. und vor allem ab V. 61.

Nicht nur schließen Johannas Schwestern sich diesem Drängen an, sondern weiterhin auch Agnes Sorel, König Karl und seine Höflinge und sogar der Erzbischof, der V. 2204 ff. erklärt:

Dem Mann zur liebenden Gefährtin ist
Das Weib geboren - wenn sie der Natur
Gehorcht, dient sie am würdigsten dem Himmel.

Natur offenbart nur ihre Vermessenheit.

Gleich manch einem Interpreten¹³⁾ läßt der naive Raymond sich durch die oben zitierte Selbstaussage der Heldin zur „laut(en)“ Erklärung ihrer „Unschuld“ verleiten:

O kommt, kommt, laßt uns eilen, Eure Unschuld
Laut, laut vor aller Welt zu offenbaren! (V. 3180 f.)

Das gibt Johanna die Gelegenheit, abermals ihre Ergebung zu demonstrieren:

Der die Verwirrung sandte, wird sie lösen! (V. 3182)
Sie meint:

Sie werden ihres Wahnes inne werden,
Und Tränen werden meinem Schicksal fließen.
(V. 3186 f.)

13) So Reinhard Buchwald: „Dazu gehört, daß sie zuerst ihren inneren Frieden zurückgewinnt, wieder seelisch gesundet. Das geschieht durch das furchtbare Gewitter, das sie im Ardennerwald überfällt“. – Reinhard Buchwald, Schiller, Bd. 2, Wander- und Meisterjahre, Leipzig 1937, S. 456. Ähnlich auch Korff: „Sie reinigt sich durch Buße“. – H.A. Korff, a.a.O. S. 276. Julius Petersen meint, daß die letzten beiden Akte „ein eigenes Drama in sich darstellen, eine Läuterungstragödie wie „Ödipus auf Kolonos“, wie „Maria Stuart“. – Schillers sämtliche Werke, Säkular-Ausgabe, Bd. 6, S. XXIX. Auch Ludwig Beller mann spricht von der „Selbstüberwindung“ der Heldin an dieser Stelle. – Schillers Werke, hrsg. v. Ludwig Beller mann, Bd. 5, Leipzig u. Wien o.J., S. 9.

Ihres eigenen Wahnes wird sie aber nicht inne. Wir haben ihre Schuld in ihrer Abkehr von ihrer Menschlichkeit, in ihrem Anspruch übermenschlich, heilig und "rein" zu sein, erkannt. Sie kehrt aber den wahren Sachverhalt um und empfindet gerade ihre menschliche Liebe als Schuld. Nicht ihre unmenschliche Härte gegen Montgomery, sondern ihre menschliche Liebe zu Lionel, wirft sie sich vor. Das ist nichts anderes als Wahn und "Aberwitz" (V. 2324). Ihr falsches Schuldgefühl beruht ausschließlich auf ihrer eigenen Konstruktion, ist eine Erfindung aus der blauen Luft und vollkommen gegenstandslos. Sie kann dieses Schuldgefühl niemandem mitteilen, da niemand es teilen oder verstehen kann. Folglich findet sie auch keine Teilnahme und muß allein mit ihrem Schuldgefühl fertig werden. Nicht Johannas Rückkehr zur Menschlichkeit, sondern gerade ihre Abkehr von der Menschlichkeit, ist ihren Mitspielern ein unbegreifliches und beunruhigendes Problem. Abgewendet von dem Menschlichen, bildet sie durch ihre Hybris einen Fremdkörper in der Gemeinschaft, den diese nicht erklären oder ertragen kann. Deswegen drängen alle sie, sich zu erklären und menschlich zu sein. Da sie sich aber nicht erklären will und kann, sondern sich in ihrem Wahn versteift, bleibt der menschlichen Gemeinschaft, die diesen Fremdkörper nicht dulden kann, schließlich nichts anderes übrig, als auf den Wahn ihres anklagenden Vaters hereinzufallen und sie als eine Hexe zu verbannen. Daß sowohl Johanna als "Frankreich" dem Wahn erliegt, zeigt beider allzumenschliche Beschränkung. Das verbindet sie aber auch und schließt eine Versöhnung nicht aus.

Johanna hat das letzte Wort in diesem Auftritt, in dem sie Raimond von Anfang an durch ihre Sanftmut und Ge-
faßtheit weit überragt. Recht mütterlich faßt sie ihn
"sanft bei der Hand" (Regieanweisung vor V. 3189) und
spricht zu ihm, wie zu einem kleinen, unwissenden Kind:

Du siehst nur das Natürliche der Dinge,
Denn deinen Blick umhüllt das irdsche Band.
Ich habe das Unsterbliche mit Augen
Gesehen -

(V. 3189 ff.).

So bestechend schön und trostreich klingen ihre ge-
flügelten Worte, daß wir uns fast - und darin wohl dem
naiven Raimond gleich - über ihre hybride Vermessen-
heit hinwegtäuschen lassen, die sich in ihrem Anspruch,
das "Unsterbliche" "mit Augen" gesehen haben zu wollen,
offenbart. Gerade ihre erhabene Haltung, die eine
übernatürliche Weitsicht beansprucht, weil sie keiner-
lei "irdsche" Bindung mehr anerkennt, zeigt die unge-
heure Selbstverblendung und Kurzsicht Johannas. Es
ist alsob der Dichter ihr - und uns in ihr - ständig
einen Spiegel mit einem nosce te ipsum vorhält, aber
weit davon entfernt, sich selbst zu erkennen, erliegt
die Heldin noch stets ihrem ungeheuren Selbstbetrug
und scheint stets tiefer darin zu versinken. So sieht
die "Heilige" aus, die nun der "Götter" Allmacht ver-
kündet:

.... - ohne Götter fällt kein Haar
Vom Haupt des Menschen -

(V. 3192b f.).

So blind ist diese Prophetin, die nun mit neuerwach-
ter Kraft und mit großem Pathos zu deklamieren weiß:

..... Siehst du dort die Sonne
Am Himmel niedergehen - So gewiß
Sie morgen wiederkehrt in ihrer Klarheit,
So unausbleiblich kommt der Tag der Wahrheit!

(V. 3193b ff.)

Da wir aus mancherlei Erfahrung gelernt haben, wie gern der Dichter sich blinder Wahrsager bedient, wissen wir auch hier die Gestalt der „Prophetin“ und den Gehalt ihres Zeugnisses glücklich auseinanderzuhalten, Stoff und Form, Leben und Ideal von einander zu trennen.¹⁴⁾ Mag das Gefäß Johanna als Trägerin eines Unendlichkeitszeugnisses auch noch so unvollkommen und hinfällig sein, der Ewigkeitsgehalt ihrer Botschaft wird dadurch nicht angetastet und verunreinigt.

In ihrem Abschiedswort an Raimond zeigt Johanna andererseits auch wieder ihre neu-errungene Sanftmut. Nicht mehr als tödliche Amazone, wie in II,7, steht sie vor uns, sondern menschlich und tröstend faßt sie Raimond „sanft bei der Hand“ (Regieanweisung vor V. 3189). Die aggressive Johanna scheint sich in eine ergebene Johanna¹⁵⁾ gewandelt zu haben. Wird sie durch ihre Rückkehr zur „sanften“ Menschlichkeit, durch ihre bescheidene Ergebenheit dazu imstande sein, ihren Konflikt zu lösen? Das ist die Frage, der Schiller sich, die Schuldfrage als belanglos fallen lassend, nunmehr zuwendet. Mag die neugewonnene Sanftmut der Heldin auch immerhin auf demselben subjektiven Wunschbild beruhen, welches ihre vormalige Aggressivität auslöste und sie in der Szene mit dem Schwarzen Ritter bis zur Vernichtungswut verführte, mag Johannas neues Hochgefühl auch genau so ein Wahn sein wie ihr ehemaliges

14) Für Schiller ist Form gleich Ideal. Sein Gedicht „Das Ideal und das Leben“ führte auch die Titel „Das Reich der Schatten“ und „Das Reich der Formen“.

15) Vgl. V. 3147 f. und V. 3192b f.

Schuldgefühl, sie fühlt sich erlöst und befreit und kann deswegen ganz ehrlich sagen:

In mir ist Friede - Komme, was da will,
Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt!

(V. 3178 f.)

Ob dieser "Friede", der nicht anders als der vorhergehende Krieg und Sturm auf einer bloßen Konstruktion der Heldin beruht, Bestand haben wird, muß sich noch erweisen.

Der fünfte Auftritt führt uns Johannas Gefangennahme durch englische Soldaten unter Führung der Königin Isabeau vor Augen. Von ihrem Rabenvater öffentlich angeklagt, ist der Heldin nun auch noch bestimmt, von dieser Rabenmutter gefangengenommen zu werden. Wie eine Ansage kommender Ereignisse klingt es, wenn Isabeau, "noch hinter der Szene" (Regieanweisung vor V. 3196), deklamiert:

Dies ist der Weg ins engelländsche Lager! (V. 3196)
Durch den Ausdruck "engelländsche" klingt ihre "Ansage" sogar doppelt drohend und taucht das Bild der apokalyptischen Racheengel vor uns auf. Wir haben dadurch das Gefühl, daß wir den Anfang vom Ende hier erleben. Aber noch flößt Johannas Erscheinung Schrecken ein, und die englischen Soldaten "taumeln erschrocken zurück", sobald sie sie bemerken (Regieanweisung nach V. 3197a). Noch ohne Johanna erblickt zu haben, fragt Isabeau:

Erschreckt euch ein Gespenst! (V. 3199b)

Auch hier bereitet die Wortwahl Johannas Ende vor, deutet aber darüber hinaus auf Johannas Dualismus, der sich uns als Zwiespalt zwischen vergänglichem Sinneswesen und intelligiblem Geisteswesen enthüllte. Wohl

„fährt“ Isabeau „zurück, wie sie die Jungfrau erblickt“ (Regieanweisung nach V. 3200), aber „schnell faßt sie sich und tritt ihr entgegen“ (Regieanweisung nach V. 3201a). Indem der Dichter zeigt, daß auch Isabeau imstande ist, sich zu fassen nach anfänglichem Erschrecken, relativiert er Johannas Leistung, sich nach ihrem inneren Sturm zu fassen. Aber Johanna verliert durch Isabeaus Erscheinen keineswegs ihre Fassung. Auf Isabeaus Befehl:

Ergib dich! Du bist meine Gefangene. (V. 3201b f.),
antwortet sie ruhig und gefaßt:

Ich bins (V. 3202b),
während Raimond dagegen „mit Zeichen der Verzweiflung“ entflieht (Regieanweisung nach V. 3201b). Der Dichter zeigt uns, daß Johanna sich auch in diese Lage ergeben kann. „Schüchtern“ nahen die Soldaten sich ihr, und „sie reicht den Arm hin und wird gefesselt“ (Regieanweisung nach V. 3202c). Isabeau versucht, ihren Einfluß auf die Soldaten zu vernichten und macht sie herunter:

Tut sie nur Wunder, wo man Glauben hat,
Und wird zum Weib, wenn ihr ein Mann begegnet?
(V. 3204 f.)

Sie entblößt nicht nur ihre eigene kleinliche Gehässigkeit, sondern führt unsere Gedanken zurück auf das ganze schwer zu erfassende Geschehen. Der erste Teil ihrer Frage stellt die Frage in den Raum, ob das Wunder an sich überhaupt erfassbar sei oder ob es vom Glauben abhängt und, wie alle Erfahrung, auch nur eine subjektive Erscheinungsform sei.¹⁶⁾ So werden unsere Ge-

16) Daß Schiller sich hier als Schüler Kants zeigt, bedarf keiner weiteren Erläuterung.

danken zurückgeführt auf Johannes Gesicht unter dem „Druidenbaum“, welches ihre vielen „Wundertaten“ auslöste, und werden wir abermals auf die subjektive Bedingtheit von Johannes Sendung aufmerksam gemacht. Durch Wiederholung betont der Dichter dasselbe noch einmal, wenn er Isabeau etwas später sagen läßt: „Ihr ganzer Zauber / Ist Euer Wahn“ (V. 3219b f.). Diese an Talbots Philosophie erinnernde Aussage Isabeaus ist ja nichts anderes als die negative Kehrseite zu ihrer Frage nach dem Wunder. Der zweite Teil von Isabeaus Frage ruft Johannes Begegnung mit Lionel in unsere Erinnerung. Obwohl Isabeau mit „Weib“ soviel wie „Feigling“ meint, zeigt der Dichter uns durch diese Frage, daß Johannes Liebe eine ganz natürliche Folge von Lionels Männlichkeit war, daß von Schuld in dieser Sache nicht die Rede sein kann.

Isabeaus scharfe Logik forscht stets nach der Ursache. Indem sie zeigt, daß alles kausal bedingt ist, wird die Frage nach Johannes Schuld noch weiter unterdrückt. In einer Welt, in der alles nach dem Notzwang eines Kausalablaufs erfolgt, muß die Schuldfrage gegenstandslos werden. Trotzdem ist Johanna die Ruhigere in diesem Auftritt. Sie gibt der Königin ganz kurze, sachliche Antworten, während Isabeau ihren Haß gegen ihren Sohn nicht unterdrücken kann und im Affekt spricht:

Verbannt, weil du vom Abgrund ihn gerettet,
Die Krone ihm hast aufgesetzt zu Reims,
Zum König über Frankreich ihn gemacht?
Verbannt! Daran erkenn ich meinen Sohn! (V. 3213 ff.)

Also: Johanna steht niedrig, aber König Karl steht niedriger. Indem Isabeau alles relativiert, wird auch die

Schuldfrage relativiert. So unwichtig ist die Schuld, daß gar nicht nach ihr gefragt wird. Für Isabeau wäre diese Frage sowieso viel zu peinlich, denn wo sollte sie hinkommen, müße man der Schuld ein größeres Gewicht bei? Für sie ist Johanna, ähnlich wie für Talbot, eine bloße „Närrin“ (V. 3221), keine Schuldige.

Johanna bleibt ruhig und gefaßt, bis Isabeau den Befehl erteilt: „Bringt sie zu Lionel -“ (V. 3223), und dann verwandelt ihre Ruhe und Gefaßtheit sich schlagartig in höchste Aufregung:

Zu Lionel! Ermorde mich
Gleich hier, eh du zu Lionel mich sendest.
(V. 3225b f.)

Im 6. Auftritt scheint sie ihre Fassung vollends zu verlieren, wenn sie im höchsten Affekt tobt:

Engländer, duldet nicht, daß ich lebendig
Aus eurer Hand entkomme! Rächet euch!
Zieht eure Schwerter, taucht sie mir ins Herz;
Reißt mich entseelt zu eures Feldherrn Füßen!
(V. 3228 ff.)

Johannas neu-errungener Friede scheint also nicht von langer Dauer gewesen zu sein! Ihr Ansporn:

Nehmt eine blutige Rache! Tötet mich (V. 3237), erinnert uns an ihr Wort an Lionel: „Töte mich / - Und fliehe!“ (V. 2475b f.) Zum zweiten Mal fängt Johanna sich hier in ihrer eigenen Schlinge. Schon in der Lionel-Szene hat sich erwiesen, daß Johannas Gehorsam überfordert wurde. Ähnlich zeigt sich nun hier im 5. Akt, daß auch ihre neugewonnene Sanftmut und Ergebung überfordert ist. Die Überforderung der Heldin dürfen wir aber nun nicht ohne weiteres der Gottheit zur Last legen, wie Johanna das in ihrem

Monolog, IV,1, tut.¹⁷⁾ Nicht die Gottheit hat Johanna nicht richtig erkannt, sondern gerade das Umgekehrte trifft zu: Johanna hat die Gottheit nicht richtig erkannt. Das unvollkommene Bild, welches Johanna sich von der Gottheit macht, mußte als eine Vorstellung Johannas notwendig subjektiv-bedingt sein und ihre menschliche Unvollkommenheit spiegeln. In ihrer subjektiven Vorstellung von der Gottheit stellt Johanna sich uns vor, stellt gleichzeitig aber auch ihr Ich, verhüllend sowohl wie vermessen, vor die Gottheit. Johanna, die als Mensch „Gott zum Bilde“¹⁸⁾ geschaffen ist, kehrt dieses Abhängigkeitsverhältnis um und schafft sich einen Gott, sich zum Bilde. Aus diesem Ur-Sprung aus göttlicher Abhängigkeit in menschliche Selbständigkeit entwickelt der Dichter sein analytisches Drama. Aus dieser Ur-Sünde oder Trennung vom göttlichen Urquell erfolgt alles Weitere mit zwingender Notwendigkeit. Daß dieser Notzwang es uns, manch einem Interpreten¹⁹⁾ und auch Johanna recht

17) Dasselbe tut auch Gerhard Storz und stellt dadurch „unlösbare Schwierigkeiten der ideologischen Interpretation“ fest. G. Storz, Der Dichter Friedrich Schiller, S. 359. Storz kommt zur Folgerung: „... weniger die sterbende Johanna bedürfte der Rechtfertigung als jene Region, zu der sie emporzuschweben meint.“ (a.a.O. S. 364.)

18) Genesis 1,27.

19) Vgl. Anm. 15. Daß die Schuldfrage auch anderen Interpreten schwer zu schaffen macht und daß an dieser Frage die Interpretationen sich scheiden, zeigte uns schon die Einführung.

schwer macht, die Schuld zu erkennen, liegt auf der Hand.

Nach ihrer im 4. Auftritt neugewonnenen Fassung endet der 6. Auftritt in erneuter Tiefe:

Sollt ich
Noch unglückselger werden als ich war!
Furchtbare Heilge! deine Hand ist schwer!
Hast du mich ganz aus deiner Huld verstoßen?
Kein Gott erscheint, kein Engel zeigt sich mehr,
Die Wunder ruhn, der Himmel ist verschlossen.
(V. 3240b ff.)

Johanna kann ihr Schicksal, ihre „Heilige“ und ihren „Gott“ nicht begreifen, weil sie sich noch nicht erkannt hat, noch immer nicht „zu sich“ gekommen ist.

