

VERDI-SCHILLE

1801 VER
03731

JOHANNA D'ARC

Premiere: 30. Oktober 2004

JOHANNA D'ARC

DIE RÄUBER

LOUISE MILLER

DON KARLOS

ANHALTISCHES THEATER  DESSAU

Das Mädchen von Orleans

Das edle Bild der Menschheit zu verhöhnen,
Im tiefsten Staube wälzte dich der Spott,
Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen,
Er glaubt nicht an den Engel und den Gott,
Dem Herzen will er seine Schätze rauben,
Den Wahn bekriegt er und verletzt den Glauben.

Doch, wie du selbst, aus kindlichem Geschlechte,
Selbst eine fromme Schäferin wie du,
Reicht dir die Dichtkunst ihre Götterrechte,
Schwingt sich mit dir den ewgen Sternen zu,
Mit einer Glorie hat sie dich umgeben,
Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben.

Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen
Und das Erhabne in den Staub zu ziehn,
Doch fürchte nicht! Es gibt noch schöne Herzen,
Die für das Hohe, Herrliche entglühn,
Den lauten Markt mag Momus unterhalten,
Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten.

Friedrich Schiller

Johanna d'Arc**(Giovanna d'Arco)****Dramma lirico in einem Prolog und drei Akten****Musik von Giuseppe Verdi****Libretto von Temistocle Solera**

**Deutsche Fassung von Johannes Felsenstein nach der
romantischen Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“
von Friedrich Schiller**

Musikalische Leitung	Golo Berg
Inszenierung	Johannes Felsenstein
Ausstattung	Stefan Rieckhoff
Chöre	Markus Oppeneiger
Choreographische Mitarbeit	Olga Iliewa
Dramaturgie	Udo Salzbrenner
Technische Gesamtleitung	Helmut Uschmann
Karl VII., <i>König von Frankreich</i>	Enrique Ambrosio/Pieter Roux
Johanna d'Arc	Jordanka Derilova
Thibaut d'Arc, <i>ihr Vater</i>	Ludmil Kuntschew/Ulf Paulsen
Delil, <i>Adjutant des Königs</i>	Nikola David
Talbot, <i>Oberbefehlshaber der englischen Truppen</i>	Kostadin Arguirov

(Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge)

Damen und Herren des Opernchores**Herren des Extrachores****Mitglieder der Komparserie****Anhaltische Philharmonie Dessau**

Studienleiter: Wolfgang Kluge
Musikalische Einstudierung: Dorothee Dietz, Norbert Kleinschmidt,
Wolfgang Kluge, Stefan Kozinski
Abendspielleitung und Regieassistentz: Jana Eimer, Martin Anhalt
Inspizientin: Ulrike Kahler • Souffleuse: Hannelore Weitkamp
Leitung der Komparserie: Ute Krüger

Maske: Wolfgang Meyer • Kostümanfertigung: Bärbel Wendel und Gitta Wendeborn
Putzmacherin: Heike Gramsch • Kostümmalerin: Anita Hertel

Theatermeister: Matthias Reinhardt • Beleuchtungsmeister: Holger Schulze
Ton: Walter Heyer • Requisiten, Waffen und Pyrotechnik: Hans-Jürgen Krause

Herstellung der Dekorationen in eigenen Werkstätten
Leitung: Andreas Nobis
Malsaal: Norbert Wagner • Theaterplastikerin: Guste Krefi
Tischlerei: Peter Lier und Thomas Mehnert • Schlosserei: Harald Berls
Dekorationen: Marco Hantel

Im Verlaufe der Aufführungsserien kann es zu Veränderungen der Besetzung kommen.
Bitte beachten Sie, dass über die jeweils gültige Aufführungsbesetzung auf unseren
Aushangtafeln im Parkett- und Rangfoyer sowie an der Abendkasse informiert wird.

**Foto-, Film und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus
rechtlichen Gründen nicht gestattet.
Bitte schalten Sie Ihre Mobilfunk-Telefone vor Beginn der Vorstellung aus.**

Aufführungsrechte: G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH, München

Aufführungsdauer: ca. 2 Stunden

Keine Pause

Premiere am **30. Oktober 2004** im Großen Haus
Uraufführung: Mailand, Teatro alla Scala, 15. Februar 1845

Die Handlung

In Reims und Umgebung, 1429/31

Prolog

In Frankreich tobt der Krieg, den man später als den Hundertjährigen bezeichnen wird. Englische Truppen verwüsten Dörfer und Städte, Orléans droht zu fallen. König Karl VII. will aufgeben, das Land den Invasoren überlassen und entsagt dem Schwert. Das Volk fleht Gott um Beistand an und hofft, der Kampfeswille, die Nation zu retten, möge erwachen und befähigen, Orléans zu verteidigen.

Die Prophezeiung für Karl, dass ihn ein Weib zum Sieger über den Erzfeind machen werde, scheint sich nicht zu erfüllen.

Johanna hört den Klang von wundersamen himmlischen Stimmen. Ihr Vater Thibaut warnt sie vor dem Reich der Geister. Johanna wird von den Stimmen angehalten, Frankreich zu retten, Reims zu befreien und König Karl zu krönen. Karl sieht in Johannas Mission ein Zeichen

des Himmels. Thibaut ist verzweifelt, er wähnt, seiner Tochter Handeln sei eitles Glück, hinter dem Satan stehe, und will sie zu Gott zurückführ'n.

Erster Akt

Die englischen Truppen erleiden Niederlage auf Niederlage. Weil ein Weib sie schlug, glauben sie sich vom Teufel besiegt. Thibaut sucht die englische Seite auf und enttabuisiert Johanna. Man verlacht Thibaut. Talbot will zurück auf die Schlachtfelder. Johanna hat sich in König Karl verliebt und sehnt sich nach den Siegen nach dem einfachen Dasein als Hirtin. Im inneren Konflikt zwischen Liebe und Auftrag gehorcht sie trotz ihrer Gefühle für Karl, der ihre Liebe doch nur aus politischem Kalkül erwidert, ihrem Gelübde. Das Volk vergöttert die Retterin Frankreichs.