Der 8. Auftritt zeigt, daß selbst die verbannte und gefesselte Johanna noch einen gewaltigen Einfluß ausübt. Ähnlich wie sie im 2. Akt Zwietracht im Feindeslager auslöst, trennen die Geister im eigenen Lager sich nun an ihr. Der Erzbischof plaidiert bei Dunois:

Kommt mit uns! Kehrt zurück zu Euerm König
(V. 3247),

aber Dunois fragt:

Warum sind wir bedrängt? Warum erhebt
Der Feind sich wieder? (V. 3251 f.)

und gibt dann selber seine Antwort:

Die Retterin habt ihr verbannt, nun rettet
Euch selbst! (V. 3254 f.)

Daran, daß auch er sie verlassen hat, „an ihr gezweifelt“ (V. 3260) hat, denkt Dunois nicht mehr, sondern schiebt die ganze Schuld den anderen zu. Der Bischof gibt „diesen unglückselgen Tage / Da alle Zeichen gegen sie bewiesen“ (V. 3262b f.) die Schuld; und entschuldigt sich mit:

Wir waren überrascht, betäubt, der Schlag
Traf zu erschütternd unser Herz ... (V. 3264 f.).

Da der "Schlag" eigentlich Johanna traf, impliziert der Dichter durch diese Aussage, daß die Heldin das "Herz", das eigentliche Wesen und den Kern Frankreichs verkörpere. Mit Johanna hat Frankreich sein Herz verloren. Ähnliches deutet der Dichter auch an mit der Aussage des Bischofs:

Wir sind verwirrt - wir fürchten schweres Unrecht
Getan zu haben. - Reue fühlt der König,
Der Herzog klagt sich an, La Hire ist trostlos,
Und jedes Herz hüllt sich in Trauer ein. (V. 3270 ff.)

Hier zeigt sich, wie sehr die Heldin dennoch dieses "Frankreich" prägt. Die Franzosen haben in Johanna die "Unschuld / Verbannt"²⁰⁾ und leiden nun an Schuldgefühlen. Es ist, als ob Johannas Schuldgefühl sich ihnen mitteilt. Hierdurch zeigt der Dichter uns auch, daß Johanna ganz nah mit den Ihrigen verwandt ist. Trotz Verbannung und Gefangenschaft im Feindeslager ist die Heldin nicht wesentlich allein und verlassen. Frankreich teilt mit ihr ihre Beschränkung und Not.

Ähnlich wie Johanna entweder die ganz Reine zu sein beansprucht, oder wenn sie das nicht sein kann, sich radikal verurteilt, so bleibt auch der Bischof im Entweder-Oder stecken:

Doch wie sichs auch entwirren mag und lösen,
Eins von den beiden haben wir verschuldet!
Wir haben uns mit höllischen Zauberverwehren
Verteidigt oder eine Heilige verbannt! (V. 3283)

Daß ein solcher Radikalismus sich selber das Urteil spricht, haben wir an Talbot und vor allem an Johanna nur zu deutlich erlebt. Auch der Bischof fängt sich in seiner eigenen Schlinge und muß seinen Radikalismus nun büßen:

20) V. 3300 f.

Und beides ruft des Himmels Zorn und Strafen
Herab auf dieses unglückselige Land! (V. 3287 f.)

Auch im 8. Auftritt zeigen die Nebenfiguren uns weiterhin ihre einseitige Beschränktheit: Dunois bleibt konsequent der Aktivist und Stürmer, Raimond das naive, gutgläubige Naturkind. Mit kurzen, ungeduldigen Fragen spornt Dunois Raimond an, endlich zum Punkt zu kommen: „Wo ist die Jungfrau?“ (V. 3297), „Wo ist sie? Sage“ (V. 3302) und „Wo ist sie, sprich“ (V. 3309). Raimond kann aber nicht so schnell, wie Dunois das will. Er muß erst „bei Gott und allen Heiligen“ bezeugen, daß Johanna „keine schwarze Zauberin“ ist (V. 3289 f.), und den allgemeinen Wahn und Irrtum demaskieren:

Im Irrtum ist das Volk. Ihr habt die Unschuld
Verbannt, die Gottgesendete verstoßen! (Vl 3300 f.)
Jetzt ist die „Unschuld“ bei den „Engelländern“, aber
„gefangen“ (V. 3311). Befangen in seiner beschränkten Ehrauffassung, stürmt Dunois sofort zu ihrer „Befreiung“:

Zu den Waffen! Auf! Schlagt Lärmen! Rührt die
Trommeln!

Führt alle Völker ins Gefecht! Ganz Frankreich
Bewaffne sich! Die Ehre ist verpfändet,
Die Krone, das Palladium entwendet,
Setzt alles Blut! Setzt euer Leben ein!
Frei muß sie sein, noch eh der Tag sich endet!

(V. 3318 ff.)

Damit faßt Dunois zusammen, was der Dichter in diesem Auftritt zeigt: Johanna ist das Schutzbild Frankreichs. Das abergläubige, schwache Frankreich kann nicht ohne ein solches Zeichen auskommen. Die bildreiche Sprache und der wiederholte Gebrauch der Metapher gestalten die Abhängigkeit vom Bild vor allem

bei Dunois und bei Raimond, und damit ihre Anlage zum Idealismus, ihr Bedürfnis zu einem Idol. Durch diese Sprache bekommt die Gestalt der Heldin ausgesprochen legendäre Züge. An Johanna drohen die Nebenfiguren sich anfänglich zu scheiden, und Johanna ist auch die einigende Kraft, die den „raschlodernd(en)“ (V. 1923) Franzosen bündigt. Von Johanna hängt „Frankreich“ ab. Sie ist dieser „Menschheit Götterbild“²¹⁾, und für sein Götterbild ist der Mensch bereit, sein Leben einzusetzen. Wir spüren, daß die letzten beiden Verse, die darauf anspielen, daß die Freiheit nur durch den Einsatz des Lebens zu erreichen ist, das Ende vorbereiten: das Ende des Stückes und das Ende der Heldin. Auch Johanna ist ja bereit, für ihr Schutzbild ihr Leben einzusetzen.

Auch der Anfang der nächsten Szene deutet auf das Ende der Heldin, und zwar sehr eindringlich und gar nicht mehr zu überhören, indem Fastolf, „eilig hereintretend“ (Regieanweisung vor V. 3326), dringend zu Lionel sagt:

Das Volk ist länger nicht zu bändigen.

Sie fordern wütend, daß die Jungfrau sterbe.

(V. 3324 f.)

Die gefesselte Johanna befindet sich aber in einem „Wartturm“ und muß noch warten und ausharren. Die einzige Öffnung ist „oben“ (Regieanweisung V,9). Ein drohender, ja geradezu schicksalhafter Unterton schwingt mit in Fastolfs Warnung:

Ihr widersteht vergebens (V. 3326).

Es ist, alsob er damit die allgemeine Ohnmacht des

21) „Das Ideal und das Leben“ IV,3.

Menschen im Streit mit einem übermächtigen Schicksal aussagt und also auch auf Johanna's Ohnmacht hindeutet. Indem seine Aussage nicht ausdrücklich bestimmt, wem Lionel vergeblichen Widerstand leistet, hält sie den Ausgang noch offen, und so werden wir darauf gespannt, ob nun wohl Lionel, die tobende Volksmasse oder Johanna als Sieger aus diesem Kampf hervorgehen wird.

Fastolf meint:

Ihr fließend Blut allein versöhnt das Heer (V. 3328), und zeigt damit abermals, daß Johanna „Herz“ und Zentrum der ganzen Auseinandersetzung ist. Durch seine Aussage deutet der Dichter an, daß eine Lösung des Konflikts nur durch den Tod der Heldin möglich ist. Durch diese Aussage werden wir aber gleichzeitig zu der Überlegung aufgefordert, ob Johanna nicht ein stellvertretendes Opfer für sogar noch ihre Feinde, also eine Christusgestalt, sein könnte. Indessen stellen wir fest, daß der Dichter die Mythologisierung der Gestalt seiner Heldin hier einen Schritt weiter treibt.

Lionel ist aber keineswegs willens, sich von Fastolf, Isabeau oder seinem Heer diktieren zu lassen. An Johanna, „die Löwenherzige“, hat er, „des Löwen Bruder“, sein „Herz“ verloren, ihr allein ist er ergeben:

- Antworte mir, Johanna! Sei die Meine,

Und gegen eine Welt beschütz ich dich. (V. 3337 f.)
Der ironische Zug, den der Dichter mit dieser Aussage offenbart, geht uns erst auf bei der Überlegung, daß für Johanna Lionel ja gerade das „Irdische“ im Gegensatz zu dem „Himmlischen“ ihrer Berufung verkörpere, daß die „Welt“, gegen die er sie beschützen will, für

sie also nur die „himmlische“ Welt bedeuten könne. Nicht minder ironisch ist, daß ausgerechnet derselbe Lionel, der vorher naiv behauptete:

..... Französisch Blut

Und englisch kann sich redlich nie vermischen
(V. 1305b f.),

nun als Feldherr der Engländer sich ausgerechnet in die Heldin verlieben muß. So deutet der Dichter durch Lionels Werbung nochmals auf die Verwirrung, die von der Heldin ausgeht und die uns ihren Zwiespalt und ihre eigene Verwirrung verrät. Diesen Eindruck verschärft Isabeau mit ihrer Frage an Lionel:

Seid Ihr ein Mann? (V. 3339)

Isabeau will durch ihre Frage wohl nur ihre Verachtung für Lionels Abhängigkeit von Johanna zum Ausdruck bringen.²²⁾ Die Frage erinnert uns aber auch an ihre Aussage bei der Gefangennahme Johannas:

Und wird zum Weib, wenn ihr ein Mann begegnet
(V. 3207).

Stellt Isabeaus Aussage „Seid Ihr ein Mann?“ (V. 3339) Lionels Männlichkeit in Frage, wird implizite damit auch Johannas Weiblichkeit in Frage gestellt. Das macht uns auf die Johanna bevorstehende Prüfung gespannt, denn es wirft die Frage auf, wie Johanna nun

22) Nebenbei sei darauf hingewiesen, wie konsequent der Dichter auch psychologisch motiviert. Isabeaus Verachtung für Johanna und für Lionels Liebe zu ihr wird schon am Anfang des 2. Akts vorbereitet durch das weibliche Interesse, welches Isabeau dort für Lionel bekundet:

„Gebt mir diesen da / Der mir gefällt“
(V. 1454b f.).

wohl mit ihrer Weiblichkeit fertig werden wird, welche Antwort sie Lionel wohl auf seine Werbung erteilen wird. Wir merken also, daß der Dichter in der bevorstehenden Auseinandersetzung zwischen Johanna und Lionel den ganzen Konflikt, den wir als den Widerstreit von beschränktem Menschsein und dem Streben nach einem Unendlichkeitsideal erkannt haben, zusammenfaßt und ihn auf die Spitze treibt. Da wir Johannas große Aufregung und Angst vor dieser Auseinandersetzung im 5. und 6. Auftritt miterlebt haben, ist uns vor dem Ausgang sehr bange.

Indessen reagiert die Heldin noch nicht auf Lionels Werbung und müssen wir in dem "Wartturm" mit ihm auf ihre Antwort warten. Die Lage ist kritisch, und Lionel macht von jeder Sekunde Gebrauch, die Jungfrau für sich zu gewinnen. Er betont, daß das Unrecht; das sie seitens der Ihrigen erleiden mußte, sie jeder Pflicht gegen Frankreich enthoben habe, daß sie also frei sei, ihrer Neigung zu folgen:

Verstoßen haben dich
Die Deinen, aller Pflichten bist du ledig
Für dein unwürdig Vaterland. Die Feigen,
Die um dich warben, sie verließen dich,
Sie wagten nicht den Kampf um deine Ehre.
Ich aber, gegen m e i n Volk und das d e i n e
Behaupt ich dich. - (V. 3339b ff.)

Auch hier zeigt sich wieder die folgerichtige Charakterdarstellung des Dichters. Lionel zeigt sich uns genau wie im 2. Akt als selbstbewußter Nationalist, ja mehr noch, als Chauvinist, der Frankreich nur als ein "unwürdig Vaterland" und die Franzosen als die

„Feigen“ verachten kann²³⁾. Es geht ihm noch stets um die „Ehre“.²⁴⁾ In dem allen, und auch darin, daß auch er ein Aktivist, ein Stürmer und Drängler, ist,²⁵⁾ ist Lionel Dunois, seinem großen Rivalen aus dem französischen Lager, wie aus den Augen geschnitten. Aus der großen Ähnlichkeit dieser beiden Rivalen ist zu entnehmen, daß die Frage, in wen Johanna sich verlieben sollte, dem Dichter keineswegs irrelevant war. Obwohl der ritterliche Dunois sich schon vor Anfang des 3. Akts in Johanna verliebt und ständig und inbrünstig um sie wirbt, widersteht sie seiner Liebe, verliebt sich aber in den Feind Lionel, ganz unvermittelt und ohne daß er um sie wirbt, ja sogar während sie in einem Kampf um Leben und Tod mit ihm ringt. Aus diesem allen können wir nur folgern, daß Schiller es so wollte, daß Johanna sich ausgerechnet in einen der Feinde verlieben sollte. Nicht nur trägt das in keinem geringen Maß zur Bühnenwirksamkeit bei, sondern es verschärft auch Johannas Schuldgefühl²⁶⁾, da sie sich nun vorwirft, daß sie sich sowohl an dem Auftrag ihrer Luttergottes als an König und Vaterland vergangen habe. Vor

23) Vgl. aus Akt 2:

Nie war der Ruhm des Briten glänzender
Als da er seinem guten Schwert allein
Vertrauend ohne Helfershelfer focht. (V. 1301 ff.)

24) Vgl. aus Akt 2:

O Orleans! Orleans! Grab unsers Ruhms!
Auf deinen Feldern liegt die Ehre Englands.
(V. 1239 f.)

25) Vgl.:

... durch einen schnellen kühnen Streich
Den Schimpf des heutigen Tages auszulöschen?
(V. 1463b f.),

sowie:

.... Hier ist nichts zu überlegen.
Wir müssen das Verlorne schleunig wieder
Gewinnen oder sind beschimpft auf ewig. (V. 1474b f.)

allem zeigt Schiller aber durch diese Lage den inneren Widerspruch der Heldin. Als naiver Realist ist Lionel das direkte Gegenüber von dem kunstliebenden, idealistischen König Karl, für den Johanna ihr Leben einsetzt. Johanna kann unmöglich Karl mit völliger Hingabe dienen und dabei auch noch Lionel lieben, denn sie sind Feinde. Indem sie sich in Lionel verliebt, wird ihr innerer Zwiespalt, den wir als den Widerstreit von gesuchtem Ideal und realer Existenz bezeichneten, dem Leser eindeutig klar. Er dringt auch ihr ins Bewußtsein, was ihr großer Monolog (IV,1) uns zeigt. Durch ihre Liebe zu Lionel wird Johanna sich zum Problem, zum "Feind".

Lionel selbst ruft das Feindesverhältnis und den damaligen Zweikampf in Erinnerung, wenn er sich auf Johannas Liebe beruft und auf die auswegslose Lage, in der sie sich befindet, hinweist:

..... Einst ließest du mich glauben,
Daß dir mein Leben teuer sei! Und damals
Stand ich im Kampf als Feind dir gegenüber,
Jetzt hast du keinen Freund als mich! (V. 3345 ff.)

Die Gegenüberstellung von "Feind" und "Freund" in dieser Aussage Lionels wirft die Frage auf, wer oder was nun eigentlich Johannas wirklicher "Freund" sei und wen oder was wir als ihren "Feind" erkennen sollten. Lionel beansprucht, ihr einziger "Freund" zu sein, aufgrund der Tatsache, daß sowohl Frankreich als England ihr feindlich seien. Das ist aber eine oberflächliche und keine wesentliche Begründung, denn sie beruht auf einer zufälligen Lage, die sich jederzeit ändern kann und sogar schon geändert hat, wie der vorhergehen-

26) Vgl. V. 2536 ff.

de Auftritt das zeigt. Dieses Argument Lionels ist also keineswegs zwingend, denn echte Freundschaft und Liebe werden nicht durch äußere Umstände bedingt. Können wir daraus nun aber schließen, daß Lionel Johanna nicht liebt? Das wohl nicht, denn Lionel ist bereit, Johanna „gegen eine Welt“ zu beschützen (V. 3338), sie in einer äußerst kritischen Lage gegen Franzosen sowohl als Engländer zu „behaupten“ (V. 3344 f.), seine Ehre, und die ist für Lionel mehr als sein Leben, für sie zu wagen (V. 3343 ff.). Daraus können wir nur schließen, daß Lionel Johanna ehrlich liebt. Daß auch sie ihn liebt, hat die Dichtung uns zur Genüge gezeigt.

Johanna sagt dem Bewerber klar und eindeutig ab:

Du bist
Der Feind mir, der verhaßte, meines Volks.
Nichts kann gemein sein zwischen dir und mir.
Nicht lieben kann ich dich, doch wenn dein Herz
Sich zu mir neigt, so laß es Segen bringen
Für unsre Völker. (V. 3348b ff.)