Zweiter Akt

Vor der Kathedrale von Reims. Das Volk feiert die Krönung Karls zum König. Des Jubels für die Triumphe Johannas ist

kein Ende. Thibaut empfindet ihn als gotteslästerlichen Kult. Er klagt an und behauptet, der König sei durch des Teufels Kunst gerettet. Auf des Vaters Frage, ob sie zu den Heiligen und Reinen gehöre, verstummt sie. Und nicht nur Thibaut, auch das Volk deutet dieses Schweigen als Geständnis ihrer Herkunft vom Teufel und ist überzeugt, dass sich Frankreichs glückliches Schicksal nun wieder wenden wird.

Dritter Akt

Johanna ist in die Gefangenschaft der wieder siegreichen Engländer geraten, doch ihr Glaube versetzt Berge. Sie fleht Gott an und die Ketten fallen von ihr ab. Dies deutet Thibaut als Beweis ihrer Unschuld und bereut sein bisheriges Verhalten.

Johanna fordert das französische Volk zur letzten siegreichen Schlacht auf. Sie rettet den König vor den Feinden, deren Fahnen sinken. Frankreich ist endgültig vom Joch der Engländer erlöst. Karl prophezeit eine schöne Zukunft für Frankreich, als Delil den Tod der im Kampfe getroffenen Johanna verkündet. Einem

Regenbogen gleich verlief das Leben Johannas. Sie kam aus dem Nichts, erglühete in den schönsten Farben und ging genauso unscheinbar wieder in der Natur auf.



Verdi um 1844. Photographie.
Museo teatrale alla Scala, Mailand

„Johanna d’Arc“ – früher Verdi im Zeichen Friedrich Schillers

Udo Salzbrenner

Frühe bislang verhältnismäßig unbekanntere Opern Giuseppe Verdis (1813–1901) haben in den letzten Jahrzehnten eine wohlverdiente Renaissance erlebt, nicht nur in konzertanten Aufführungen, sondern ebenso in szenischen Produktionen verschiedener Bühnen des In- und Auslandes.

So entdeckte man am Pfalztheater Kaiserslautern den Reiz der heiteren Oper „Un giorno di regno“, in Stuttgart, Karlsruhe und Darmstadt riss „Attila“ das Publikum zu Begeisterungstürmen hin, „Ernani“ erlebte Aufführungen in Wien, Zürich und wiederum am Badischen Staatstheater, „Giovanna d’Arco“ wurde kürzlich in Lübeck, „I masnadieri“ in Gelsenkirchen und Mannheim gegeben, um nur einige wenige Beispiele kleinerer und größerer Bühnen des deutschsprachigen Raums zu nennen. Eine verdienstvolle Vorreiterrolle im Rahmen dieser Renaissance hat in den letzten

Jahren das Anhaltische Theater in Dessau eingenommen mit Neuinszenierungen der Opern „Die Räuber“, „I due Foscari“, „Louise Miller“ und „Johanna d’Arc“ in der Regie Johannes Felsensteins. Galt vielen, vor allem Deutschen, im 19. Jahrhundert die vereinfachende und raffende Umgestaltung von populären Dramen der Weltliteratur zu Opernlibretti geradezu als Sakrileg, so scheint man sich heute glücklicherweise diesen Werken wieder unvoreingenommener nähern zu können.

„Johanna d’Arc“ ist Verdis siebte Oper und seine fünfte, die an der Mailänder Scala uraufgeführt wurde, nachdem er dort bereits mit „Nabucco“ (1842) und „I lombardi alla prima crociata“ (1843) große Erfolge hatte feiern können.

Sie erlebte am 15. Februar 1845 ihre Uraufführung. Verdi selbst war vom Wert seines Werkes überzeugt. Am Tag nach der erfolgreichen Premiere mit der berühmten Sopranistin Erminia Frezzolini in der Titelpartie schrieb er, sie sei „ohne Ausnahme und ohne Zweifel die beste“ seiner bisherigen Opern. Und tatsächlich erreichte sie in der ersten Spielzeit beachtlicherweise gleich 17 Vorstellungen, insbesondere die Gesänge der



*Temistocle Solera. Photographie.
Conservatorio „G.Verdi“, Mailand*

Dämonen erlangten große Popularität, sie wurden sogleich in das Repertoire der Mailänder Straßenorgeln und Bandas aufgenommen. Noch im selben Jahr folgten Aufführungen in Florenz, Rom, Venedig und Turin.

Das Textbuch zu „Johanna d'Arc“ verfasste Temistocle Solera (1815–1878), dem – obwohl er es vehement bestritt – eindeutig Friedrich Schillers romantische Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“ aus dem Jahre 1801 mit ihrem unhistorischen Schluss, bei dem Johanna in der Schlacht fällt und nicht – wie in Wirklichkeit – auf dem Scheiterhaufen

stirbt, als Vorlage diente. (Die Stellen einer direkten Bezugnahme auf Schiller hat denn auch Johannes Felsenstein in seiner deutschen Fassung der Oper klar herausgestellt).

Die mitreißende Geschichte der französischen Bauerntochter Jeanne d'Arc (1412–1431), die mit sechzehn Jahren den „Stimmen“ folgte, die ihr die Rettung des Vaterlandes befahlen, und dem bereits nahezu verlorenen Krieg gegen die Engländer eine entscheidende Wendung gab, diente bereits vor Verdi zwei Tondichtern der Rossini-Zeit, Nicola Vaccai (Venedig 1827) sowie Giovanni Pacini (Mailand 1830), als stoffliche Vorlage ihrer Opern. Der Reiz lag für diese vermutlich in der spannungsvollen Mischung aus glanzvoller, tragisch gesteigerter weiblicher Hauptpartie und den Bestandteilen, wie sie ein „soggetto bellico“, ein kriegerisches Sujet auszeichneten (zündende Märsche, effektvolle Schlachtenmusiken mit häufiger Verwendung der Banda und Kanonenschüsse). Verdis Librettist Temistocle Solera betonte darüber hinaus ein drittes Element, das in den Vorläuferversionen und bei Friedrich Schiller lediglich angedeutet wird, das übernatürliche Einwir-

ken transzendenter Kräfte auf die Titelfigur.