Wir haben Johanna als eine große Schweigerin kennengelernt, wir wissen, wie leicht sie verstummt. Da sie sowieso nicht mehr viel sagen wird, gilt es, ein jedes Wort von ihr ernsthaft zu prüfen. Wir haben auch immer wieder feststellen müssen, daß Johanna sich noch nicht richtig erkannt hat, noch nicht „zu sich“ gekommen ist. Da wir wissen, daß sie sich und anderen leicht etwas vormacht, ist die größte Vorsicht bei der Interpretation ihrer Aussagen jetzt, mehr denn je, am Platze. Betrachten wir also erstmal zwei einander entgegengesetzte mögliche Interpretationen. Die erste lautet etwa wie folgt:

Aus Johannas Absage an Lionel können wir nur schließen, daß sie ihre alten Hemmungen und Bedenken noch stets nicht überwunden hat. Obwohl sie ihn liebt und er sie liebt, sagt sie ihm ab. Sie versteift sich auf ihre Jungfraulichkeit. Sie will die „Jungfrau von Orleans“ bleiben. Das ist unnatürlich und zeigt uns, daß sie trotz ihrer Rückkehr zur „wilden“ Natur nicht zu ihrer Natur zurückfinden konnte. Ihre Rolle als Heldin will und kann sie nicht preisgeben. Sie will und kann nicht nur eine „schlechte Magd“, ein schlichtes Weib, sein. Sie hat ihren Auftrag erfüllt und müßte nun zu einem normalen, natürlichen Leben zurückfinden. Das will sie aber nicht. Dazu kann sie sich einfach nicht überwinden. Weil sie sich nicht als Frau erblicken will und kann, sondern sich noch stets als Französin, als Führerin und Heldin ihres Volkes, sieht, kann sie in Lionel auch nicht den Freund, sondern nur den Feind, erblicken. Wohl kann sie sich Isabeau ergeben und mit Würde und Fassung ihre Kriegsgefangene werden, aber Lionel kann sie sich nicht ergeben, ihn „kann“ sie nicht lieben (V. 3351). Dafür vermag sie keine andere Erklärung anzubieten, als daß er „der verhaßte (Feind) (ihres) Volks“ sei (V. 3349). Das ist eine ganz andere Begründung als ihre ehemalige Berufung auf ihre Sendung durch die Muttergottes und auf deren ausdrückliches Verbot. Von einem überirdischen, heiligen und reinen Verbot und Gebot ist hier nicht mehr die geringste Rede, aber trotzdem klammert Johanna sich auch weiterhin krampfhaft an ihr nationales Freiheitsideal, dem sie ihr persönliches, weibliches Glück ohne weiteres opfert. Dem Chauvinismus Lionels stellt sie einen ebenbürtigen Chauvinismus entgegen. Wohl

beeilt sie sich, diesen zu verblümen mit ihrem Wunsch, daß Lionels Neigung "Segen" bringen möchte für ihre beiden Völker, aber den letzten Schritt, den Einsatz ihrer Person in einem Ehebündnis mit dem englischen Heerführer, will sie nicht wagen. Folglich können wir ihr auch nicht das vorgebliche Bestreben nach einem Internationalismus abnehmen, das aus ihrem Wunsch um Völkersegen zu sprechen scheint. Ihre ganze Haltung erinnert uns noch sehr stark an ihre Antwort auf die wohlmeinende Warnungsstimme des Schwarzen Ritters:

Nicht aus den Händen leg ich dieses Schwert
Als bis das stolze England niederliegt. (V. 2432)

Ihre damalige Entscheidung scheint Johanna jetzt durch ihre Absage an Lionel, die ja nichts anderes ist als die Absage an ihre anmutige, weibliche Natur, zu realisieren und zu verhärten. Würdig und starr mit bepanzertem Herzen steht sie Lionel und uns gegenüber, eine Heldin und kein Weib! Anstatt "weiblich erst / Das Weibliche (zu) bedenken" (V. 2189b f.), diktiert sie dem englischen Heerführer einen "heiligen" (V. 3358) Friedensvertrag in fast demselben Wortlaut wie zum Schluß des ersten Akts. (Vgl. V. 3355 mit V. 1211b f.). Das zeigt uns, daß Johanna sich nicht wesentlich geändert hat. Isabeaus begreiflichen Einwand:

Willst du in Banden uns Gesetze geben? (V. 3361)
ignoriert sie als weit unter ihrer Würde. Mit niemand anders als mit dem Heerführer allein spricht sie in diesem Auftritt. Sie warnt ihn:

Tu es bei Zeiten, denn du mußt es doch (V. 3361),
und erklärt emphatisch:

Frankreich wird nimmer Englands Fesseln tragen.
Nie, nie wird das geschehen! (V. 3362 f.)

Sie meint, die Engländer sollten lieber darauf bedacht sein, ihr nacktes Leben zu retten:

..... denkt

Auf eine sichere Rückkehr, euer Ruhm

Ist doch verloren, eure Macht ist hin. (V. 3365b ff.)

Daß solche Worte eher den Widerstand des ruhmessüchtigen Lionel herauslocken müssen als daß sie ihn versöhnten, ist offensichtlich. Indessen beherrscht Lionel sich aber noch, denn er liebt Johanna ja. Es ist Isabeau, die auf Johannas trotzig Haltung hindeutet:

Könnt ihr den Trotz der Rasenden ertragen? (V. 3368)

Ihre Frage ruft die Aussage des rasenden Rabenvaters Thibaut bei der Anklage seiner Tochter zurück in unsere Erinnerung:

Nicht ich, du aber rasest,

Und diese hier, und dieser weise Bischof,

Die glauben, daß der Herr der Himmel sich

Durch eine schlechte Magd verkünden werde.

(V. 2977b ff.)

„Eine schlechte Magd“ nannte Thibaut damals seine Tochter, und wie recht er damit hatte, zeigt sich jetzt, denn Johanna verleugnet durch ihre Absage an die Liebe ihre Weiblichkeit und ihr Geschlecht. Aber nicht nur vom vierten Akt an hat Johanna dem Drängen ihrer Umwelt, natürlich und weiblich zu sein, getrotzt, sondern bereits von Anfang an. Und das tut sie auch jetzt noch und offenbart dadurch ihre Starrheit und Verkrampfung.

Wir müssen aber gerecht sein und zugeben, daß wir den 9. Auftritt auch ganz anders verstehen könnten, nämlich etwa so, wie folgt:

Wie wir bereits feststellen konnten, zeigt sich Lionel in seiner Werbung als Chauvinist (vgl. V. 3341). Den

Chauvinisten muß Johanna, die sich inzwischen zur Altruistin und Internationalistin entwickelt hat (vgl. V. 3352b f.), als „Feind“ zurückweisen. Nicht als Diktatorin, sondern als Sprecherin für ihr Volk, steht sie vor uns, wenn sie, wohlbemerkt, nicht in ihrem eigenen, sondern in ihres „Königs Namen“ (V. 3359) Lionel den Frieden „anbietet“ und nicht diktiert (V. 3358b f.). Die Begründung ihrer Absage (V. 3349b) zeigt, daß sie nicht länger den Blick auf eine überirdische Erscheinung richtet, sondern vielmehr auf die irdische Wirklichkeit und auf die sie umgebende Not, woraus zu entnehmen ist, daß sie ihren Unendlichkeitsanspruch preisgegeben hat und bescheiden sich selbst und ihr wahres Verhältnis zu ihrer Umwelt erkannt hat. Sie läßt sich nicht von Isabeaus aggressiven und aufreizenden Fragen zu einem Streit hinreißen, sondern spricht ruhig und gefaßt und steuert unentwegt und sachlich auf ihr Ziel zu, nämlich die Versöhnung Englands und Frankreichs. Nicht mehr um die eigene Ehre, sondern um das Völkerwohl allein, ist ihr zu tun, sie selbst aber steht über den Ereignissen. Sie gibt Lionel nur wohlmeinenden Rat, wenn sie ihn zur Umkehr mahnt (V. 3361 ff.). Dieser an die Stimme des Schwarzen Ritters - die ja nichts anderes als Johannas eigene innere Stimme vorstellte - gemahnende Rat der Jungfrau zeigt uns, daß Johanna seine damalige Warnung:

- Geh nicht hinein. Kehr um. Hör meine Warnung
(V. 2439),

nun beherzigt hat, daß sie durch ihre Rückkehr zur Natur am Anfang des 5. Akts „zu sich“ gekommen ist und sich erkannt hat. Nicht als hochmütiger Trotz, sondern viel eher als bescheidene Selbsterkenntnis,

ist auch ihre Aussage:

.... euer Ruhm

Ist doch verloren, eure Macht ist hin (V. 3366b f.), zu verstehen. Da sie selber machtlos und ruhmlos geworden ist und das weiß, kann sie aus ihrer bitteren Erfahrung heraus Lionel gut raten. Isabeau nennt Johanna eine „Rasende“ (V. 3368), weil sie noch in Gefangenschaft den Engländern trotzt. Isabeaus berechnendes Kausaldenken ist aber nicht dazu imstande, die hohe Freiheit der Heldin zu würdigen. Indem Johanna ihren Anspruch auf ein persönliches Glück preisgibt, ihr eigenes Ich opfert und nur noch Französin ist und sein will, schließt sie sich einer größeren Macht, „Frankreich“, an, und als Französin ist sie auch noch in englischer Gefangenschaft frei, denn:

Frankreich wird nimmer Englands Fesseln tragen.

(V. 3362)

Nicht als der Selbstanspruch einer hybriden Vermessenheit ist Johannas Absage an Lionel zu verstehen, sondern in dem Opfer ihrer Weiblichkeit und Liebe offenbart sich gerade ihre bescheidene Unterwerfung an den König, der sie verbannt hat, und an das Schicksal, welches sie selbst über sich heraufbeschworen hat.

Das alles klingt recht überzeugend, und es mag auch wohl ein großer Teil davon ganz wahr sein. Hier zeigt sich, wie sehr Schiller den Schluß seines Stückes offen läßt, wie sehr er es jedem überläßt, die Fragen, die er durch sein Stück aufwirft, selbst zu beantworten. Bevor wir uns dem weiteren Verlauf des Stückes zuwenden, um festzustellen, ob es uns bei der Entscheidung für oder gegen eine dieser beiden Interpretationen weiterhilft, sei hier jedoch schon darauf hinge-

wiesen, daß die beiden Auslegungen sich nicht in allen ihren Einzelheiten widersprechen.

Es scheint Johanna vollkommen recht zu sein, daß die anrückenden Franken sie im 10. Auftritt von ihrem Gespräch mit Lionel erlösen. Sie begeistert sich sofort für den Kampf (Regieanweisung vor V. 3372), den sie nicht zu verhindern vermochte. Auf Fastolfs prophetisches Wort:

Du wirst das Ende dieses Tags nicht sehen (V. 3375), antwortet sie ruhig und gefaßt:

Mein Volk wird siegen und ich werde sterben (V. 3376). Daß sie den Engländern noch stets großen Respekt abnötigt, verraten Fastolfs Bedenken:

Was? Sollen wir dem Feind entgegen gehn,
Und diese Wütende im Rücken lassen? (V. 3388 f.)

Hierauf fragt Johanna zurück:

Erschreckt dich ein gefesselt Weib? (V. 3390)

Die Situation will uns auffordern, uns zu überlegen, warum Johanna die Engländer noch immer so sehr erschreckt. Selbst Isabeau, die in Johanna nichts weiter als eine „Närrin“ sehen will, läßt sie kurz darauf mit „dreifache(n) Fesseln“ binden (V. 3393). Johanna ist den Engländern also noch stets unheimlich, unnatürlich. Das zeigen Fastolfs Worte:

Ihr wißt, was Ihr zu tun habt, Königin!

Erklärt das Glück sich gegen uns, seht Ihr,
Daß unsre Völker fliehen - (V. 3401 ff.),

und Isabeaus Reaktion: „einen Dolch ziehend“ (Regieanweisung vor V. 3403b), sowie ihre Antwort:

Sorget nicht!

Sie soll nicht leben, unsern Fall zu sehen
(V. 3403b f.),

nur allzu deutlich. Sollten wir Johannas Gegenfrage:

Erschreckt dich ein gefesselt Weib? (V. 3390),
als eine Andeutung ihrer neugewonnenen Demut verste-
hen? Die Dichtung scheint das zu verwehren. Nicht
als Demütige schildert der Dichter die Jungfrau in
diesem Auftritt, sondern viel eher als kampfbereite,
ja sogar als kampfesbegeisterte Heldin. Auf Lionels
Bitte:

Gib mir
Dein Wort, Johanna, dich nicht zu befreien!
(V. 3390b f.),

antwortet sie frech und frei:

Mich zu befreien ist mein einziger Wunsch. (V. 3392)
Ebensowenig läßt sie sich von Isabeaus Dolch und von
Fastolfs Drohung einschüchtern oder zwingen, sondern
sie trotzt ihnen frech und herausfordernd:

Das will ich!
Daran soll niemand mich verhindern. - Horch!
Das ist der Kriegsmarsch meines Volks! Wie mutig
Er in das Herz mir schallt und siegverkündend!
Verderben über England! Sieg den Franken!
Auf, meine Tapfern! Auf! Die Jungfrau ist
Euch nah, sie kann nicht vor euch her wie sonst
Die Fahne tragen - schwere Bande fesseln sie,
Doch frei aus ihrem Kerker schwingt die Seele
Sich auf den Flügeln eures Kriegsgesangs.

(V. 3404b ff.)

Wie altbekannte (Kriegs-) Musik schallt diese Begei-
sterung der Heldin uns in den Ohren. „In das Herz“,
ins Zentrum ihres Seins, klingt ihr der Kriegsmarsch.
Von ihrem Chauvinismus und von ihrem Drang zur Führer-
rolle hat die Heldin noch nichts eingebüßt. Von Demut
ist auch nicht die geringste Spur in dieser Aussage zu
entdecken.

Indessen fordert der Dichter uns durch den abermaligen
Hinweis auf die „schwere(n) Bande“, die Johanna fes-

seln, zur Überlegung auf, was die Bande eigentlich sind. Die Dichtung bleibt uns die Antwort auf diese Frage keineswegs schuldig. Johanna wurde „mit schweren Ketten“ (Regieanweisung nach V. 3394) gefesselt, weil sie Lionel nicht ihr „Wort“ geben wollte, sich nicht zu befreien (V. 3390b f.). Hätte sie Lionel ihr „Wort“ gegeben, hätte sie ihm ihre Freiheit geopfert, so wäre sie nicht in Ketten. Lionels Chauvinismus setzt sie einen ebenbürtigen Chauvinismus entgegen:

Verderben über England! Sieg den Franken! (V. 3410)
Damit bekennt Johanna sich zu sich selbst. Wohl weiß sie, daß „schwere Banden“ sie fesseln (V. 3413), aber trotzdem kann sie es nicht lassen, sich für den Krieg zu begeistern. Damit will der Dichter uns zeigen, daß Johannas Fesseln nichts anderes sind als ihr einseitiger Idealismus. Johanna hat das Weib in sich gefesselt. Das ist unnatürlich und erschreckend und kann zu keinem guten Ende führen. Deswegen könnte Fastolf ihre Frage:

Erschreckt dich ein gefesselt Weib? (V. 3390)
eigentlich nur bejahen, denn genau das trifft zu.

Aufgrund der Dichtung müssen wir also feststellen, daß Johanna sich nicht wesentlich geändert hat. Lionel ist ihr Freund, sie selber aber ist nach wie vor ihr Feind.

Im elften Auftritt wird der Fortgang des Kampfes durch einen Soldaten aus hoher Warte berichtet. Johanna feuert die Ihrigen an mit Worten, die an das Ende gemahnen:

Mut, Mut, mein Volk! Es ist der letzte Kampf!
Den einen Sieg noch, und der Feind liegt nieder.
(V. 3418 f.)

Da sie sich mit ihrem Volk identifiziert, spricht sie sich selber eigentlich Mut zu. Da wir festgestellt haben, daß sie selber ihr Feind ist, wissen wir auch, daß dieser "letzte Kampf", von dem sie spricht, ihr letzter Kampf ist. Der Kampf zwischen England und Frankreich ist Symbol von dem Kampf in Johanna. Das Ziel ist die Befreiung Johannas. Frankreich kämpft um sein Ideal und sein Idol, um die Heldin und um die Heilige. Lionel kämpft um seine Geliebte, um das Weib Johanna. Daß es um Johannas Leben geht, wird dadurch gezeigt, daß Isabeaus gezuckter Dolch über der gefesselten Jungfrau schwebt. Wir wissen: Isabeau wird erbarmungslos und unweigerlich zustoßen, sollten die Franken siegen.

Da "Frankreich" und "England" einander in Johanna bekriegen, müssen wir noch einen letzten, klärenden Blick auf diese beiden Symbole werfen.²⁷⁾ "Frankreich" wird in der Dichtung vor allem durch König Karl vertreten. Der erste Eindruck, den wir von ihm bekommen, ist seine ausgesprochene Abkehr von der Wirklichkeit. Als Kunstgenießer verweilt er gerne in dem "harmlos(en)" Reich des schönen Scheins, welches nicht "im Raume" liegt (V. 483). Dunois kritisiert ihn deswegen und meint, daß er "unrühmlich / Sich selbst" verlasse (V. 434b f.). Nach anfänglicher Zögerung ("darf ich Wunder glauben?" - V. 1000b) tritt er bereitwillig das Regiment an Johanna ab und glaubt ihr bedingungslos: "Dich hat der höchste Gott gesendet" (V. 1043b). Erst

27) Vgl. zu der nachfolgenden Interpretation dieser beiden Symbole Heinz Ide, a.a.O. S. 70 ff.

später wird sie ihm zu einem Problem, und nach seiner Krönung fordert er: „... laß dich sehn ...“ (V. 2967). Er ist keineswegs der Schwächling, den Dunois anfänglich in ihm erblicken möchte (V. 455 ff.), sondern tritt würdig für sein Reich ein (V. 685 ff.). Sein „brünstiges Gebet zu Gott“ (V. 1016) zeigt ihn uns als einen „Gläubigen“. Sein Seelenfrieden, „die zufriedene Brust“ (V. 1039), ist ihm wichtiger als die Macht (V. 875 ff.). „Des Freundes Herz und (seiner) Agnes Liebe“ (V. 1040) achtet er höher als den Glanz der Krone. Er ist großmütig (V. 2383b f.), tolerant (V. 2946 f.) und gnädig (V. 2948). Müßten wir uns auf ein einziges Attribut beschränken, so würden wir wohl seine idealistische Gesinnung hervorheben.