Vielfach hat man ungerechterweise Soleras Schiller-Adaption als missglückt kritisiert. Man wird ihm jedoch im Gegenteil einiges Geschick bescheinigen müssen, gelang es ihm doch, die Anzahl der handelnden Personen von Schillers 27 auf 5 zu reduzieren und damit die Schauspielvorlage zu vereinfachen und überhaupt erst in ein opernspezifisches, komponierbares, auf drastische Bühnenwirkung berechnetes Handlungsgeflecht zu transformieren, vergleichbar etwa der Weise eben, wie heutzutage komplexe Literatur (Romane, Erzählungen und Dramen) für den Film wirkungsvoll aufbereitet wird.

Gegenüber dem Verleger Giovanni Ricordi hat Solera auch Shakespeare als Inspirationsquelle genannt, in dessen „First Part of King Henry VI.“ die Geschichte der Jeanne d'Arc als Nebenhandlung erscheint. Abweichend von Schiller, aber doch Shakespeare nahestehend ist auch der Ersatz der Liebe zwischen Johanna und dem „Fremden“ Lionel durch eine sich zwischen Johanna und Karl, dem Dauphin, sich entwickelnde Beziehung.

Solera verlieh außerdem Johannas Vater Thibaut d'Arc mehr Gewicht als Widersacher seiner Tochter, der glaubt, diese öffentlich einer Schuld überführen zu müssen. Erst am Ende gewahrt Thibaut Johannas Unschuld, Thibaut – durchaus also eine auf Rigoletto vorausweisende Vaterfigur.

Die Jungfrau von Orléans, das einfache Bauernmädchen aus Domremy, ist für die Franzosen bis heute das Symbol der reinsten Vaterlandsliebe geblieben, vor allem durch ihre Jugend, ihren Mut, ihren Glauben, die verzweifelte Lage, in der sich das Land befand, als sie sich aufmachte, es zu retten, das Wunder, das ihr Erfolg bedeutete, dieser Sieg einer Schäferin über einen triumphierenden Feind, vor allem jedoch der Scheiterhaufen und das Martyrium.

Die Analogie zwischen dem im Hundertjährigen Krieg von England beherrschten Frankreich und dem Italien der 1840er Jahre ist jedoch offensichtlich. Bereits seinen „Nabucco“ hatte Verdi im Bewusstsein des *Risorgimento*, der italienischen Freiheitsbewegung und der Einigungsbestrebungen seiner Zeit, die sich vor allem gegen die österreichische Vorherrschaft richteten, geschrieben. In

der Folge wurde Verdi zu einer Symbolgestalt des *Risorgimento*, dessen Zeitgeist die Gestalt der Protagonistin in „Johanna d'Arc“ unmittelbar verständlich war, auch die deutliche Sprache gegen den seiner patriotischen Pflicht nicht genügenden Souverän zu Beginn der Oper. So war es sicher nicht nur wirtschaftliches Kalkül, das Bartolomeo Merelli, den Impresario der Scala und Solera nach einem patriotischen Stoff greifen ließ. Es war durchaus Verdis und seines Librettisten inneres Anliegen, auf die politischen Geschehnisse ihrer Zeit Bezug zu nehmen, und zwar in bereits bei Schiller angelegter emotional anrührender, romantischer Sichtweise, die es – wie es auch die Neuinszenierung Johannes Felsensteins zu verdeutlichen sucht – gestattet, das Wirken der Jeanne d'Arc als Heraustreten eines Hirtenmädchens aus der Natur in den Bereich der Politik, den geschichtlichen Prozess, und ihren nachmaligen Tod als Wiedereintreten in den Bereich der Natur zu interpretieren. Musikalisch gelang es Verdi durchaus Neuland zu erschließen. Bemerkenswert schon die mehrteilige Ouvertüre, in der die melodischen Formen des pastoralen, langsamen Mittelteils, der wohl

Johannas ländliche Herkunft repräsentiert, in die kriegerischen Melodien des auf Johannas militärische Aktionen verweisenden Schlussteils umgewandelt werden. Effektiv natürlich die großräumigen, plakativen Tableaux mit ihrem Sinn für das Malerische und ihren ebenso eingängigen wie mitreißenden Chören, die Verdis Orientierung an der französischen *Grand opéra* offensichtlich werden lassen, besonders genial jenes des zweiten Aktes, in dem der Jubel über den Triumph Johannas nach Thibauts Anklage gegen seine Tochter umschlägt in die Bezeichnung der Ketzerei („...weil sie eine Hexe ist“).

Die beste Musik der ganzen Partitur aber schrieb Verdi zweifellos für seine Protagonistin, so etwa die emotional anrührende Cavatina im Prolog „Lebt wohl ihr Berge, ihr geliebten Triften, Ihr so traulich stillen Täler“ mit ihrem unverkennbar martialischen Touch in der Begleitung, die delikat instrumentierte Romanze „Kümmert mich das Los der Schlachten“ im ersten Akt, und ihre hinreißenden Duette, jenes Liebesduett mit Karl im ersten Akt und dasjenige durch einfache große Linien geprägte im dritten Akt mit ihrem zur Vergebung bereiten Vater.

So spiegeln sich bereits in der Musik der „Johanna d'Arc“ jene Genieblitze des Komponisten, um deretwillen wir ihn heute mehr lieben denn je und dessen Sendung – wie Franz Werfel in seinem „Roman der Oper“ (1924) schrieb – es war, „die traditionelle Oper, die Oper an sich zu retten und ihre Entwicklung für die Zukunft zu sichern....Seinem Genius hatte die Geschichte die schwere Doppelaufgabe anvertraut, die alte leerge-wordene Form zu wahren, sie mit der Menschen-Wahrheit zu versöhnen und dennoch nicht an das musikalische Drama des Nordens zu verraten.“

Studiere gründlich die Situation und den Text: die Musik kommt von selbst. Mit einem Wort, es würde mich freuen, wenn Du mehr dem Dichter als dem Komponisten dienstest.