Die Abkehr von der Wirklichkeit und die Hinwendung zu einem Ideal läßt sich auch als gemeinsamer Zug bei den übrigen Franken feststellen. Selbst Agnes Sorel, die Mätresse Karls, opfert unaufgefordert ihre irdischen Schätze für die Reichsidee (V. 609 ff.). Du Chatel ist sogar bereit, sein Leben für die Errettung Frankreichs zu opfern (V. 889 f.). Vor allem zeigt sich aber dieser gemeinsame Zug in der allgemeinen Bereitwilligkeit zum Aberglauben oder Glauben an eine überirdische Macht. Johannas Bericht ihrer Sendung und ihre Wundertaten werden ohne viel Fragen einfach allgemein beim Hofe akzeptiert. Sie ist für sie die „Gottgesandte“ (V. 995), das „Wunder“ (V. 971), das „Wundermädchen“ (V. 1003), die „Erretterin“ (V. 1001), ein „heilig wunderbares Mädchen!“ (V. 1044). Gleich eilig haben die „raschlodernd(en)“ Franken (V. 1923) es dann später, Johanna als Hexe zu verlassen und zu verbannen (IV, 11-13). Besonders stark tritt der

Aberglaube bei Burgund (u.a. V. 1245 f., V. 1254, V. 2973z, V. 3024), bei Du Chatel (V. 2750c ff., V. 2973b) und bei Thibaut (V. 84 ff., V. 148b ff., V. 2840 ff., V. 2976, V. 2989b ff., V. 3021) hervor. Aber nicht nur sie, sondern auch die anderen Franzosen, scheinen besonders zeichengläubig zu sein.

Von den Franken ist Dunois der Wirklichkeit am meisten verhaftet, und das nicht ohne Ursache, ist er doch Lionels größter Rivale. Genau wie Lionel, geht es auch ihm um die nationale und eigene Ehre und um den Militärerfolg. Wie Lionel, ist auch er Draufgänger und Aktivist. Doch aller Rivalität zum Trotze muß selbst er sein Franzosenblut uns zeigen, wenn er Johanna in überschwenglicher Terminologie „das Götterkind der heiligen / Natur“ (V. 1844b f.) und „eine Braut der reinen Engel -, / Die sich das Haupt mit einem Götterschein / Umgibt,“ (V. 1847 ff.) nennt. Dagegen ist Johanna für den Engländer Lionel einfach nur ein „Weib“ (V. 1244). Er spricht bei seiner Werbung ganz natürlich und ohne irgendwelche Hemmung mit ihr und redet sie ungeniert mit „Johanna“ an:

- Antworte mir, Johanna! Sei die Meine,
Und gegen eine Welt beschütz ich dich. (V. 3337 f.)

Anders als Lionel, richtet Dunois jedoch seine Werbung nicht direkt an Johanna, sondern im Beisein des gesamten Hofes an König Karl, und formuliert unnatürlich und geschraubt in einem überschwenglichen und hochtrabenden Pathos:

Mein Herz erkor sie, da sie niedrig war;
Die neue Ehre, die ihr Haupt umglänzt,
Erhöht nicht ihr Verdienst, noch meine Liebe.
Hier in dem Angesichte meines Königs
Und dieses heiligen Bischofs reich ich ihr

Die Hand als meiner fürstlichen Gemahlin,
Wenn sie mich würdig hält sie zu empfangen.
(V. 2155 ff.)

Hier, in dem Unterschied zwischen diesen beiden Brautwerbungen, läßt sich der Unterschied zwischen "Frankreich" und "England" bis in die Situationen, ja bis in die Wortwahl hinein, sehr gut feststellen. Lionel hat nicht Zeit, "Zierliches zu sagen" (V. 1460). Nicht auf die Form, sondern nur auf den praktischen Erfolg kommt es ihm an. Ohne viele Umschweife steuert er direkt auf sein Ziel los. Obwohl auch er nicht mit der Jungfrau allein ist, ignoriert er die anderen und wendet sich mit dieser Frage nur an sie. Er schmeichelt ihr nicht mit schönen Worten, sagt aber ehrlich und geradeheraus, was er haben will und was er für sie dann tun wird. Auch weiterhin (V. 3339b ff.) richtet sich sein Blick auf die praktischen Umstände. Er versetzt sich in ihre Lage und zeigt ihr, wie bedenklich diese ist und daß eine Zusage zu ihrem eigenen Vorteil sei. In eine ganz andere Situation stellt Schiller dagegen die Werbung Dunois', die vor dem versammelten, prunkvollen Hof direkt nach der Adeligung der Heldin erfolgt. Wir spüren, daß es hier nicht so sehr um die Liebe des Menschen Johanna als vielmehr um die Ehre der Heldin geht.

Ein kurzer Blick auf die anderen beiden Figuren im englischen Lager dürfte genügen, das Bild "England" abzurunden. Isabeau gehört wesentlich in das "englische" Lager. Sie läßt sich von persönlichen Resentiments bestimmen (V. 1411 ff.) und meint, der Zweck heilige die Mittel (V. 730b ff.). Sie ist eine kluge Realpolitikerin und stets auf den Erfolg be-

dacht (V. 1307 ff., V. 1339 ff.). Sie ist keine gebürtige Französin, sondern „kam als Königin / in dieses Land, zu leben, nicht zu scheinen“ (V. 1441b f.). Sie läßt sich von ihren Neigungen bestimmen, auf Sinnesglück richtet sie den Blick. Sie lebt dem Augenblick, der Wirklichkeit, und unterwirft ihr Denken der Sinneserfahrung.

Dasselbe tut auch der kluge Feldherr und Philosoph Talbot. Obwohl er viel von der „Vernunft“ spricht und sie verherrlicht (V. 1359b f. und V. 2320 ff.), ist er, genau betrachtet, eher ein Schüler Francis Bacons als Rene Descartes'. Seine individuelle Erfahrung mit der Heldin, und mag diese ihm auch das Leben kosten, erhebt er gleich zu einem allgemeinen Gesetz und schließt daraus auf den generellen Sieg des „Aberwitzes“ über die „Vernunft“ (V. 2318 ff.). Er läßt sich von äußeren Ursachen bestimmen, von der Wirklichkeit, die auf ihn zukommt, und deswegen genügt ein einzelner Ausnahmefall, sein ganzes „philosophisches“ Kartenhaus einzudrücken. Was Talbot „Vernunft“ nennt, ist nichts anderes als der bloße Verstand, der keine Ausnahme duldet. Weil ihm in Johanna etwas begegnet, was seine bisherige Erfahrung durchkreuzt und seine „vernünftige“ Exegese überfordert, „kehrt seine Weisheit zu ihrem Anfang zurück“. ²⁸⁾ Nüchtern-beobachtend plant und bedenkt er seine Taktik und Strategie und weicht der Notwendigkeit des Augenblicks, um

28) Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, N.A., Bd. 20, S. 494, Z. 7 f.

später den Kampf fortsetzen zu können (V. 1358b f.)²⁹⁾. In allem zeigen Talbot und Isabeau sich als Realisten, so wie Schiller selbst sie kennzeichnet in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“: „Aus dem einzelnen Falle schöpft er (der Realist - Verf.) die Regel seines Urtheils, aus einer innern Empfindung die Regel seines Thuns.“³⁰⁾

Zusammenfassend können wir also feststellen, daß Schiller die Franzosen als Idealisten, die Engländer als Realisten darstellt. Durch Lionels Werbung wird Johanna nun aufgefordert, zwischen den Mächten „Frankreich“ und „England“ zu wählen. Sie ist in „englischer“ Gefangenschaft in den „Wartturm“. Sie hat niemand von den Ihrigen zu ihrer Unterstützung oder Beratung. Die Ihrigen haben sie verbannt. Ihren Auftrag oder vermeintlichen Auftrag hat sie erfüllt oder vermeintlich nicht ganz richtig erfüllt. Auf jeden Fall ist auch das Kapitel abgeschlossen. Sie ist auch „von den Göttern deseriert“ und steht nun „auf sich allein“³¹⁾, und ganz allein muß sie sich entscheiden. Und sie muß sich auch ganz bewußt entscheiden. Das verbürgt Lionels wiederholtes Drängen und Werben. Lionel hat einen Blick für die Wirklichkeit und sieht Johannas momentane Lage sehr genau. Er meint es gut mit ihr und gibt ihr „guten“ Rat. Johanna muß sich wirklich für oder gegen ihren wirklichen Vorteil ent-

29) Darin gleicht er Lionel: „Jetzt weich ich der Gewalt, ich seh dich wieder!“ (V. 2506)

30) N.A., Bd. 20, S. 494, Z. 25 ff.

31) an Goethe 3.4.1801, Goethe-Schiller, Bd. 2, S. 371.

scheiden. Und daß sie sich allein für oder gegen ihren "wirklichen" Vorteil bewußt entscheiden muß, zeigt uns, daß sie nur ein Mensch ist, ein Mensch, der, in die Krise der Zeit hineingestellt, nun wählen muß. Daß sie eine Wahl hat, demonstriert ihre Freiheit, daß sie diese Wahl jetzt und hier ausüben muß, ihre menschliche Beschränkung und Gebundenheit. Hier offenbart sich die prophetische "Kraft" in der Aussage des edlen Dunois, "Frankreichs Brustwehr" (V. 268):

Nein, sie selbst
Entscheide! Sie hat Frankreich frei gemacht,
Und selber f r e i muß sie ihr Herz ver-
schenken. (V. 1856b ff.)
(vom Verf. gesperrt)

Als Mensch ist Johanna dem Widerstreit von Pflicht und Neigung, von Geist und Sinn, von Idee und Wirklichkeit, von Ideal und Leben, von Formtrieb und Stofftrieb ausgesetzt. In nichts anderem als in diesem Frei-wählen-müssen besteht ihr So-Sein, ihr Mensch-Sein, als in der Freiheit und gleichzeitig auch in dem Zwang zu der Wahl. Daß sie frei wählen muß, ist ein Beweis ihres vollständigen Menschseins.³²⁾

Johanna entscheidet sich für "Frankreich", für das schwache und bedrohte "Frankreich", für das Ideal der Freiheit. Sie liebt Lionel und meint es gut mit "England", aber "England" soll in seinen Grenzen bleiben (V. 3353 ff.). Indem sie sich aber für "Frankreich" entscheidet, beleidigt sie "England", indem sie sich für die Pflicht und für die Idee entscheidet, belei-

32) Anders urteilt Heinz Ide: "Die letzte Äußerung, die noch von einem Rest von Freiheit zeugt, ist das Verlangen, sie wolle lieber getötet, als vor Lionel gebracht werden." - Heinz Ide, a.a.O. S. 87.

digt sie die Neigung und die Wirklichkeit, und die beleidigte Wirklichkeit wird sich an ihr zu rächen wissen. Daß sie sich für das Ideal und gegen das Leben entscheidet, wird sie mit dem Verlust ihres Lebens bezahlen müssen. Daß sie sich gegen Lionels Liebe und damit gegen ihre menschliche Bedingtheit entscheidet, ist ein deutlicher Hinweis, daß sie über ihrem Unendlichkeitsideal als Mensch zugrunde gehen wird. Deswegen wählt Johanna, vom Aspekt des Realisten aus gesehen, falsch. Sie wählt gegen ihren (im Schiller-schen Sinn) „wirklichen“ Vorteil. Aber sie wählt ihren wahren Vorteil. Im So-Sein wählt sie das Da-Sein, die unendliche in sich selbst beruhende Existenz, die sie als endliches Wesen jetzt noch nur in dem Ideal vorwegnehmen kann. Indem Johanna sich ganz und allein nur dem Freiheitsideal hingibt, entgeht sie dem Zwang der Wirklichkeit in der Vorwegnahme absoluter Freiheit:

Daran soll niemand mich verhindern. (V. 3407)

Von dieser Sicht aus ist ihr Ansporn:

Mut, Mut, mein Volk! Es ist der letzte Kampf!

Den e i n e n Sieg noch und der Feind liegt
nieder (V. 3418 f.),

erst richtig zu würdigen. Johanna ist sich dessen vollkommen bewußt, daß die Niederlage des „Feindes“ nur mit dem Verlust ihres Lebens zu erreichen ist, denn der „Feind“ der ideellen Freiheit ist das empirische Leben. Deswegen kann sie auf Fastolfs Drohung auch ruhig und gefaßt antworten:

Mein Volk wird siegen und ich werde sterben.

(V. 3376)

Sehr kunstvoll gestaltet der Dichter diesen „letzte(n) Kampf“, in dem „Frankreich“ und „England“ um die Hel-

den kämpfen, als Spiegelung des „letzten“, bis an die Grenze des Vorstellbaren reichenden Kampfes in Johanna. Der Kampf, den Frankreich draußen auf dem Schlachtfeld um die Befreiung der Heldin kämpft, spiegelt Johannas inneren Kampf um die „letzte“, endgültige Befreiung. Anfänglich ist Johanna begeistert und spornt die Thuringen an. Je nachdem die Schlacht draußen sich zu Englands Gunsten wendet, schwindet ihre Begeisterung und erwachen und wachsen ihre Körperkräfte. Wenn alles noch unentschieden ist, und der Soldat von seiner hohen Warte aus nichts von dem Handgemenge unterscheiden kann, regt sich die Ungeduld der Heldin schon:

Hätt er m e i n Auge oder stünd ich oben,

Das Kleinste nicht entginge meinem Blick! (V. 3433 f.)

Wenn der Soldat kurz darauf berichtet, daß Englands Fahne noch „hoch“ **flattere**, spitzt Johannas Aussage sich schon mehr zu:

Könnt ich nur durch der Mauer Ritze schauen,

Mit meinem Blick wollt ich die Schlacht regieren!

(V. 3440 f.)

Ein Vergleich dieser beiden Aussagen zeigt uns, wie Johannas Begeisterung sich ins Visionäre steigert, wie ihr „Blick“ über das Körperliche hinaussteigt und durch ihre Begeisterung magische Kräfte zu bekommen scheint, so daß sie sich nun schon zutraut, durch ihn die ganze Schlacht regieren zu können. Diese Entwicklung deutet an, daß der Dichter hier einen Kampf zwischen Körper und Geist in der Heldin gestaltet. Aber Johannas anfängliche Begeisterung schlägt schon bald in Niederlagenheit um, wenn sie erfährt, daß „die Franken, die Burgunder fliehn“ (V. 3447b f.):

Gott! Gott! So sehr wirst du mich nicht verlassen!

(V. 3449)

Und wenn sie hört, daß Graf Dunois schwer verwundet sei, greift sie „mit krampfhafter Anstrengung in ihre Ketten“ (Regieanweisung vor V. 3454) und bäumt sich, ihr Los beklagend, noch einmal gegen ihr Schicksal auf:

Und ich bin nichts als ein gefesselt Weib! (V. 3454)
Bezeichnenderweise trägt König Karl als Symbol des Metaphysischen einen „himmelblauen Mantel / Verbrämt mit Gold“ (V. 3455b f.). Wenn Johanna vernimmt, daß sein Roß sich überschlägt und stürzt (V. 3457), begleitet sie diese Worte sogar „mit leidenschaftlichen Bewegungen“ (Regieanweisung nach V. 3458). In allem spüren wir, daß der Kampf zwischen Geist und Körper in ihr stets heftiger wütet, daß ihre „leidenschaftliche Natur“ sich gewaltig wehrt gegen ihre „andere“, geistige Natur. Je nachdem „England“ die Oberhand auf dem Schlachtfeld zu gewinnen scheint, scheint auch die Sinneskraft in Johanna stärker hervorzutreten. Da der Dichter durch ihre Gebärden die Kampfesleistung ihrer „leidenschaftlichen Natur“, durch die Aussagen die Leistung ihrer geistigen Natur darstellt, braucht man nur den Regieanweisungen zu folgen, um festzustellen, wie ihre Körperkräfte anwachsen mit dem scheinbaren Erfolg der Engländer auf dem Schlachtfeld. So heißt es vor V. 3456b: „lebhaft“, vor V. 3459: „mit leidenschaftlichen Bewegungen“ und vor V. 3463: „mit gewaltsam heftiger Stimme“. Die **Kehrseite** dazu bildet Isabeau mit ihrem Dolch. Sobald das Schlachtenglück sich gegen England zu wenden scheint, „zuckt (sie) den Dolch auf Johanna“ (Regieanweisung vor V. 3443b). Indem Schiller das Gegeneinander in Johanna durch das Gegeneinander von Gebärde und Dialog

darstellt, wobei die Gebärde als das „Augenscheinliche“ oder mehr „Sinnfällige“ unsere Sinne stärker beansprucht, während die Aussagen der Heldin dazu benutzt werden, das idealistische Freiheitsbestreben der Heldin zu gestalten, wird der dramatische Effekt durch diese organische und sinnvolle Verteilung sehr gesteigert.

Indessen muß Johanna sich gewaltig anstrengen, um mit ihren Geisteskräften dem Vordringen „Englands“ zu begegnen. Wenn sie erfährt, daß die Engländer ihren König umringt haben, ruft sie fast verzweifelt aus:

O hat der Himmel keine Engel mehr! (V. 3461)

Dieses Wort der Heldin führt unsere Gedanken zurück zu den vielen Gelegenheiten, da sie noch als „Engel“, als „Heilige“ oder „Reine“ bezeichnet wurde. Nun ist sie aus ihrem Wolkenkuckucksheim, aus ihrer U-topie herausgefallen und hat einen Platz als Sterbliche unter den Sterblichen gefunden. Es hat sich nun erwiesen, daß Johanna kein Engel ist, sondern ein armer, sterblicher Mensch, verstrickt in einem Kampf um Leben und Tod, bedroht von Isabeaus Dolch, gefangen und gekettet und im „Warteturm“ auf ihr Ende harrend mit nur einer Öffnung, nämlich nach „oben“ (Regieanweisung V,9). Vorübergehend mag auch darauf hingewiesen sein, daß unsere Erwartung auf Grund des 5. Teils von Johannas großem Monolog (IV,1), daß der 5. Akt rückblickend und zusammenfassend sein wird³³⁾, sich hier, wie schon öfters in diesem Akt, bewahrheitet. Und auch

33) vgl. S. 259.

Schillers bereits mehrfach zitierte Aussage³⁴⁾, daß der letzte Akt den ersten erkläre, bewahrheitet sich an dieser Stelle, denn kein Botschafter vom Himmel erscheint Johanna, wie es uns im Prolog und im 1. Akt von ihr berichtet wurde, und sie muß ganz allein und von den „Göttern deseriert“ diese Krise, ihren eigentlichen Todeskampf, durchmachen.

Daß es der Qual nun aber bald genug ist und die Entscheidungsstunde schlägt, kündigt Isabeau „hohnlachend“ (Regieanweisung vor V. 3462) an, für alle die offene Ohren haben, es zu vernehmen:

Jetzt ist es Zeit! Jetzt Retterin errette!
(V. 3462)

Ihre höhrende Aussage erinnert an Dunois' Aussage im 7. Auftritt:

Die Retterin habt ihr verbannt, nun rettet
Euch selbst! (V. 3254 f.)

Auf dem Schlachtfeld draußen in der harten, geschichtlichen Wirklichkeit wird aber soeben der Tatbestand erwiesen, daß das schwache Frankreich ohne die Hilfe der Heldin nicht dazu imstande ist, sich gegen die reale Macht, England, zu behaupten. Johanna war das Idol dieses zeichenheischenden Volkes, und ohne ihr bindendes Bild sind die „idealistischen“ Franzosen der wirklichen Macht der englischen Realisten rettungslos preisgegeben. Nur in dem Zeichen Johanna können sie siegen. Sie sind nicht anders als Johanna war, sie sind auf den Blick angewiesen und müssen sich ein Bild

34) in seinem Brief an Goethe vom 3.4.1801, Goethe-Schiller, Bd. 2, S. 371.

machen oder sich etwas ein-bilden.³⁵⁾ Es fehlt ihnen Johannas regierender „Blick“ (V. 3441), denn Johanna steht nicht „oben“ (V. 3433), sondern liegt gefesselt unten in dem „Wartturm“.

Wie hell Johanna sich der äußersten Gefahr „Frankreichs“ bewußt ist, zeigt ihre Reaktion auf Isabeaus beißenden Spott. Sie „stürzt auf die Knie, mit gewaltsam heftiger Stimme betend“:

Höre mich, Gott, in meiner höchsten Not!
Hinauf zu dir, in heißem Flehenswunsch,
In deine Himmel send ich meine Seele.

(Regieanweisung und V. 3463 ff.)

Sie ist sich ihrer „höchsten Not“ ganz klar bewußt, sie weiß es mit transzendentaler Bestimmtheit, daß sie „England“, d.h. die konkrete Wirklichkeit und ihre körperliche Bindung, nur überwinden kann, indem sie ihre „Seele“ in den „Himmel“ sendet, d.h. indem sie stirbt. Es ist der Todeskampf der Heldin, den der

35) Vgl. hierzu Wolfgang Binder: „Beide – gemeint sind der abstrakte Gedanke und das konkret Wirkliche – durchdringen sich, und zwar derart, daß das Reale durch die Einbildung des Ideellen bedeutend und das Ideelle durch den Ausdruck im Realen wirklich wird.“ – Binder faßt in diesen Worten die Essenz von Schillers Begriff des Ästhetischen als Synthese der Gegensätze von Form und Stoff oder Idee und Wirklichkeit zusammen. „Die Idee verwandelt sich in die reale Form und die Wirklichkeit in den idealen Stoff der Dichtung.“ – Wolfgang Binder, Die Begriffe „naiv“ und „sentimentalisch“ und Schillers Drama, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 4, Stuttgart 1960, S. 148.

Dichter hier gestaltet. Das Transzendieren der Heldin, ihr Umschlag in ein absolutes Freiheitsideal, ihr Übergang in die Unendlichkeit, läßt sich nicht konkret, sondern nur im Ausblick und nur bildhaft darstellen. Das Absolute läßt sich nicht realisieren, d.h. im Raum und in der Zeit darstellen, denn sonst würde die Endlichkeit des im Raum und in der Zeit Existierenden ihm anhaften und es wäre um seine Absolutheit geschehen, es hörte auf, Ideal zu sein. Der Dichter vermag nur symbolisch auf die Realisierung des Absoluten, auf die „Erfüllung des Ideals“, hinauszudeuten. Johannes Gebet besteht deswegen auch aus einer Aneinanderreihung lauter Metapher:

Du kannst die Fäden eines Spinngewebes
Stark machen wie die Tauen eines Schiffs,
Leicht ist es deiner Allmacht, ehre Bande
In dünnes Spinngewebe zu verwandeln - (V. 3466 ff.).

Sie identifiziert sich mit dem blinden und gefesselten Simson (V. 3472), dem Gott half „das Gebäude seines Kerkers“ zu stürzen und „seiner stolzen Feinde bitteren Spott“ zuschanden zu machen. Aber die Wirklichkeit da draußen hält es mit Isabeau und deren Spott und Verachtung für das Ideal, denn hier wird Johannes Gebet durch die „Triumph“-Rufe des berichtenden Soldaten unterbrochen. Noch „stürzt das Gebäude“ nicht, sondern der König „Frankreichs“ scheint zu stürzen, noch fallen die Ketten nicht ab von der gefangenen Johanna, sondern der Soldat kündigt frohlockend an:

Der König ist
Gefangen! (V. 3477c f.)

Bis ins schier Unerträgliche dauert dieser Todeskampf und währt diese Spannung fort, stilistisch hier im Druckbild gestaltet durch die Abtrennung des „Gefan-

gen" von der vorigen Verszeile. Selbst nicht von Isabeaus Dolch ist eine Erlösung aus diesem Ringen zu erhoffen, denn der "König ist / Gefangen!" und "Frankreich" scheint zu unterliegen.

Hat Johanna schon vorher mit "gewaltsam heftiger Stimme" gebetet (Regieanweisung vor V. 3463), so springt sie nun auf (Regieanweisung vor V. 3478b). Mit einer letzten, demütigen Bitte um Gnade:

So sei Gott mir gnädig! (V. 3478b)
faßt sie ihre Ketten "mit beiden Händen kraftvoll" (Regieanweisung nach V. 3478b) - und zerreißt sie.
"In demselben Augenblick stürzt sie sich auf den nächststehenden Soldaten, entreißt ihm sein Schwert und eilt hinaus". "Alle", auch wir, "sehen ihr mit starrem Erstaunen nach" (ebenda). Mit Isabeau sind auch wir "nach einer langen Pause" (Regieanweisung vor V. 3479) dazu geneigt zu fragen:

Was war das? Träumte mir? Wo kam sie hin?

Wie brach sie diese zentnerschweren Bande?

(V. 3479 f.),

und ihr auch weiterhin beizupflichten, wenn sie sagt:

Nicht glauben würd ichs einer ganzen Welt,

Hätt ichs nicht selbst gesehn mit meinen Augen.

(V. 3481 f.)

Mögen wir auch dieses Geschehen als eine Zumutung, als ein "starkes Stück", empfinden und ein gewisses Unbehagen dabei verspüren, hier realisiert sich nur unsere Überlegung, daß das Transzendieren nur symbolhaft dargestellt werden kann. Gewiß ist die Handlung der Heldin auffallend, und zwar im wortwörtlichsten Sinn: Johanna fällt, aber sie fällt nach oben. Wenn wir sie wieder erblicken, liegt sie "tödlich verwundet, ohne Zeichen des Lebens" in den Armen "beider Fürsten" als

verherrlichtes Wesen (Regieanweisung V,14). Wohl hören wir sie dann auch noch sprechen, aber sie spricht im Sterben und ist im Sterben nicht mehr in dieser Welt. Von ihrer Verwundung erfahren wir nichts, nicht einmal durch Bericht. Ihre Verwundung ist nicht wesentlich, denn das Wesentliche zeigt der Dichter uns durch das Symbol der wunderbaren Selbstbefreiung der Heldin. Daß Johanna zugleich mit ihrer Selbstbefreiung auch „Frankreich“ befreit, ist evident, denn Johanna und „Frankreich“ sind ja eben eins, vereinigt in dem heilen, unzertrennbaren, absoluten Ideal. Nur läßt sich die Gleichzeitigkeit oder genauer gesagt das Zeitlose dieser Befreiung nicht anders als im Nacheinander des Zeitablaufes darstellen. Der Dichter deutet es aber sehr stark an, indem der Soldat berichtet, daß Johanna Lauf schneller als sein Gesicht sei, daß sie zugleich an vielen Orten kämpfe:

Mitten

Im Kampfe schreitet sie - Ihr Lauf ist schneller
Als mein Gesicht - Jetzt ist sie hier - jetzt dort -
Ich sehe sie zugleich an vielen Orten!
- Sie teilt die Haufen - Alles weicht vor ihr,
Die Franken stehn, sie stellen sich aufs neu!
- Weh mir! Was seh ich! Unsre Völker werfen
Die Waffen von sich, unsre Fahnen sinken -

(V. 3484c ff.).

Die kurzen, parataktisch aneinandergereihten Sätze wirken wie die fliegenden Atemstöße einer Überanstrengten und gestalten sehr plastisch die rasende Eile, mit der das Geschehen sich vollzieht. Nur wo der Blick sich auf die Franken und auf die Engländer richtet, fehlen die kurzen Atempausen und wird die Sprache etwas fließender. Schlag auf Schlag fallen dann die schweren Schicksalsschläge. Wie ein wahrhaftes Hagelwetter prasselt es auf die Engländer

nieder:

Grad auf den König dringt sie an - Sie hat ihn
Erreicht - Sie reißt ihn mächtig aus dem Kampf.
- Lord Fastolf stürzt - Der Feldherr ist gefangen.
(V. 3493 ff.)

Natürlich bleibt in dieser „wunderbaren“ Lösung alles ungelöst. Natürlich befriedigt eine solche Lösung nicht unsere Logik. Natürlich verschmäht der Dichter, die Frage zu beantworten, wieso Johanna nach ihrer Transzendierung nun noch verwundbar sein kann. Aber der Dichter stellt ja auch nicht das Natürliche, sondern im Gegenteil das direkt entgegengesetzte Un-Natürliche dar. Die Zeit ist aufgehoben. Die räumliche Beschränkung gilt nicht mehr. Es gilt noch nur die Unbestimmtheit im Sinne der Bestimmungslosigkeit. Jede Bestimmung, jede De-finition, alles Endliche ist vereitelt worden, ist abgefallen. Deswegen läßt sich von Johanna nun jede Bewertung, jedes Prädikat, aussagen. Johanna hat die „gränzenlose Bestimmbarkeit“³⁶⁾, die sie als naives Wesen hatte, auf der vollen Bewußtseinsebene als sentimentalisches Wesen wieder erreicht. Sie ist zu ihrer „anderen“, höheren Natur gekommen. So rundet sich die Dichtung und „beißt die Schlange sich in den Schwanz“.³⁷⁾

Daß die Wirklichkeit und die sie beherrschenden Erfahrung- und Erkenntnisformen aufgehoben sind, deutet der Dichter auch in dem letzten Auftritt an, wenn er Johanna noch einmal aus dem Tod ins Leben zurückkehren

36) Schiller, Ueber naive und sentimentalische Dichtung, in: N.A., Bd. 20, S. 416, Z. 18.

37) an Goethe am 3.4.1801, Goethe-Schiller, Bd. 2,
S. 371.

läßt. Wohl meint der König:

Sie ist dahin - Sie wird nicht mehr erwachen,
Ihr Auge wird das Irdsche nicht mehr schauen
(V. 3513 f.),

aber wie um ihn Lügen zu strafen, schlägt Johanna die Augen auf, und die Sorel ruft optimistisch auf:

Sie schlägt die Augen auf, sie lebt! (V. 3517)

Ähnlich wie Johanna, noch nachdem sie ihre Ketten durchbrochen hat, verwundet wird, wird auch hier der Übergang vom Geisterreich in die Erfahrungswelt angedeutet. Was will der Dichter uns damit sagen? Wohl ein Zweifaches: erstens, daß der Abschied aus der Erfahrungswelt Johanna nicht leicht fällt, aber zweitens auch, daß sie je und je wiederkehren wird. Bis zum schweren Ende bleibt Johanna dem Zwiespalt allgemeiner menschlicher Existenz unterworfen. Schon damals, als sie am Ende des Prologs als fast noch naives Wesen Abschied nahm von ihren Bergen, Triften und Tälern, ihren Bäumen, Grotten und Brunnen, von der sie umringenden arkadischen Natur und der ihr innewohnenden unschuldigen Natur, fiel der Abschied ihr keineswegs leicht. Um so schwerer fällt ihr der Abschied jetzt, wo sie als sentimentalischer Mensch einen hohen Bewußtseinsgrad erklimmen hat. Johanna geht über die Heiligkeit ihres Auftrages als Mensch zugrunde, und sie geht schwer daran zugrunde. Aber Johannas Abschied hat keinen Finalitäts-Charakter. Sie wird je und je wieder in Erscheinung treten, weil sich in ihrer Gestalt die Wahrheit verdichtet, die sich als transzendente Bestimmtheit einem jeden Menschen mitteilt und also allgemein-menschlich ist. Auch durch diesen zweimaligen Rückfall der Heldin in die Wirklichkeit erinnert der Dichter uns an Johannas ersten Abschied aus

der Unschuld ihrer arkadischen Jugend, daran also, daß die Bewegung ursprünglich von einer heilen Welt ausging. Die Gestalt der Heldin will uns zeigen, daß es dem Menschen je und je gegeben ist, zurückzukehren zu der heilen Welt, die er durch sein Handeln und Schuldigwerden in der geschichtlichen Wirklichkeit verlassen hat. Mit Recht bemerkt Wolfgang Binder: „Schillers Geschichtsdrama erscheint als das säkulare Analogon des christlichen Dreischritts Ewigkeit-Zeit-Ewigkeit“³⁸⁾. Auch die dramatische Handlung der Jungfrau von Orleans erstreckt sich „von Ewigkeit zu Ewigkeit“, von reiner, unschuldiger Natur zur absoluten Freiheit. Als das Absolute kann die Ewigkeit jedoch nicht in der Zeit dargestellt werden, und deswegen erscheint „Arkadien“ in dem Drama nur in der rückblickenden Reflexion der Heldin und „Elysium“ nur im Ausblick und in symbolischer Vorstellung. Beim Übergang aus der Zeit in die Ewigkeit werden die Grenzen fließend. Hier, im ~~der~~ Finale, ist nichts final, sondern scheint die Ewigkeit in die Zeit einzubrechen, was durch die Rückkehr aus der Transzendenz angedeutet wird. Das drückt der Dichter in des Herzogs von Burgund „erstaunt(en)“ Worten aus:

Kehrt sie
Aus dem Grab zurück? Zwingt sie den Tod?
Sie richtet sich empor! Sie steht! (V. 3517b ff.)

38) Wolfgang Binder, a.a.O. S. 153. Vgl. auch Schiller: „Die Natur macht ihn (den Menschen - Verf.) mit sich Eins, die Kunst trennt und entzweyet ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück.“ - N.A., Bd. 20, S. 438, Z. 6 ff.

Daß die Grenzen fließend geworden sind, und wir nicht mehr ganz klar erkennen können, ob wir uns noch auf der Erde oder schon im "Himmel" befinden, zeigt die ganze poetische Ausgestaltung des letzten Auftritts. "Es ist die strahlendste Apotheose, die Schiller je gedichtet hat", meint Benno von Wiese mit Recht.³⁹⁾ "Soldaten mit fliegenden Fahnen erfüllen den Hintergrund" (Regieanweisung V,14) als Zeichen, daß Auftrag und Ideal nun tatsächlich bis zum überlaufenden Maß "erfüllt" sind. "In den Armen beider Fürsten" liegt verklärt und verherrlicht die "tödlich verwundet(e)" Johanna (ebenda). Dann wieder steht sie "ganz aufgerichtet und schaut umher" (Regieanweisung vor V. 3519b). Auf ihre Frage, wo sie sei, antwortet Burgund:

Bei deinem Volk, Johanna! Bei den Deinen! (V. 3520)
Wir spüren sofort den Doppelcharakter seiner Worte, denn Johannas "Volk" und die "Ihrigen" sind ja recht eigentlich die freien Geister. Wenn der König darauf folgen läßt:

In deiner Freunde, deines Königs Armen! (V. 3521),
so taucht sogleich das Bild des himmlischen Königs in unseren Gedanken auf und wird der Eindruck, daß diese ganze Darstellung nur ein Gleichnis für einen überirdischen Vorgang ist, verschärft. "Lange" sieht Johanna König Karl "starr" an (Regieanweisung vor V. 3522) und sagt dann:

Nein, ich bin keine Zauberin! Gewiß,
Ich bins nicht. (V. 3522 f.)

39) Benno v. Wiese, Friedrich Schiller, S. 744.

Auch diese Aussage trägt Doppelcharakter. Sie ist als Hilfe für den ehemals verblendeten König Karl gemeint, aber darüber hinaus auch als Selbstverteidigung vor einem himmlischen Gericht. Auch mit dieser Aussage erfüllt Johanna den Auftrag:

.... Du sollst auf Erden für mich zeugen (V. 408), denn sie besagt damit, daß die Befreiung „Frankreichs“ nicht einer ihr innewohnenden Kraft, nicht ihrer Virtualität, zu danken ist, sondern daß ihr diese Kraft mitgeteilt wurde. Nicht mehr von ihrer eigenen Leistung, die immer wieder über die sachliche Bestimmung des Auftrags hinausging, ist hier die Rede, sondern nur noch von der Gnade. Das macht auch das Druckbild klar, indem „Ich bins nicht“ in einer neuen Verszeile erscheint. Steht Johannas hilfeleistende Zuneigung zu dem beschränkten König Karl in dieser Aussage als Sinnbild für den Eingriff des Absoluten in das Relative, so zeigt der sentimentalische Dichter uns in derselben Aussage aber auch zugleich die gegenläufige Bewegung, nämlich den Aufstieg des Relativen zum Absoluten, indem Johanna sich mit der gleichen Aussage vor dem König als Symbol des Göttlichen verteidigt.