Verdi an Varesi 1847

Zur neuen deutschen Textfassung

Johannes Felsenstein

Meine neue deutsche Textfassung ist ein Versuch, gleichrangig zur Musik Verdis auch Schiller zu seinem Recht zu verhelfen. Dies bedeutet – wo immer nur möglich – eine Rückführung und Umstrukturierung des Librettos, ein Zurecht-rücken der Charaktere im Sinne des Originals einerseits und den Verzicht auf eine eigene Wortschöpfung andererseits, also die konsequente Orientierung der deutschsprachigen Fassung des Gesangstextes am Schillerschen Original. Warum sollten wir in Deutschland uns mit einer Übertragung einer Übertragung noch weiter vom Original entfernen? Wir brauchen ja Schiller nicht zu übersetzen, wie es die Librettisten von Verdis Opern tun mussten, sondern können die jeweiligen Textstellen der Libretti durch das Schillersche Original ersetzen bzw. an dieses heranführen. Bei meiner Neugestaltung war es möglich, ganze Versteile aus der Schillerschen

„Jungfrau von Orleans“ unverändert zu übernehmen, andererseits musste einiges dem Rhythmus und der melodischen Linie Verdis angeglichen werden. Vielfach konnte jedoch bei diesem Verfahren sogar Soleras Versform erhalten werden. Diese neue Fassung galt dem Zugewinn an dichterischer Prägnanz, somit an inhaltlichem Glanz. Sie maßte sich nicht an, in die musikalische Struktur einzugreifen, etwa die Grenzen wieder zu erweitern, die Solera gezogen hat, als er die Solo-Personage Schillers von 27 auf 5 stützte. Auch konnte man im Sinne des Erhalts vorgegebener Konflikt-Konstellationen nicht unbedenklich die ausufernde Aufwertung der Vaterfigur Thibaut, wie sie in der Oper gegeben ist, zurücknehmen. Sie ist natürlich in der dramaturgischen Konstruktion und der damit verbundenen musikalischen Architektur der Oper begründet. Das Erstaunlichste und gleichzeitig die beglückendste Entdeckung bei meiner Arbeit war, wie sehr dennoch die Musik Verdis Schillerschen Geist atmet, wie sehr Schiller und Verdi gleichsam seelenverwandt harmonieren, ein Phänomen, dessen man gewahr wird, wenn man die entsprechenden Passagen im

Original-Drama erspürt hat und Verdis Musik mit Originaltext unterlegt. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für dieses von mir angewandte Verfahren ist auch das Terzett Johanna / Karl / Thibaut aus dem Prolog der Oper, das wir deshalb hier in seinem Wortlaut wiedergeben, dazu ebenso die entsprechenden Stellen aus dem Schillerschen Original, die dort allerdings bisweilen einer anderen Person zugewiesen sind. Gleichzeitig ist dieses Terzett, das inhaltlich im Grunde die ganze Oper vorwegnimmt, ein wunderbares Beispiel für den von Verdi auch musikalisch meisterhaft verwirklichten Simultanismus in der Oper.

**Heil dir großer deutscher
Schiller, der du das hohe
Standbild wieder glorreich
gesäubert hast von dem
schmutzigen Witze Voltaires,
und den schwarzen Flecken,
die ihm sogar Shakespeare
angedichtet.**

Heinrich Heine

Das Original: „Die Jungfrau von Orleans“ von Friedrich Schiller

*Friedrich's von Schiller sämmtliche Werke, Siebentes Bändchen, Stuttgart,
gedruckt bei Fr. Henne, 1837, S. 291*

Johanna:

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,
Vom Vaters Busen, von der Schwestern lieber Brust,
Muß ich hier, ich muß – ...
... Den Tod verbreiten und sein Opfer seyn zuletzt!
Denn nicht den Tag der frohen Heimkehr werd' ich sehn;
Noch Vielen von den euren werd' ich tödlich seyn,
noch viele Wittwen machen, aber endlich werd'
Ich selbst umkommen und erfüllen mein Geschick.

S. 263 / 264

Karl:

Und bin ich Sünd'ger solcher Gnade werth?
Untrüglich allerforschend Aug', Du siehst
Mein Innerstes und kennest meine Demuth!

Johanna:

Der Hohen Demuth leuchtet hell dort oben;
Du beugtest Dich, drum hat er Dich erhoben.

Karl:

So werd' ich meinen Feinden widerstehn?

Deutsche Textfassung der Oper von Johannes Felsenstein

Klavierauszug S. 77 / 78 / 79

Johanna:

Ich bin geboren als Schäferin und eine einfache Jungfrau.
Fremd ist ein Schwert in dieser Hand,
die nur den frommen Hirtenstab geführt.
Doch weggerissen von heimatlicher Flur,
fort von dem Busen des Vaters und von der Schwestern lieber Brust
muss ich verbreiten den Tod und sein Opfer sein zuletzt!
Ich werd den Tag froher Heimkehr nicht sehn,
selber umkommen und so erfüll'n mein Geschick!

Klavierauszug S. 77 / 78 / 79

Karl:

Und bin ich solcher Gnade wert?
Bin wert ich solcher Gnade?
O untrüglich und allerforschend Aug,
Du siehst allein mein Inneres und kennest meine Demut.
Der hohen Demut leuchtet hell, leuchtet dort oben hell.
Ich beugte mich, drum erhob mich Gott.
Gott hat erhoben mich.
Es kommt die Jungfrau vom König des Himmels.

Johanna:

Bezwungen leg' ich Frankreich Dir zu Füßen.

Karl:

Und Orleans, sagst Du, wird nicht übergehn?

Johanna:

Eh' siehest Du die Loire zurück fließen.

Karl:

Werd' ich nach Rheims als Ueberwinder ziehn?

Johanna:

Durch tausend Feinde führ' ich Dich dahin.

S. 216

Thibaut:

Wie kommt mir solcher Glanz in meine Hütte?

O das bedeutet einen tiefen Fall!

Sinnbildlich stellt mir dieser Warnungstraum

Das eitle Trachten ihres Herzens dar.

Sie schämt sich ihrer Niedrigkeit – weil Gott

Mit reicher Schönheit ihren Leib geschmückt,

Mit hohen Wundergaben sie gesegnet

Vor allen Hirtenmädchen dieses Thals,

So nährt sie sünd'gen Hochmuth in dem Herzen,

Und Hochmuth ist's, wodurch die Engel fielen,

Woran der Höllengeist den Menschen faßt.