Bis zum verklärten Ende spielt der sentimentalische Dichter sein Spiel mit den Gegensätzen Geist und Sinn, Ideal und Leben, das Absolute und das Relative. Auf Johannas naive Selbstaussage antwortet der König:

Du bist heilig wie die Engel,
Doch unser Auge war mit Nacht bedeckt (V. 3523b f.),
und zeigt damit, daß er nicht minder naiv als die Jungfrau selber ist. Denn der beschränkte König Karl sieht nur „das Natürliche der Dinge / Denn (seinen) Blick umhüllt das irdsche Band“ (V. 3189b f.). Also

meint er mit seiner Aussage, nicht anders als Korff⁴⁰⁾, daß Johanna, jetzt, wie noch stets, eine "Heilige" und ein "Engel" war und ist. Wie wenig das jedoch der Wirklichkeit entspricht, hat die Dichtung uns ja gezeigt. Aber obwohl es keineswegs der Wirklichkeit entspricht, so entspricht es doch der Wahrheit, denn der beschränkte König Karl spricht auch als Symbol des unendlichen, ewigen Königs, und als solcher spricht er die Wahrheit. Denn die Ewigkeit hebt die Zeit auf. Von absoluter Wahr-Nehmung aus gibt es kein "Du bist" und kein "Unser Auge war", sondern es gibt nur noch das eine heile, unendliche Sein. Beschränkung, "Schuld" und Zeit sind alle aufgegangen in dieses ewige Sein, sind deswegen unwesentlich geworden und abgefallen. Trotz aller Hybris und Ichbezogenheit ist Johanna durch ihr beständiges Streben zum absoluten Freiheitsideal "heilig wie die Engel" und war das von Anfang an schon immer gewesen. Wenngleich Frankreichs König, Karl der Siebte, durch seine Wahrnehmung nur seine eigene Starrheit und Verblendung verrät, so zeigt die Wahr-Nehmung des "Königs" von "Frankreich" uns doch, daß Johannas wahrhaftiges Streben zur Wahrheit von dieser in Gnaden wahr-genommen wird.

Die Begnadigung Johannas ändert aber nichts an ihrer Beschränkung, an ihrem So-Sein als endliches Sinneswesen. Der Dichter beeilt sich sogar, uns das also bald ganz klar und eindeutig zu zeigen, wenn er Johanna nun im Vulgärsinn ganz zu sich kommen läßt (V.3528) und sie dann sagen läßt:

40) H.A. Korff, Geist der Goethezeit, Bd. 2, S. 275.

Doch meine Fahne seh ich nicht - Wo ist sie?
Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen,
Von meinem Meister ward sie mir vertraut,
Vor seinem Thron muß ich sie niederlegen,
Ich darf sie zeigen, denn ich trug sie treu.

(V. 3530 ff.)

Rein gar nichts von ihrer alten Ichbezogenheit, Vermessenheit und Hybris hat Johanna eingebüßt. In jeder Verszeile dieses Zitats wimmelt es wieder von "ich", "mein" und "mir". Selbstherrlich und groß steht auch wieder ihre alte Zeichengläubigkeit vor uns. So naiv, wie sie im Anfang war, bleibt sie. Auch nicht die geringste Spur einer Entwicklung ist an ihr festzustellen. Der Mensch Johanna bleibt leider nur allzu-menschlich. Benno von Wiese hat vollkommen recht, wenn er sagt: "Dieser Tod ist weder Untergang noch Opfer noch Sühne noch Katharsis"⁴¹). Schiller zeigt uns hier, wie in seinem Gedicht "Die Worte des Wahns" (1799), daß es ein Wahn wäre zu meinen, daß die Wirklichkeit sich je in eine "goldene Zeit" verwandeln könnte. So beschränkt wie Johanna von Anfang an war, so bleibt sie. Und so wird sie von der Gnade angenommen. Kein Wunder, daß der König "mit abgewandtem Gesicht" (Regieanweisung vor V. 3535) darauf reagiert, wenn er sagt:

Gebt ihr die Fahne! (V. 3535)

Als König Frankreichs ist er gerührt, als "König"
"Frankreichs" ist er gnädig.

Beachtenswert ist eine Überkreuzung der Regieanweisungen und der darauf bezogenen Aussagen Johannas, die der Dichter m.E. bewußt und absichtlich vornimmt. Erst

41) Benno von Wiese, Friedrich Schiller, S. 744.

nachdem sie den König „lange starr“ angesehen hat (Regieanweisung vor V. 3522), sagt Johanna:

Nein, ich bin keine Zauberin! Gewiß,
Ich bins nicht. (V. 3522 f.)

Dagegen sieht sie „heiter lächelnd umher“ (Regieanweisung vor V. 3525), wenn sie gänzlich zur Wirklichkeit zurückkehrt und uns ihre Erstarrung in ihrer menschlichen Beschränkung unverhohlen zeigt. Hätte der Dichter das nicht lieber umgekehrt machen sollen und Johanna „starr“ auf den König starren lassen sollen bei der Offenbarung ihrer Erstarrung? Und würde eine „heiter lächelnd(e)“ Johanna nicht viel eher das zeigen, was sie an dieser Stelle behauptet, nämlich daß sie keine Zauberin sei? Indem Schiller nun aber diese Überkreuzung vornimmt, entsteht jeweilig durch die Antithetik von Aussage und Gebärde eine gewisse Spannung, die ein „gemischtes Gefühl“ bei dem Leser erregt.⁴²⁾ Durch das Gegeneinander in den beiden Regieanweisungen: „lange starr“ gegen „heiter lächelnd“, kurz aufeinander folgend, sowie durch das Gegeneinander der beiden Aussagen der Heldin, deren Zeichengläubigkeit gewissermaßen im Widerspruch steht zu ihrem Anspruch, keine „Zauberin“ zu sein, wird dieses gemischte Gefühl noch verstärkt. Auch hier noch hält der Dichter seine Heldin in der Schwebelage zwischen un-

42) Vgl. Schiller: „Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu thun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen.“ - N.A., Bd. 20, S. 441, Z. 13 ff.

serer Abneigung und unserer Zuneigung und seine Dichtung im Gleichgewicht zwischen "satyrischer" und "elegischer" Darstellungsweise.⁴³⁾

Mit gleichviel Recht könnten wir aber auch urteilen, daß die Bühnenanweisungen hier den Aussagen, auf die sie sich beziehen, keineswegs entgegengesetzt seien, sondern sie sogar aufs schönste unterstützen, nämlich derart, daß der Dichter durch die erste der beiden betreffenden Regieanweisungen den Ernst und die hohe Würde der hier sentimentalisch reflektierenden Jungfrau zum Ausdruck bringt, durch die letzte dagegen die fröhliche Unschuld der bereits zu ihrer naiven Natur zurückgekehrten Johanna zeigt. Zu solcher Ansicht berechtigt uns niemand minder als der Dichter selber mit seinen Ausführungen in seiner Abhandlung "Ueber naive und sentimentalische Dichtung"⁴⁴⁾. Diese Sicht mildert

43) Ebenda, Z. 25 ff.

44) "Wer bey sich auf den Eindruck merkt, den naive Dichtungen auf ihn machen, und den Antheil, der dem Inhalt daran gebührt, davon abzusondern im Stand ist, der wird diesen Eindruck, auch selbst bey sehr pathetischen Gegenständen, immer fröhlich, immer rein, immer ruhig finden; bey sentimentalischen wird er immer etwas ernst und anspannend seyn. Das macht, weil wir uns bey naiven Darstellungen, sie handeln auch wovon sie wollen, immer über die Wahrheit, über die lebendige Gegenwart des Objekts unserer Einbildungskraft erfreuen, und auch weiter nichts als diese suchen, bey sentimentalischen hingegen die Vorstellung der Einbildungskraft mit einer Vernunftidee zu vereinigen haben,

jedoch nicht das Gegeneinander der beiden Regieanweisungen sowie das der beiden Aussagen, sondern verschärft es. Dadurch läßt es die Verbindung von "satyrischer" und "elegischer" Darstellungsweisen stehen, drängt aber um so schärfer zu einer Verbindung von der naiven mit der sentimentalischen Betrachtungsform.⁴⁵⁾

Darüber, daß Johanna nach allen Irrungen und Wirrungen schließlich zu ihrem eigentlichen Selbst, zu ihrem geistigen Heil und zur inneren Einheit gelangt, läßt der Schluß der Dichtung keinen Zweifel. "Sie steht ganz frei aufgerichtet, die Fahne in der Hand. - Der Himmel ist von einem rosigten Schein beleuchtet" (Regieanweisung vor V. 3536). Sie sagt:

44) ... und also immer zwischen zwey verschiedenen Zuständen in Schwanken gerathen." - N.A., Bd. 20, S. 441, Z. 28 ff. - Wohl ist hier nur von der naiven und der sentimentalischen Dichtungsweise die Rede, aber Schiller und Goethe haben selber später die Begriffe "naiv" und "sentimentalisch" auf Personen in Dichtungen, Motive, Situationen, dramatische Reden, Wirkungen auf den Zuschauer und Ähnliches ausgedehnt. Man vergleiche hierzu Wolfgang Binder, a.a.O. S. 142.

45) Von "einem gemeinschaftlichen höhern Begriff", der das Naive und das Sentimentalische verbindet, sagt Schiller: "einen solchen gibt es wirklich." - N.A., Bd. 20, S. 439, Z. 4 ff.

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
 Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
 Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
 Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,
 Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.
 Wie wird mir - Leichte Wolken heben mich -
 Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
 Hinauf - hinauf - Die Erde flieht zurück -
 Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!
 (V. 3536 ff.)

Die Symbolik, die uns hier begegnet, deutet in ihrer Gesamtheit auf das Ewige, auf Überwindung aller irdischen Beschränkungen, auf Freiheit und Einheit, auf Begnadigung und auf eine heile, in sich ruhende, unendliche Existenz. Erst jetzt hat die Heldin ihr Freiheitsideal erreicht, hat sie ihren Auftrag, auf Erden zu zeugen, wahrhaft erfüllt und kann sie sich mit ihrem Götterbild vereinigen.⁴⁶⁾ Sie kann das, weil sie trotz aller menschlichen Beschränkung, trotz unvollkommener Vorstellungen und falscher Schuldgefühle, dazu begnadet wird.

Den 5. Akt überblickend stellen wir fest, daß er Johannas Befreiung von ihrem menschlichen Zwiespalt gestaltet. Diese Befreiung realisiert sich erst in

46) Anders urteilt Heinz Ide, wenn er Johanna eine sittliche Existenz nur von der Szene mit dem Schwarzen Ritter bis zu ihrer Erregung über eine Konfrontation mit Lionel (V,6) zuspricht: „Der Zeitpunkt, bis zu dem Johanna sittlicher Mensch ist, läßt sich recht genau bestimmen. Die letzte Äußerung, die noch von einem Rest von Freiheit zeugt, ist das Verlangen, sie wolle lieber getötet, als vor Lionel gebracht werden.“ - Heinz Ide, a.a.O. S. 87. Vgl. Anm. 32, S. 364.

ihrem Sterben. Auch in diesem Akt steht Johanna bis zum allerletzten Ende keineswegs als "schöne Seele" vor uns. Daß der Sturm in den Ardennen sie keineswegs "geheilt" hat (V. 3175), zeigt uns ihre Angst vor einer Begegnung mit Lionel (V,6). Ihr Versuch, die verlorene arkadische Einheit durch die Rückkehr zur Natur zurückzuerobern, scheitert. Ihre Hoffnung, auf diesem Wege die verlorene Einheit zu erzwingen, erweist sich als kein geringerer Selbstbetrug als ihre eingebildete Führerrolle und ihr falsches Schuldgefühl. Ihr Zwiespalt haftet sich ihr bis zum Schluß an und ist durch sittliche Anstrengung nicht zu beseitigen.⁴⁷⁾ Daß es nicht um die Schuld geht, zeigt der Dichter, indem er alle Anschuldigungen, Selbstbeschuldigung und Schuldgefühle in Wohlgefallen auflöst. Johanna ändert sich nicht. Sie ist am Ende noch genau so zerrissen, beschränkt und verblendet als wie am Anfang. Daß sie aber im Glauben - und mag es auch nur in diesem ihrem beschränkten Glauben sein - sterben darf, ist Gnade und Befreiung, ist "ewige Freude" (V. 3544). Johanna kämpft nicht mehr gegen sich selbst an, sondern gibt sich im gläubigen Vertrauen ihrem, wenn auch unvollkommenen Gottesbild ganz hin. Nicht mehr starr und verkrampft wie am Ende des vierten Akts, sondern menschlich und gelockert, dann "gefaßt und sanft" (Regieanweisung vor V. 3110), dann beängstigt und erregt (V,6), dann "leidenschaft-

47) Grundsätzlich anders urteilt Heinz Ide: "Jetzt aber erreichte sie diesen Zustand völliger Identität mit dem geistigen Selbst der Person aus der sittlichen Anstrengung heraus." - ebenda.

lich" (Regieanweisung vor V. 3459) und "gewaltsam" (Regieanweisung vor V. 3463) und schließlich "heiter lächelnd" (Regieanweisung vor V. 3525) begegnet Johanna uns im fünften Akt, wahrlich ein volles Register der menschlichen Empfindungen, das von ihrer Hinfälligkeit und Beschränkung, aber eben dadurch auch von ihrer Menschlichkeit ein beredtes Zeugnis ablegt. Sie lernt sich und die Welt zwar nie ganz verstehen, aber sie gibt sich im festen Glauben und Vertrauen ganz ihrem Idealbild hin und ist deshalb und nur deshalb "das edle Bild der Menschheit".⁴⁸⁾ Ihr Vermögen, "Gesichte" und Visionen zu sehen, ihre prophetische Begabung und ihre begeisterungsfähige Veranlagung sind nicht ihr Verdienst, sondern Gnadengaben. Lauter Gnade ist es auch, daß sie ihre Ketten zerreißen und sterbend "Frankreich" von der Bedrohung "Englands" erretten darf, was in der Symbolik der Dichtung ja nur heißt, daß sie die Idee von der körperlichen Bindung befreit, aus lauter Gnade sie sterbend befreien darf. Schillers "Jungfrau von Orleans" ist ein Drama der Begnadigung.

Und dennoch ist die Dichtung auch eine Tragödie, die Tragödie von der subjektiven und einseitigen menschlichen Anschauung. An ihrer einseitigen Lebens- und Gottesanschauung geht Johanna als Mensch zugrunde. Sie vermag "Frankreich" auch nur bedingt zu befreien. Bei ihren Mitspielern erreicht sie nichts mehr als "sprachlose Rührung" (Regieanweisung Ende des Spiels).

48) Schiller: "Das Mädchen von Orleans", V. 1.

Schiller will uns aber gewiß nicht bloß „rühren“, sondern uns auffordern zur ständigen Kritik an allen Ideen und Bildern, auch an den eigenen. Nicht in dem Walten eines „blinden“ Schicksals oder in dem Geschehen an sich liegt die Tragik, sondern in der subjektiven und einseitigen Anschauung des Menschen, in seinem unvollkommenen Gottes- und Lebensbild. Dafür, daß der Mensch aber aller seiner Unvollkommenheit und Beschränktheit zum Trotze, zu seinem Idealbild hinzustreben vermag, ist des Dichters „Jungfrau von Orleans“ ein gültiges Symbol.

S C H L U S S

Überfliegen wir die wichtigsten Ergebnisse unserer Betrachtung, so stellen wir fest, daß Schiller in seiner „Jungfrau von Orleans“ die Tragik des beschränkten Menschen gestaltet. Infolge ihrer einseitigen, subjektiv-bedingten Gottes- und Weltanschauung geht Johanna als Mensch zugrunde. Um ihrem inneren Zwiespalt zu entinnen, der sich uns als Widerstreit von realer Beschränkung und idealistischem Streben zum Absoluten enthüllt, liefert Johanna sich einseitig ihrem selbstkonstruierten Idealbild aus, offenbart aber gerade dadurch ihre menschliche Beschränkung, der sie nicht entkommen kann. Gott zum Bilde als dienendes Weib geschaffen, kehrt Johanna das wahre Verhältnis um und macht die Gottheit zu einem ihr dienenden Bild und sich zum herrschenden Regenten und männermordenden Kriegsführer. Aus ihrem subjektiv-bedingten und daher unvollkommenen Gottesbild leitet sie ihr vermessenenes Streben her, welches, alle ihre irdische Beschränkung negierend, ihr eine Ausnahme- und Vorrangstellung auf Erden einräumen soll. Nicht die Gottheit, sondern Johanna, die sich ein unvollkommenes und schiefes Bild von der Gottheit macht, ist für das tragische Geschehen zur Verantwortung zu ziehen, denn die Heldin handelt durchaus nach freier Wahl.

Kampfesgenossen und Feinde fallen beide ihrem Wahn und ihrer ungeheuren Verblendung zum Opfer, und sie findet unter der großen Schar ihrer Mit- und Gegenspieler niemand, der dazu imstande wäre, sie zu einer ausgewogenen Einsicht in die Unvollkommenheit und Einsei-

tigkeit ihrer subjektiven Gottesanschauung zu bringen. Mit ihrem großen Gegenspieler, Talbot, wird sie bezeichnenderweise nie konfrontiert. Da Talbots einheitliches Weltbild auch ohne eine direkte Konfrontation an der Heldenin begeisterten Idealismus zerschellt, ist jedoch zu bezweifeln, daß es dem großen englischen Feldherrn hätte gelingen können, Johanna zur wahren Selbsterkenntnis zu bekehren. Durch ihre Liebe zu Lionel wird Johanna sich ihres inneren Zwiespalts schmerzlich bewußt, klammert sich aber auch weiterhin noch an ihr subjektives, beschränktes Gottesbild und wird sich dadurch zu einem unlösbaren Problem. Einerseits erreicht die Heldenin fast nichts. Wohl kämpft sie am Ende nicht mehr gegen sich selbst an, aber es gelingt ihr nicht, sich "wesentlich" zu ändern oder zur Erkenntnis ihrer subjektiv-bedingten Gottes- und Weltanschauung und zur wahren Selbsterkenntnis zu kommen. Infolgedessen gelingt es ihr auch nicht, ihre Mitspieler von ihrem Wahn und ihrer Verblendung zu befreien. Bei den Franken erreicht sie nicht mehr als "sprachlose Rührung". Andererseits gelingt ihr aber die Befreiung "Frankreichs" von der Bedrohung "Englands", was in der Symbolik der Dichtung heißt, daß sie sterbend die Idee von der körperlichen Bindung befreien darf. So wird die Heldenin, obwohl sie infolge ihres falschen Gottes- und Lebensbildes tragisch zugrunde geht, zu einem "edle(n) Bild der Menschheit"¹⁾.

Um Johannas Widerstreit von Idee und körperlicher Bindung, von gesuchtem Ideal und realer Existenz,

1) Schiller: "Das Mädchen von Orleans", Vers 1.

von Pflicht und Neigung zu einer dichterischen Gestalt werden zu lassen, lagert der Dichter der gespielten Realität der Bühne, der uns vorgeführten empirischen Wirklichkeit, eine verborgene, höhere Wirklichkeit über. Das heißt, daß immer auf zwei Ebenen gespielt wird. Die sinnfällig vor unseren Blicken sich vollziehende dramatische Handlung ist nicht die einzige oder endgültige Handlung, sondern ist, von ihrer Eigenständigkeit abgesehen, auch noch Träger einer verborgenen Innenhandlung. Die Außenhandlung und die Innenhandlung stehen durch Entsprechung oder Kontrast in einem ständigen Wechselbezug, nämlich in einem Spannungsverhältnis, zu einander, indem die äußere Machtentfaltung der Heldin zugleich auch ihren inneren Tiefstand und ihre Gefährdung, ihr äußerer Glanz zugleich auch ihre ungeheure Verblendung bedeutet.

Indessen enthüllt sich die volle Tragweite der doppelgleisigen Gestaltungsweise des Dichters nur dem kritischen Blick. Schiller versteht die Kunst, den naiven Betrachter für seine Heldin einzunehmen. Das läßt sich nicht nur an dem Bild, welches die Nebenfiguren sich von der Heldin machen, sondern auch an manch einer Interpretation des Dramas²⁾ einwandfrei feststellen. Gerade dadurch, daß die Nebenfiguren sich von dem Glanz der Heldin verblenden lassen, läßt auch der naive Theatergänger, bzw. Leser, sich leicht in ähnlicher Weise von ihr beeindrucken. Erst wenn wir das beschränkte Auffassungs- und Urteilsvermögen aller Figuren in

2) Vgl. u.a. die Bemerkungen zu den Interpretationen Benno von Wiese, Heinz Ides und Hermann August Korffs in Kap. 1.

Betracht ziehen und das unvollkommene Bild, das eine jede Nebenfigur sich von der Heldin macht, und notwendig machen muß, erkennen, d.h. erst wenn wir eine jede Figur in ihrem richtigen Verhältnis zur Gesamthandlung würdigen, enthüllt sich die Kunst des Dichters in ihrem vollen Umfang unserem bewundernden Blick. Über ihre Eigenständigkeit hinweg gebraucht der Dichter seine Figuren auch noch als Sprachrohr, durch das er dem hellhörigen Betrachter, d.h. dem kritischen Leser, Wesentliches über seine Heldin mitteilt. Schillers "Jungfrau" ist in einem hohen Maße intellektuelles Theater. Seine dialektische Gestaltungsweise zeigt sich vor allem in dem Gegeneinander von Spiegelung und Kontrast in Johannas Verhältnis zu ihrer Umwelt. Trotz aller ihrer Verblendung und Einseitigkeit sind viele der wichtigeren Nebenfiguren, wie z.B. König Karl, Talbot und Thibaut, in gewissem Betracht nicht minder kompliziert und widerspruchsvoll als die Heldin selber, mit der Folge, daß eine einzelne Nebenfigur die Heldin zum Teil spiegeln und zum Teil einen direkten Gegensatz zu ihr bilden kann. In ihrer Verblendung kann eine Figur manchmal das direkte Gegenteil aussagen von dem, was sie mit ihrer Aussage eigentlich beabsichtigt, da der Dichter ihr eine mehrdeutige Aussage in den Mund legt, die auch ganz anders aufgefaßt werden kann als sie von ihr gemeint ist. Häufig offenbaren erst die verborgenen Bezüge, die Anspielungen des Dichters auf vollendetes oder auf kommendes Geschehen und die zum Teil versteckten Spiegelungen und Gegensätze, das vollständige kunstvolle Spiel der Kräfte und das Verhältnis der Innenhandlung zur Außenhandlung.

Dadurch entsteht ein kunstvolles, kompliziertes Gebilde, in dem eine jede Figur in spannungsvoller Schwebelage gehalten wird. Mögen die Figuren in ihrer Verblendung auch noch so parteiisch sein, der Dichter ist kein Parteigänger, sondern gestaltet objektiv und überläßt uns das Urteil. Sein Streben nach Objektivität zeigt sich in seiner dialektischen Gestaltungsweise sowie in dem antithetischen Aufbau. Von der kunstvollen Symmetrie, die in dem antithetischen Aufbau des Dramas sichtbar wird, will das nachstehende Schema ein, wenn auch notwendig unvollkommenes Bild vermitteln:

AKT II

gestaltet: a) „England“
 b) den Kampf.
 Die anfängliche Zwietracht, die Johanna im Feindeslager auslöst, mündet in Burgunds „Verrat“ am Feindeslager und in die Festigung der Einheit „Frankreichs“.

Johanna tötet Montgomery aber schont Burgund.

Johanna verhüllt sich als ein unführendes Werkzeug.

AKT I

gestaltet Johannas Machtentfaltung.
 Frankreich ist machtlos, aber Johanna ist mächtig. Frankreich steigt durch Johanna aus der Not empor zur vorläufigen Rettung. Johannas Berufung mündet in ihre Machtübernahme.

AKT III

gestaltet: a) „Frankreich“
 b) den Kampf.
 Die drohende Zwietracht, die Johanna im Frankenslager auslöst, mündet in Johannas „Verrat“ am Frankenslager und in die Schwächung der Einheit „Frankreichs“.

Johanna schont Lionel aber will den Schwarzen Ritter töten.

Johanna enthüllt sich als empfindender Mensch.

AKT IV

gestaltet Johannas Sturz.
 Frankreich ist mächtig, aber Johanna ist machtlos. Frankreich fällt durch Johanna von der Glorie in vorübergehende Schande. Johannas Anklage gegen ihre „Muttergottes“ mündet in die Anklage gegen Johanna.

Ausgegangen wird von einer unsichtbaren, vor Spielanfang liegenden Unschuld und Einheit.

Johanna verläßt ihre arkadische Unschuld und trennt sich von ihrem irdischen Vater.

Johanna verläßt die Ihrigen.

Der Abschied von der vor Spielanfang liegenden Einheit.

Johanna verläßt sich, ihre einheitliche, unschuldige „naive Natur.

Hingestrebt wird zu einer unsichtbaren, nach dem Spielende liegenden Unschuld und Einheit.

Johanna verläßt im Sterben ihr schuldiges Leben und kommt zu ihrem himmlischen Vater.

Johanna ist von den Ihrigen verlassen.

Der Abschied von dem im Spiel gestalteten Zwiespalt.

Johanna kommt zu sich, zu ihrer anderen, höheren Natur.

Wichtiger für das richtige Verständnis des Dramas ist jedoch, die Antithetik im Gang der Handlung zu verfolgen. Nach der Heldin Machtentfaltung am Ende des 1. Akts entfremdet der Dichter sie uns wieder durch das gegensätzliche Bild, welches die feindlichen Heerführer sich von ihr machen, und stellt er vor allem durch Talbots Auffassung ihre Mission in Frage. So entsteht ein Rhythmus, ein regelmäßiges Auf und Nieder in der dramatischen Handlung. Über die Stufen:

die Tötung Montgomerys (II, 6-8)

gegen die Schonung Burgunds (II, 10),

Johannas versöhnende Haltung zu Burgund

gegen ihre ausgesprochene Gehässigkeit auf den Schwarzen Ritter,

ihr übermächtiger Einfluß auf Burgund und den französischen Hof

gegen ihre Machtlosigkeit im Kampf mit dem Schwarzen Ritter,

ihr wutentbrannter Vernichtungswille gegen den
Schwarzen Ritter

gegen ihre Liebe zu Lionel,
das Gegeneinander von ihrer öffentlichen Verehrung
und ihrem geheimen Schuldgefühl im 4. Akt,
und das Auf und Ab von Gefaßtheit
und Erregung im letzten Akt,

läßt sich dieser Wellengang in der dramatischen Handlung auch weiterhin verfolgen. Er dient der Bühnenwirksamkeit durch die Erzeugung von dramatischer Spannung. Wichtiger aber für das richtige Verständnis der inneren Handlung ist die Einsicht, daß er auf der Diskrepanz in dem Bild, das die beiden feindlichen Lager sich von der Jungfrau machen, oder auf dem Unvermögen Johannas, zur wahren Selbsterkenntnis hindurchzustoßen und zu einem gültigen Bild ihres Selbst zu gelangen, beruht und nur dadurch erzeugt wird. Also zeigt die doppelgleisige Struktur des Werks sich uns auch hier wieder, indem die Rhythmik in der äußeren Handlung direkt aus der Innenhandlung herzuleiten ist und immer das verborgene Problem der Heldin, ihren inneren Konflikt zwischen ihrem Totalitätsanspruch und ihrer menschlich-endlichen Beschränkung, spiegelt und auf ihr Unvermögen, sich und die Welt zu begreifen, hindeutet. So gibt der verborgene, von ihr selber nicht erkannte, innere Widerstreit der Heldin dem ganzen Gefüge sein zweiteiliges Gepräge. Der Dichter gestaltet den inneren Konflikt der Heldin, den weder sie noch ihre Bewunderer auf der Bühne oder im Auditorium infolge ihrer beschränkten, naiven Sicht zu erkennen vermögen, nicht nur in der Widersprüchlichkeit ihrer eigenen Taten, sondern auch in dem unvoll-

kommenen, falschen und gebrochenen Bild, welches ihre Mitspieler sich von ihr machen.

Nicht als "schöne Seele", sondern als tragisch preisgegebener Mensch, steht die Jungfrau, die eine "ewige" Jungfrau sein will und nicht sein kann, vor uns. Als "schöne Seele" ist Johanna nur vor Spielanfang zu denken. Nur der empfindet Arkadien und sehnt sich zurück zu einer unschuldigen und einheitlichen Natur, der seine Unschuld und innere Harmonie bereits verloren hat. Sowohl das arkadische wie das elysische Einheitsprinzip gehört nicht zum Lebensbereich des Menschen und ist nicht Teil seines Wesens. Deswegen liegt Arkadien in dieser Dichtung vor Spielanfang und bleibt unsichtbar und ist Elysium nur zu antizipieren und nur symbolisch darzustellen. Zum Bereich des Menschen gehört der Zwiespalt, und dieser wird von der Dichtung dargestellt. Sobald Johanna in die Zeit tritt und handelt, muß sie ihre Unschuld und Einheit preisgeben. Bis zu ihrem tragischen Ende bleibt sie ihrem Zwiespalt verhaftet. Nicht aber in ihrer inneren Zerrissenheit, sondern in ihrer einseitigen und selbstherrlichen Vorstellung, in ihrem schiefen Bild von Gott, Welt und Leben liegt die Tragik der Heldin. Mag sie sich auch noch so sehr mit ihrer "Muttergottes" identifizieren, wir können ihr diese Verblendung nicht nachvollziehen und uns mit ihr identifizieren. Mag Johanna auch die imitatio erfahren und in ihre Idee "eingehen"³⁾, zu einem imitabile wird sie uns dadurch noch nicht.⁴⁾ Nicht als nachah-

3) Vgl. André Jolles, a.a.O. S. 36.

4) Anders urteilt Heinz Ide (a.a.O. S. 64 und 91).

mungswürdige Nachahmung, sondern als tragisch scheiternden Menschen schildert Schiller seine Heldin. Nicht als Legende, sondern als Tragödie ist das Drama zu würdigen.⁵⁾ Ohne zur wahren Selbsterkenntnis zu gelangen, muß Johanna sterben. Trotzdem unterdrückt der Dichter die Frage nach der Schuld und läßt Gnade über Johanna walten: sie darf ihrer Idee bis ans Ende treu bleiben und „Frankreich“ von der Bedrohung „Englands“ befreien. Schiller opfert die Wirklichkeit nicht der Idee, ebensowenig wie er die Idee der Wirklichkeit preisgibt.⁶⁾ An ihrer einseitigen Gottes- und Weltanschauung, an ihrer eingebildeten Heiligkeit, geht Johanna als Mensch zugrunde. Durch die Heiligkeit ihres Ideals wird sie im Tode von ihrem beschränkten Menschsein befreit. So ist Schillers „Jungfrau von Orleans“ sowohl die Tragödie des beschränkten Menschen als ein Drama der Begnadigung.

5) Gerhard Storz und Benno von Wiese sehen beide das Werk als legendäres Drama. (Benno v. Wiese, Friedrich Schiller, S. 735; Gerhard Storz, a.a.O. S. 348).

6) Vgl. Wilhelm Emrich: „Schiller ist keineswegs bereit, die Wirklichkeit für die Idee zu opfern, aber auch nicht gesonnen, die Idee an die Wirklichkeit zu verraten. Er ist weder Idealist noch Realist, sondern beides ineins.“ (Wilhelm Emrich, Schiller und die Antinomien der menschlichen Gesellschaft, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955, S. 244).

Nicht als „allegorischer Engel“⁷⁾ ist die Heldin zu würdigen, sondern als tragisch preisgegebener Mensch. Zur Würde des Menschen gehört aber, daß er über sich hinaus zum Unendlichen hinstreben und hindeuten vermag. Das tut Johanna trotz aller ihrer menschlichen Beschränkung und wird uns darin, aber nur darin, zu einem nachahmungswürdigen Vorbild. Auf die höhere Wirklichkeit, die geistige Sphäre des Ideals, deuten nicht nur die Symbole, Bilder und Wunder alle, sondern deutet vor allem das Wunder der Sprache, das dem Sprachbildner Schiller in dieser Dichtung, wie in keiner vorigen, glückt. Was oberflächlich betrachtet als „eitle“ Rhetorik und leeres Pathos erscheint, enthüllt sich der genaueren Betrachtung als reichhaltiges Gedankengut, und wohl lohnt es sich der Mühe, ein jedes Wort, eine jede Metapher und Redefigur, wie einen seltenen Schatz auf die Goldwaage zu legen und genau zu überprüfen. Indem auch die Sprache selber zu einem Bilde wird und über sich hinausdeutet, spiegelt sie nur die Doppelstruktur der Dichtung: sinnlicher und sittlicher Gehalt gehen auf in die dichterische Gestalt. In dem heiter-ernsten Spiel der Kunst vereint der Dichter in der ästhetischen Gestalt die zuvor getrennten feindlichen Lager: die harte, beschränkte Wirklichkeit und die flüchtige Idee.

Der kritischen Betrachtung allein bleibt es vorbehalten, zu sehen, wie das Sinnliche und das Sittliche sich in diesem Werk wechselseitig durchdringen und zu einer ästhetischen Gestalt werden. Nur der kritische Betrachter spürt im tiefsten Herzen das, was

7) Vgl. S. 26, Z. 15 ff.

wohl auch dem Dichter ein Anliegen des Herzens war⁸⁾, nämlich, daß dieses Werk uns zur unausgesetzten Kritik an allen Ideen und Bildern auffordern will und damit auch zur unausgesetzten Selbstkritik.⁹⁾ So geschlossen die Form des Dramas auch ist, so bleibt der Schluß dadurch im Wesentlichen doch ganz offen. Zum letzten Bild und Urteil sind wir aufgefordert, aber auch zur Erkenntnis der Vorläufigkeit und Unvollkommenheit auch dieses Urteils.

8) Vgl. Schiller an den Verleger Göschen am 10.2.1802: „Dieses Stück floß aus dem Herzen, und zu dem Herzen sollte es auch sprechen. Aber dazu gehört, daß man auch ein Herz habe, und das ist leider nicht überall der Fall.“ (Friedrich Schiller. Briefe, hrsg. v. Gerhard Fricke, a.a.O. S. 583)

9) Vgl. Wilhelm Emrich: „Gefordert wird vom moralischen, geistigen Menschen die unausgesetzte Kritik und Selbstkritik an seinen eigenen Ideen“ (Wilhelm Emrich, a.a.O. S. 247).

SCHRIFTTUMSVERZEICHNIS

1. BIBLIOGRAPHIEN¹⁾

VULPIUS, Wolfgang: Schiller, Bibliographie
1893-1958, Weimar 1959.

RAABE, Paul / Ingrid Bode: Schiller-Bibliographie
1959-1961, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-
gesellschaft, Bd. 6, Stuttgart 1962, S. 465-553.

BODE, Ingrid: Schiller-Bibliographie 1962-1965,
in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft,
Bd. 10, Stuttgart 1966, S. 465-505.

2. FORSCHUNGSBERICHTE¹⁾

MÜLLER-SEIDEL, Walter: Zum gegenwärtigen Stand
der Schillerforschung. Ein Literaturbericht,
in: Der Deutschunterricht, Heft 5, 1952,
S. 97-115.

WIESE, Benno von: Schiller-Forschung und Schiller-
Deutung von 1937 bis 1953, in: Deutsche Viertel-
jahrschrift, Bd. 27, 1953.

PAULSEN, Wolfgang: Friedrich Schiller. 1955-1959.
Ein Literaturbericht, in: Jahrbuch der Deutschen
Schillergesellschaft, Bd. 6, Stuttgart 1962,
S. 369-464.