Friedrich Schiller.
Gemälde von
Ludovike Simanowiz,
1793/94



Klavierauszug S. 77 / 78 / 79

Thibaut:

Wie kommt mir solcher Glanz in meine arme Hütte?

O das bedeutet tiefen Fall!

Eitelkeit ihres Herzens!

Eitel ihr Trachten, sie schämt sich der Niedrigkeit,
weil Gott ihr mit Schönheit geschmückt den Leib,
reich sie gesegnet vor all den Hirtenmädchen im Tal mit Wunderkraft.

So nährt sie sünd'gen Hochmut in ihrem Herzen
und Hochmut ist's, wodurch die Engel fielen,
woran der Höllegeist den Menschen fasst!

„Johanna d’Arc“, eine „Romantische Tragödie“

Stefan Rieckhoff

„Johanna d’Arc“ wird von Verdi zu einer Zeit vertont, die wir heute als „Romantik“ bezeichnen.

Schiller, dessen Interesse mehr einer poetischen Wahrheit als historischer Realität galt, schrieb eine „Romantische Tragödie“. Einen „Romantischen Traum“, die Sehnsucht nach etwas, was nicht ist – aber sein könnte.

Der Wiederentdeckung des Altertums und der klassischen Antike im 18. Jahrhundert folgte mit der zeitgenössischen Romantik die Wiederentdeckung des Mittelalters und der frühen Neuzeit.

Romantisches bis spätromantisches Bildmaterial, vor allem die Historien- und Freskenmalerei des 19. Jahrhunderts, die in der Tradition der Präraffaeliten vorwiegend Themen des Mittelalters behandeln, soll den Geist der Oper und ihrer Entstehungszeit auf der Bühne vermitteln. Für jede Szene Prospekte

mit collagenartigen Ausschnitten aus Bildern romantischer Maler wie Caspar David Friedrich, Moritz von Schwind, Böcklin, Schinkel, Richter, Cornelius, Spitzweg u.a. in verschiedenen Dimensionen. Dieses Prinzip garantiert schnelle Wechsel, optische Vielfalt und verblüffende Veränderungen. So unterstützen wir wirkungsvoll die Dynamik der Musik und bedienen die Forderung nach dem schnellen Wechsel der Räume.

Bei Schiller geht es um die Problematik einer idealisierten Frau, die zwischen ihrer übernatürlichen Sendung und den irdischen Gesetzen ihrer weiblichen Natur hin und her gerissen ist. Den Erfolgsanforderungen der italienischen Operntadition seiner Zeit folgend, reduziert Verdi den Stoff auf einen Liebeskonflikt und einen Verrat, den ein Vater an seiner Tochter begeht. Eine heutige Inszenierung müsste meines Erachtens den Versuch unternehmen, sowohl die Intentionen Schillers als auch Verdis in einem Konzept zu vereinen.

Lebens- und Tattafel zur Geschichte der historischen Jeanne d'Arc

- 1412**, 6. Januar Geburt der Jeanne d'Arc in Domremy (Lothringen).
- 1429**, 15. Februar Ankunft in Vaucouleurs, einem lothringischen Städtchen an der Maas, etwa 20 km nördlich von Domremy, bei Robert von Baudricourt, dem Schlosshauptmann und Kommandanten von Vaucouleurs.
- 1429**, 23. Februar Aufbruch nach Chinon, einer Stadt an der Vienne, kurz vor ihrer Einmündung in die Loire, dem derzeitigen Aufenthaltsort des Dauphins Karl VII.
- 1429**, 6. März Ankunft in Chinon. Begegnung mit dem Dauphin Karl VII.
- 1429**, 29. April Jeanne d'Arc trifft vor Orléans ein und gelangt durch die englischen Sperrren hindurch in die Stadt, wo sie jubelnd begrüßt wird.
- 1429**, 6. – 8. Mai Kämpfe in und um Orléans: Erstürmung des Augustinerklosters, der befestigten Tourelles. Rückzug der Engländer, Aufhebung der Belagerung. Jeanne d'Arc wird als Siegerin gefeiert.
- 1429**, 17. Juni Krönung Karls VII. in der Kathedrale Notre Dame in Reims auf Verlangen der Jeanne d'Arc.
- 1429**, im Herbst Johanna von Orleans, wie sie nun genannt wird, drängt auf neue kriegerische Unternehmungen gegen die Engländer und auf die Befreiung des ganzen Vaterlandes von den feindlichen Truppen.
- 1429**, im Dez. Karl VII. erhebt Johanna von Orleans und ihre Familienangehörigen in den Adelsstand.
- 1430**, 23. Mai Johanna verteidigt Compiègne, wird von den Burgundern gefangen genommen und an die Engländer ausgeliefert.

- 1431**, 9. Januar Jeanne d'Arc wird in Poitiers durch eine Untersuchungskommission verhört, die der Erzbischof von Chartres zusammengestellt hatte. Das Verhör erbringt keine Argumente, um deretwillen Johanna anzuklagen wäre.
- 1431**, 21. Februar Beginn des Prozesses gegen Jeanne d'Arc in der königlichen Schlosskapelle zu Rouen. Pierre Couchon, Bischof von Beauvais, Doktor der Theologie, Ratgeber des englischen Königs, zum Bischof von Rouen ernannt, führt den Vorsitz. Für die Auslieferung Johannas an die Engländer werden zehntausend Francs bezahlt.
- 1431**, 21. Februar bis 17. März Johanna wird sechsmal öffentlich und neunmal geheim verhört.
- 1431**, 24. März Verlesung der Vernehmungsprotokolle.
- 1431**, 24. Mai Das Gericht verurteilt Jeanne d'Arc nach Abschwörung zu lebenslänglichem Kerker.
- 1431**, 28. Mai Jeanne d'Arc widerruft ihr Schuldbekenntnis und bekennt sich erneut zu ihrer Sendung
- 1431**, 30. Mai Jeanne d'Arc wird als Ketzerin und Hexe zum Tode verurteilt und auf dem Marktplatz von Rouen öffentlich auf dem Scheiterhaufen verbrannt.
- 1450**, 4. März Beginn des Ehrenrettungsprozesses der Jeanne d'Arc. Verhör Guillaume Manchons, seinerzeit Notar, jetzt Domherr von Notre Dame in Rouen. Er nimmt gegen die einstige Prozessführung und Verurteilung der Jeanne d'Arc Stellung.
- 1452**, 8. Mai Richard de Grouchet, seinerzeit Richter im Prozess gegen Jeanne d'Arc, der sie zur Ketzerin erklärt und der weltlichen Gerichtsbarkeit ausgeliefert hatte, erklärt: „Das Urteil war ungerecht.“
- 1452**, 8. Mai Jean Beaupère, Richter und Anklagevertreter im Prozess gegen Jeanne d'Arc, erklärt: „Jeanne d'Arc war unschuldig.“



Die erste Zeichnung, die ein Schreiber von der Jungfrau anfertigte – Register des Pariser Parlaments (1428–36) mit Notizen über die Belagerung von Orléans

1456, 7. Juli

Das Ehrenrettungsgericht unter dem Vorsitz Jean Juvénals, des Erzbischofs von Rouen, verkündet die Unschuld der Jeanne d'Arc und hebt das 1431 gegen sie verhängte Urteil auf, weil es „befleckt von Arglist, falscher Beschuldigung, Unrecht, Lüge und Verleumdung ein öffentlich kundgetaner Rechtsirrtum war“.

1909, 18. April

Jeanne d'Arc von Papst Pius X. selig gesprochen.

1920, 16. Mai

Jeanne d'Arc von Papst Benedikt XV. heilig gesprochen.



Das Elternhaus in Domremy

Jeanne d'Arcs Persönlichkeit und geschichtliche Rolle

Herbert Nette

Es gibt zahllose Bilder und Statuen der Jeanne d'Arc, aber ein unbedingt glaubwürdiges Porträt ist nicht auf uns gekommen. Sie selbst hat auf die Frage im Prozess, ob je ein Bild von ihr gemacht worden sei, gesagt, sie kenne nur eines, auf dem sie kniend dem König einen Brief überreicht; sie habe es in Arras in der Hand eines Schotten gesehen und habe es ähnlich gefunden. Doch hat man dieses Bild bisher nicht entdeckt. So müssen wir uns an ihre Zeitgenossen halten, insbesondere an diejenigen, die sie gekannt haben. Aus den Schilderungen, die sie von ihrem Äußeren geben, wissen wir, dass sie ein kräftiges Mädchen war, gedrungen, aber gut gewachsen, mit bäuerlichem Gesicht, dunklem Haar und üppiger Brust – von der d'Aulon sagt, dass er sie bei manchen Gelegenheiten mit Vergnügen gesehen habe. Er nennt sie auch schön und groß, und



Die älteste Darstellung Johannas.
Illustration aus „Le Champion des
Dames“ von Martin le Franc, 1451.
Bibliothèque Nationale, Paris

Perceval de Boulainvilliers – der sie nicht persönlich gekannt hat – verleiht ihr sogar das Attribut „elegant“. Aber dem widersprechen alle anderen Zeugen. Keiner sonst hat von ihrer Schönheit gesprochen, und mehrere haben sie als klein von Gestalt beschrieben. Objektiv wirkt die Feststellung ihres Arztes Guillaume de la Chambre, sie sei sehr

*Unterschrift / aus dem Brief an die
Einwohner der Stadt Reims*

28. März 1430

schmal in den Hüften gewesen. Wiederholt wird ihre männliche Haltung hervorgehoben.

Psychologische Charakteristiken lagen nicht im Stil ihrer Zeit. Doch können wir uns aus ihren Worten, ihren Handlungen und ihrem gesamten Verhalten eine Vorstellung von ihrer Persönlichkeit machen. Dabei zeigt sich, dass sie bei aller Kraft und Robustheit keineswegs weiblicher Züge, ja eines gewissen Charmes entbehrte. „Sie war sehr subtil, von einer weiblichen Subtilität“, sagte ihr Richter Jean Beupère, und der Augustinermönch Philipp von Bergamo war nicht der einzige, der ihre sanfte Stimme, „nach Art der Frauen ihres Landes“, rühmte.

Wie ihre Stimme waren ihre Figur und Sensibilität die eines jungen Mädchens, wofür das Französische das nicht entsprechend übersetzbare Wort „pucelle“

hat, dem nach einer schönen Bemerkung von Gerhard Storz eine frische Natürlichkeit innewohnt, die eines zärtlichen Beiklangs nicht entbehrt. Wenn sie in der Renaissance zu einer klassischen Heroine hochstilisiert und schon früher mit den alttestamentarischen Gestalten Deborah, Judith, Esther verglichen oder eine Amazone genannt wurde, so ist ihr Wesen damit gründlich verzeichnet. Von alledem hatte sie nichts. Sie lachte gerne und weinte nicht selten, ja sie „floss über von Tränen“ beim Gebet, bei der Beichte, beim Anblick der Gefallenen, aber auch, wenn sie verwundet wurde. Sie war lebhaft und fröhlich, liebte den Verkehr mit Kriegsleuten und vornehmen Herren und zeigte dabei Züge weiblicher Koketterie. Offenbar hat sie auch eine erste Liebe gehabt, denn als Sechzehnjährige musste sie sich vor einem Gericht in Toul gegen die Behauptung eines jungen Mannes wehren, sie habe ihm ein Heiratsversprechen gegeben. Im Prozess rühmte sie sich ihrer Fertigkeiten im Nähen und Spinnen. Sie hatte eine Vorliebe für schöne Pferde und prächtige Kleidung, was ihr der Erzbischof von Reims einmal vorwarf; ihre Rüstung war innen ganz

mit roter Seide gefüttert. Sie war gesund, aß wenig und trank nur selten Wein, den sie überdies mit Wasser verdünnte. Sie hielt starke Strapazen aus und hatte überhaupt nichts Krankhaftes oder gar Dämonisches an sich; die Richter haben vergeblich versucht, sie auf dies schlüpfrige Terrain zu locken.