WITKOWSKI, Wolfgang: Friedrich Schiller.
1962-1965. Ein Literaturbericht, in: Jahrbuch
der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 10,
Stuttgart 1966, S. 414-464.

1) In chronologischer Folge.

3. ERSTSCHRIFTTUM

3.1 Werkausgaben

SCHILLERS WERKE. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen und hrsg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schillerarchiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Gerhard Fricke, Hermann Schneider u.a., Weimar 1943 ff. - Zitiert als: N.A. Textzitate nach Bd. 9, hrsg. v. Benno von Wiese und Lieselotte Blumenthal.

SCHILLERS SÄMTLICHE WERKE. Säkular-Ausgabe, hrsg. v. E. von der Hellen, Stuttgart/Berlin 1904-1905. Zitiert als: Säk. Ausg.

SCHILLERS WERKE. Vollständige, historisch-kritische Ausgabe in zwanzig Teilen, hrsg. v. Otto Güntter und Georg Witkowski, Leipzig 1910.

SCHILLERS WERKE, hrsg. v. Ludwig Beller mann, Leipzig o.J.

SCHILLERS SÄMTLICHE SCHRIFTEN. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Karl Goedeke, Stuttgart 1867-1876.

3.2 Briefe

FRIEDRICH SCHILLER. Briefe, hrsg. v. Gerhard Fricke, München 1955.

DER BRIEFWECHSEL zwischen Schiller und Goethe, nach den Handschriften hrsg v. Hans Gerhard

Gräf und Albert Leitzmann, Leipzig 1955
(^{III}, 1964). Zitiert als Goethe-Schiller.

DER BRIEFWECHSEL zwischen Goethe und Schiller,
hrsg. v. Karl Schmid, Zürich^{II} 1964.

4. ZWEITSCHRIFTTUM

AARDE, Abrham M. van: Politische, moralische und
weltanschauliche Problematik im Drama Schillers.
Ein Vergleich der Deutungsversuche, Dissertation,
Pretoria 1969.

AUERBACH, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklich-
keit in der abendländischen Literatur, Bern 1946.

BANNECKER, Gottfried: Schillers Schönheitslehre,
Heidelberg 1937.

BECK, Adolf: Die Krisis des Menschen im Drama des
jungen Schiller, in: Euphorion. Zeitschrift für
Literaturgeschichte, Bd. 49, 1955.

BECK, Adolf: Maria Stuart, in: Das deutsche Drama
I, hrsg. v. Benno von Wiese, Düsseldorf 1960.

BELLERMANN, Ludwig: Schillers Dramen. Beiträge
zu ihrem Verständnis, Berlin 1919.

BERGER, Kurt: Schiller und die Mythologie, in:
Deutsche Vierteljahrschrift, Bd. 26, 1952.

BINDER, Wolfgang: Ästhetik und Dichtung in
Schillers Werk, in: Schiller. Reden im Gedenk-
jahr 1959. Im Auftrag der Deutschen Schiller-
gesellschaft, hrsg. v. Bernhard Zeller,
Stuttgart 1961.

BINDER, Wolfgang: Die Begriffe „naiv“ und „sentimentalisch“ und Schillers Drama, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 4, 1960, S. 140-157.

BINDER, Wolfgang: „Kabale und Liebe“, in: Das deutsche Drama I, hrsg. v. Benno von Wiese, Düsseldorf 1960.

BINDER, Wolfgang: Grundformen der Säkularisation in den Werken Goethes, Schillers und Hölderlins, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 83, Sonderheft, S. 42-69.

BÖCKMANN, Paul: Die innere Form in Schillers Jugendramen, in: Dichtung und Volkstum, Bd. 35, 1934.

BÖCKMANN, Paul: Gedanke, Wort und Tat in Schillers Dramen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 4, 1960, S. 2-41.

BÖCKMANN, Paul: Politik und Dichtung im Werk Friedrich Schillers, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955. Im Auftrag der Deutschen Schillergesellschaft, hrsg. v. Bernhard Zeller, Stuttgart 1955, S. 192-213.

BÖCKMANN, Paul: Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens, Dortmund 1925.

BORCHERDT, Hans Heinrich: Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente, hrsg. und eingeleitet von, Stuttgart 1950.

- BRAEMER, Edith: Schillers romantische Tragödie
„Die Jungfrau von Orleans“, in: Edith Braemer
und Ursula Wertheim, Studien zur deutschen
Klassik, Berlin 1960, S. 215-296.
- BRETTSCHEIDER, Dr.: Die Jungfrau von Orleans im
Wandel der Literatur, Hollfeld o.J.
- BUCHWALD, Reinhard: Schiller, Leipzig 1937.
- BUCHWALD, Reinhard: Schillers Jenaer Schaffen,
in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955,
Stuttgart 1955, S. 366-389.
- BURCKHARDT, Carl J.: Schillers Mut, in: Schiller.
Reden im Gedenkjahr 1955, Stuttgart 1955,
S. 27-48.
- BURSCHELL, Friedrich: Schiller, Hamburg 1968.
- BURSCHELL, Friedrich: Friedrich Schiller in
Selbstzeugnissen und Bilddokumenten,
Hamburg 1958.
- CYSARZ, Herbert: Schiller, Halle/Saale 1934.
- CYSARZ, Herbert: Die dichterische Phantasie
Schillers, Tübingen 1959.
- DILTHEY, Wilhelm: Schiller. Mit einem Vorwort
von Herman Nohl, entnommen aus: W.D., Von
deutscher Dichtung und Musik, Stuttgart ^{II} 1957,
Göttingen 1959.
- DILTHEY, Wilhelm: Klopstock, Schiller, Jean Paul,
in: W.D., Von deutscher Dichtung und Musik,
Stuttgart ^{II} 1957.

- DOPPLER, Alfred: Das Motiv des Abgrundes in den Werken Friedrich Schillers, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins, Bd. 66, 1962, S. 17-46.
- DOSENHEIMER, Elise: Das deutsche, soziale Drama von Lessing bis Sternheim, Konstanz 1949.
- DÜRRENMATT, Friedrich: Schillerrede, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959. Im Auftrag der Deutschen Schillergesellschaft, hrsg. v. Bernhard Zeller, Stuttgart 1961.
- DÜSING, Wolfgang: Kosmos und Natur in Schillers Lyrik, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 13, 1969, S. 196 ff.
- EMRICH, Wilhelm: Schiller und die Antinomien der menschlichen Gesellschaft, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955, Stuttgart 1955, S. 27-48.
- FRICKE, Gerhard: Der religiöse Sinn der Klassik Schillers, München 1927.
- FRICKE, Gerhard: Schiller, Rede zum 150. Todestag des Dichters, in: G.F., Studien und Interpretationen, Frankfurt a.M. 1956.
- GERHARD, Melitta: Schiller, Bern 1950.
- GERHARD, Melitta: Schillers Lehre von der erzieherischen Bedeutung des "Spiels" - Eine Aufgabe auch für unsere Zeit, in: The German Quarterly, Bd. 32, 1959, S. 293-301.
- GRÜNDGENS, Gustav: Schiller und die moderne Bühne, in: Akzente, Zeitschrift für Dichtung,

hrsg. v. Walter Höllerer und Hans Bender,
2. Jg., 1955, S. 222-224.

GUMBEL, Herrmann: Die realistische Wendung des
späten Schiller, in: Jahrbuch des Freien
Deutschen Hochstifts, 1932, S. 131-162.

HAMBURGER, Käte: Schiller und Sartre. Ein
Versuch zum Idealismus-Problem Schillers,
in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesell-
schaft, Bd. 3, 1959, S. 34-70.

HAMBURGER, Käte: Zum Problem des Idealismus
bei Schiller, in: Jahrbuch der Deutschen
Schillergesellschaft, Bd. 4, 1960, S. 60-71.

HARTUNG, Günter: Struktur und Sinn der Dramen
Schillers. Zu einem Buch von Gerhard Storz,
in: Weimarer Beiträge 8, H. 2, 1962, S. 291-319.

HEBBEL, Friedrich: Sämtliche Werke. Säkular
Ausgabe. 1813-1913. Historisch kritische Aus-
gabe, besorgt v. Richard Maria Werner,
Reihe I, Bd. 11, Berlin o.J.

HESELHAUS, Clemens: Die Nemesis-Tragödie.
Fiesco-Wallenstein-Demetrius, in: Der Deutsch-
unterricht, Jg. 4, Heft 5, 1952, S. 40-58.

HESELHAUS, Clemens: Wallensteinsches Welttheater,
in: Der Deutschunterricht, Jg. 12, Heft 2,
1960, S. 42-71.

IBEL, Rudolf: Schiller. Die Jungfrau von Or-
leans", Frankfurt a.M. 1964.

- IDE, Heinz: Zur Problematik der Schiller-
Interpretation. Überlegungen zur „Jungfrau
von Orleans“, in: Jahrbuch der Wittheit zu
Bremen, Bd. 8, 1964, S. 41-91.
- JAN, Eduard von: Das literarische Bild der
Jeanne d' Arc (1429-1926), Halle 1928.
- JAN, Eduard von: Das Bild der Jeanne d' Arc
in den letzten zehn Jahren, in: Romanistisches
Jahrbuch, Bd. 12, 1961, S. 136-150.
- JOLLES, André: Einfache Formen. Legende. Sage.
Mythe. Rätsel. Spruch. Kasus. Memorabile.
Märchen. Witz. Tübingen ^{III} 1965.
- KAISER, Gerhard: Johannis Sendung. Eine These zu
Schillers „Jungfrau von Orleans“, in: Jahrbuch
der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 10,
1966, S. 205-236.
- KAISER, Gerhard: Vergötterung und Tod. Die
thematische Einheit von Schillers Werk,
Stuttgart 1967.
- KANT, Immanuel: Sämtliche Werke, hrsg. v.
O. Buck u.a., Leipzig ^{VI} 1915. Vor allem Bd. 2:
Kritik der Urteilskraft.
- KAYSER, Wolfgang: Die Vortragsreise. Studium
zur Literatur, Bern 1958.
- KAYSER, Wolfgang: Schiller als Dichter und
Deuter der Größe. Rede gehalten bei der Imma-
trikulationsfeier der Georgia Augusta am
11. November 1959, Göttingen ^{II} 1960.

- KOHLSCHEIDT, Werner: Schiller und die Reformation. In: Reformatio 1959, S. 587-598. - Wiederabdruck in: Im Lichte der Reformation. Jahrbuch des Evangelischen Bundes, Bd. 3, 1960, S. 41-53. Jetzt in: W.K., Dichter, Tradition und Zeitgeist, Bern 1965.
- KOOPMANN, Helmut: Friedrich Schiller, Bd. 1: 1759-1794, Bd. 2: 1795-1805, Stuttgart 1966.
- KORFF, Hermann August: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, Leipzig, Teil I: Sturm und Drang, 1923. Teil II: Klassik, 1930.
- KRIGE, Jacob D.A.: Schiller. Die esteties-etiese ideë van 'n digter, Pretoria 1942.
- LOHMANN, Knut: Die Bedeutungssphäre des Wortes "Herz" im dramatischen und philosophischen Werk Friedrich Schillers, Dissertation, Münster 1959.
- LOHNER, Edgar: Schiller und die moderne Lyrik, Göttingen 1964.
- MANN, Thomas: Versuch über Schiller, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955, Stuttgart 1955, S. 9-26.
- MARTINI, Fritz: Wilhelm Tell, der ästhetische Staat und der ästhetische Mensch, in: Der Deutschunterricht, Jg. 12, H. 2, 1960, S. 72-89.

- MAY, Kurt: Friedrich Schiller. Idee und Wirklichkeit im Drama, Göttingen 1948.
- MEYER, Herman: Schillers philosophische Rhetorik, in: Euphorion, Bd. 53, H. 3, 1959, S. 313-350.
- MILLER, R.D.: Schiller and the Ideal of Freedom. A Study of Schiller's Philosophical Works with Chapters on Kant, Oxford 1970.
- MUSCHG, Walter: Schiller. Die Tragödie der Freiheit. Zur 200. Wiederkehr von Schillers Geburtstag, Bern 1959.
- OELLERS, Norbert: Schiller, Geschichte seiner Wirkung bis zu Goethes Tod, Bonn 1967.
- PETERSEN, Julius: Aus der Goethezeit. Gesammelte Aufsätze zur Literatur des klassischen Zeitalters, Leipzig 1932.
- PSAAR, Werner: Schicksalsbegriff und Tragik bei Schiller und Kleist, in: Germanische Studien, hrsg. v. Walther Hofstaetter, H. 228, Berlin 1940. - Wiederabdruck Nendeln/Liechtenstein 1969.
- RAABE, August: Idealistischer Realismus. Eine Genetische Analyse der Gedankenwelt Friedrich Schillers, Bonn 1962.
- REGIN, Bero: Freedom and Dignity. The historical and philosophical thought of Schiller, Den Haag 1965.
- REHL, Walther: Schiller und das Barockdrama. Alfred Götze zum 65. Geburtstag, in: Deutsche Vierteljahrschrift, Bd. 19, 1941.

- REINHARDT, Karl: Sprachliches zu Schillers Jungfrau, in: Akzente. Zeitschrift für Dichtung, hrsg. v. Walter Höllerer u. Hans Bender, 2. Jg., 1955, S. 206-222.
- ROHRMOSER, Günter: Zum Problem der ästhetischen Versöhnung. Schiller und Hegel, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, Bd. 53, H. 3, 1959, S. 351-366.
- RÜDIGER, Horst: Schiller und das Pastorale, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, Bd. 53, H. 3, 1959, S. 229-251.
- SAYCE, Olive: Das Problem der Vieldeutigkeit in Schillers ästhetischer Terminologie, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 6, 1962, S. 149-177.
- SCHADEWALDT, Wolfgang: Zur Tragik Schillers, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955, Stuttgart 1955, S. 303-316.
- SCHNASS, Franz: Der Dramatiker Schiller. Aufzeichnung seines Werdens und Wesens durch einheitlich-vergleichende Betrachtung und ästhetische Erklärung seiner Dramen, Leipzig 1914.
- SCHNEIDER, J.: Der Graben und der Schlund. Aspecten van Lessings en Schillers wýsgerige Denkbeelden, Antrittsvorlesung an der Freien Universität Amsterdam, Kampen 1963.
- SCHNEIDER, Rudolf: Tragik und Erlösung im Weltbild Schillers, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955, Stuttgart 1955, S. 276-302.

- SCHRIMPF, Hans J.: Lessing und Brecht. Von der Aufklärung auf dem Theater, Pfullingen 1965.
- SCHRÖDER, Rudolf Alexander: Friedrich von Schiller, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955, Stuttgart 1955, S. 49-71.
- SCHWERTE, Hans: Schillers "Räuber", in: Der Deutschunterricht, Jg. 12, H. 2, 1960, S. 18-41.
- SENGLE, Friedrich: Klassik im deutschen Drama, in: Der Deutschunterricht, Jg. 4, H. 5, 1952, S. 5-17.
- SENGLE, Friedrich: "Die Braut von Messina", in: Der Deutschunterricht, Jg. 12, H. 2, 1960, S. 72-89.
- STAHL, E.L.: Friedrich Schiller's Drama. Theory and Practice, Oxford 1961.
- STAIGER, Emil: Friedrich Schiller, Zürich 1967.
- STORZ, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart 1959.
- STORZ, Gerhard: Schiller. Jungfrau von Orleans, in: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart I, hrsg. v. Benno von Wiese, Düsseldorf ^{II} 1960, S. 322-338.
- STORZ, Gerhard: Friedrich Schiller (Gedächtnisrede gehalten in der Frankfurter Paulskirche am 9.11.1959), in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959, Stuttgart 1961, S. 330-345.
- STORZ, Gerhard: Der Lyriker Schiller, in: Der Deutschunterricht, Jg. 12, H. 2, 1960, S. 5-17.

- STORZ, Gerhard: Jeanne d'Arc in der europäischen Dichtung, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 6, 1962, S. 107-148.
- STRICH, Fritz: Schiller. Sein Leben und sein Werk, in: Schillers sämtliche Werke, Tempel-Klassiker, Bd. 13, Ergänzungsband, Leipzig 1912.
- TÖNSING, Ludwig R.: Die Rolle des Charakters in der Verknüpfung der Handlung in Schillers Dramen, Potchefstroom 1963.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Friedrich-Wilhelm: Schiller und die Antike, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955, Stuttgart 1955, S. 317-333.
- WIESE, Benno von: Bemerkungen über epische und dramatische Strukturen bei Schiller, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 2, 1958, S. 60-67.
- WIESE, Benno von: Das Problem der ästhetischen Versöhnung bei Schiller und Hegel, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 9, 1965, S. 167-188.
- WIESE, Benno von: Der Dramatiker Friedrich Schiller und sein Verhältnis zur Bühne, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955, Stuttgart 1955, S. 334-354.
- WIESE, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Bd. 1, Hamburg 1948.
- WIESE, Benno von: Die Dramen Schillers. Politik und Tragödie, Leipzig 1938.

WIESE, Benno von: Einführungen und Erläuterungen zu Schillers "Jungfrau von Orleans", in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 9, Weimar 1948.

WIESE, Benno von: Friedrich Schiller, Stuttgart 1959.

WIESE, Benno von: Friedrich Schiller. Erbe und Aufgabe, Pfullingen 1964.

WIESE, Benno von: Friedrich von Schiller, Die Götter Griechenlands, in: Die deutsche Lyrik, Bd. 1, Düsseldorf 1959, S. 318-335.

WIESE, Benno von: Kommentar zu: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20 und 21, Weimar 1962/1963.

WIESE, Benno von: Wirkungsgeschichte, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 9, Weimar 1948, S. 438-452.

WIESE, Benno von: Schiller. Eine Einführung in Leben und Werk, Stuttgart 1964.

WITTKOWSKI, Wolfgang: Octavio Piccolomini. Zur Schaffensweise des "Wallenstein"-Dichters, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 5, 1961, S. 10-57.