Merkwürdig ist, dass von ihr keine sexuelle Anziehungskraft ausging, was mit der Scheu vor ihrer Jungfräulichkeit oder dem Respekt vor ihrer Sendung nicht hinreichend erklärt ist. Aber ob es ihr Freund, der Herzog von Alençon, ihr Leibwächter d'Aulon ist oder andere, die manchmal nachts an ihrer Seite schliefen – alle beteuern, dass sie, die ihren guten Wuchs und ihre schönen Brüste wohlgefällig wahrnahmen, nie eine Begierde gespürt und nach ihr als Weib verlangt hätten. Man wird sich hier des von d'Aulon überlieferten Untersuchungsergebnisses erinnern, dass sie nicht von der „geheimen Krankheit der Frauen“ befallen wurde.

Ungewöhnlich war ihre Klugheit und Schlagfertigkeit, ihre „blitzende Intelligenz“, um das Wort Thomas de Quinceys zu gebrauchen. Ebenso ihr erstaunliches Gedächtnis, das sie öfter als ein-

mal vor den Richtern bewies. Viele ihrer Antworten kann man nicht ohne Bewunderung ihrer überlegenen Geistesgegenwart und jugendlichen Frische, ohne Rührung oder ein zärtliches Lächeln lesen. So demütig sie sich zu Gott bekennt, so keck und humorvoll kann sie spitzfindigen Fragen begegnen. So, wenn sie auf die Frage, ob der heilige Michael Haare habe, sinngemäß antwortete: *Warum sollte man sie ihm abgeschnitten haben?* In einer der für sie gefährlichsten Situationen vor dem Inquisitionsgericht sagte sie zu dem Notar Boisguillaume, dem sie einen Irrtum nachwies, wenn es noch einmal vorkomme, werde sie ihn am Ohr ziehen, was selbst unter den ersten Herren ein Gelächter auslöste. Ihr Arzt Jean Tiphaine fragte sie, ob sie jemals in einem Gefecht gewesen sei, bei dem Engländer getötet wurden. Ihre Antwort, spöttisch und selbstbewusst: *Bei Gott, aber ja! Wie lieblich ihr redet! Warum gingen sie nicht aus Frankreich hinaus und in ihr eigenes Land!*

Für ein junges, ungelehrtes Mädchen vom Lande sind das gewiss ungewöhnliche Eigenschaften, aber die Spannungen ihrer sehr komplexen Persönlichkeit las-



Johanna. Kolorierter Holzschnitt,
16 Jh. Bibliothèque Nationale, Paris

sen sie noch nicht erkennen. Erinnern wir uns: Die kleine Jeannette, fromm, fleißig, sanftmütig, ihren Stimmen hingegeben, wird in unwahrscheinlich kurzer Zeit zur Kriegerin, deren Energie, physischer Mut, ungestümer Tatendrang

die Soldaten mitreißt und den Feldherren und Diplomaten manchmal fast lästig ist. Es ist bezeugt, dass sie im Gefecht immer vorne war und, wenn es den Rückzug zu decken galt, als letzte standhielt. Dabei besaß sie durchaus nicht die Gewissheit, dass sie nicht fallen werde. Also doch eine Amazone? Trotz allem, das war sie nicht. *Meine Fabne war mir viel, viel lieber als mein Schwert. Ich trug die Fabne immer selbst, wenn ich den Gegner angriff, um zu vermeiden, einen zu töten. Niemals babe ich einen Menschen getölet.* So zweifellos sie der Sphäre des Heroischen zugehört, so unberührt bleibt davon ein Grundzug ihres Wesens: Erbarmen und großherzige Güte. Da ist der todwunde englische Soldat, dessen Kopf sie in den Schoß nimmt und dem sie den letzten Trost spendet. Und noch im letzten Moment, schon in den Flammen, dachte sie nicht an sich, sondern an den Mönch, der ihr bis zum Ende beistand, und den sie bat, sie nun zu verlassen.

Zu dieser noblen Selbstlosigkeit gehört ihr völliger Mangel an Egoismus. Weder am Königshof von Chinon noch später hat sie je das Geringste für sich gefordert. Jede Verherrlichung ihrer Person

war ihr zuwider. Sie lehnte es ab, als Wundertäterin zu gelten und wies die Frauen, die die Hufe ihres Pferdes berühren wollten, unwillig zurück. So kann sie auf die Ermahnung eines Geistlichen, vor Abgötterei auf der Hut zu sein, gelassen antworten: *Wabrhaftig, ich wisse nicht, wie ich mich davor büten könnte, wenn Gott mich nicht bebüetete.* War sie eine Heilige, eine Mystikerin? Beides trifft für sie nicht ganz zu. So sehr sie bestrebt war, Gottes Willen zu erfüllen, so tat sie es ja nicht in einsamer Meditation oder im Bemühen, den Forderungen der christlichen Lehre nachzukommen. Ihr ganzer Wille richtete sich auf die Erreichung eines militärischen und politischen Ziels. Eine Kriegsheilige, wie George Bernard Shaw, auf die in dem Wort liegende Paradoxie deutend, sie nennt. So wird man in ihr am ehesten eine Prophetin sehen können, die zur Märtyrerin wurde. Prophetin – das wirft nochmals die Frage nach ihren Stimmen und Visionen auf, in denen wir, es wurde schon gesagt, die Projektionen ihrer eigenen Wünsche und Ziele erkennen. Wie unbewusst ihr das war, zeigt ihre Reaktion und die Reinheit ihrer Seele, beim er-



Johanna zu Pferde, Bronzestatuetten,
15. Jh. Musée Cluny Paris

sten Auftreten der Stimmen: das Kind fürchtete sich vor dem plötzlichen, übernatürlich erscheinenden Phänomen. Erst später entwickelte sie die habituelle, fast familiäre Beziehung zu ihren Heiligen, behielt aber gleichwohl immer ihren klaren Verstand, ihre verblüffende Vernünftigkeit.

Was sich rationaler Erklärung nie ganz erschließen wird ist die Tatsache, dass sie in stande war, den Enthusiasmus ih-



Johanna. Buchillustration.

Französisch-flämische Schule, 15. Jh

res Sendungsglaubens auf ihre Mitstreiter zu übertragen. Gewiss befand sie sich in einer, von ihr unbewusst genutzten, Übereinstimmung mit den kollektiven, politischen und religiösen Stimmungen und Strömungen ihrer Zeit und Umwelt. Doch bleibt das Wunder, dass ein Bauernmädchen, von Mitleid mit dem König und dem Elend ihres Volkes ergriffen, klarer als die Großen des Landes erkannte, was in der verzweifelt Situation zu tun war.

Leichter zu beantworten ist die Frage nach der Rolle, die sie geschichtlich gespielt, nach der Bedeutung des Einflusses, den sie auf den Gang der Ereignisse ausgeübt hat. Die Antwort kann nicht umhin, den Mythos, den man um sie gewoben hat, kritisch zu betrachten, wie das unsere Darstellung deutlich gemacht haben sollte. Vielfach hat man sie in der Literatur zum Oberbefehlshaber oder doch zu einer Art von militärischem Führer gemacht. Aber ihr Name findet sich in keinem Armeeeregister, sie hatte keinen militärischen Rang und sie hat niemals ein wirkliches Kommando innegehabt. Die außerordentliche Wirkung, die sie an der Spitze der Truppen auf diese ausübte, wurde eine Weile von der königlichen Regierung unterstützt, bis die Visionärin nicht mehr in ihr politisches Konzept passte. Schon vorher hatte sie öfters den Widerstand der Militärs zu spüren bekommen, und zu den strategischen Beratungen wurde sie, mit einer einzigen Ausnahme, nicht zugezogen. Ob sie, wie das bei vielen, namentlich französischen Autoren der konservativen Richtung zu lesen ist, Frankreich gerettet hat? Das läuft auf die Überlegung hinaus, wie die Geschichte, hätte es

*Jeanne die Schäferin,
Ansichtskarte aus Domremy*

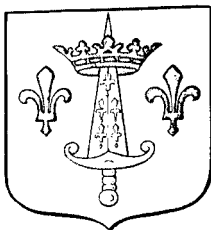


anne d'Arc nicht gegeben, verlaufen wäre – eine sinnlose Überlegung, da das Geschehene, die Geschichte, irrealen Vermutungen gegenstandslos macht.

War sie, wie Friedrich Sieburg meinte, die Begründerin des Nationalismus und seiner Gefahren, ja die Initiatorin eines religiösen Imperialismus? Das ist genau

so falsch gesehen, wie Shaw es tat, als er sie zur ersten Protestantin erklärte. Richtig ist, dass sich bei ihr religiöse und patriotische Gefühle vermischten, dass für sie das französische Reich gleichbedeutend mit dem Reich Christi und der französische König der Beauftragte Gottes war. Aber die Nation in unserem Sinne gab es während

des feudalen Zeitalters nicht. Was sie beflügelte war die Liebe zu ihrem Land und das Mitleid mit dem Dauphin, in dem sie Frankreich verkörpert sah. Erst nach 1870 hat man sie in Frankreich zum Symbol des kämpferischen Nationalismus erhoben, und im Ersten Weltkrieg haben dann Maurice Barrès und Léon Bloy sie für ihre chauvinistischen Hassgefühle in Anspruch genommen.



*Johannas Wappen:
Schwert, Krone,
2 Lilien*

Ebensowenig war sie eine Vorläuferin des Protestantismus. Sie verweigerte sich zwar dem priesterlichen Anspruch, sich zwischen sie und Gott, mit dem sie sich in unmittelbarem Kontakt fühlte, zu stellen. In diesem einzigen Punkt – so sahen es die Richter vom Standpunkt des Dogmas zu Recht – stellte sie das ei-

gene, sich auf Gott berufende, Urteil eines einzelnen Sterblichen gegen die in Jahrhunderten erprobte Weisheit und Erfahrung der Kirche. Aber trotzdem fühlte sie sich als gläubiges Kind der christlichen Kirche, an deren Bestand und Zustand zu rütteln ihr nie in den Sinn gekommen wäre. Es war ihr singulärer

Fall, ihre Einsamkeit mit Gott, für die sie bis zuletzt einstand.

Als der Regisseur Robert Bresson gefragt wurde, ob sein Film „La Passion de Jeanne d'Arc“ (1962) zur Erklärung für Wesen und Wirkung der Heldin beitrage, gab er zur Antwort: „Größe erklärt man nicht, man versucht, sich nach ihr zu richten.“

Die Stimmen

Als ich dreizehn Jahre alt war, hatte ich eine Stimme, die von Gott kam, um mich zu leiten. Das erstemal hatte ich große Furcht. Die Stimme kam zur Mittagsstunde; es war im Sommer, im Garten meines Vaters. Ich hatte den Tag zuvor gefastet. Ich habe die Stimme gehört mir zur Rechten, von der Seite der Kirche her. Fast immer begleitet sie eine große Helligkeit. Dieses Licht kommt von derselben Seite, von der man die Stimme vernimmt. Dort zeigt sich meist ein heller Schein. Die Stimme schien mir erhaben. Ich glaube, sie war mir von Gott geschickt. Beim dritten Anruf wusste ich: es war die Stimme eines Engels. Die Stimme hat mich immer recht geleitet, und ich habe sie immer verstanden. Sie hat mir geheißen, mich gut zu führen und oft in die Kirche zu gehen. Sie sagte mir, es sei notwendig, dass ich, Johanna, nach Frankreich ginge. Zwei-, dreimal in der Woche sagte mir die Stimme, dass ich, Johanna, nach Frankreich gehen müsste, und zwar so, dass mein Vater nichts von meinem Aufbruch wüsste. Die Stimme hieß mich, nach Frankreich zu gehen, und ich konnte nicht mehr bleiben, wo ich war. Die Stimme befahl mir, die Belagerung von Orléans aufzuheben. Sie hieß mich, Robert de Baudricourt in Vaucouleurs aufzusuchen – das war der Stadthauptmann –, dass er mir Leute gäbe, die mit mir kämen. Ich antwortete, ich sei ein armes Mädchen, das nichts vom Reiten noch von der Kriegführung verstünde. Und dann ging ich zu meinem Onkel. Ich wollte dort einige Zeit bleiben. Ich blieb dort ungefähr acht Tage. Ich sagte zu meinem Onkel, ich müsse nach Vaucouleurs gehen. Und mein Onkel brachte mich dorthin. Als ich in Vaucouleurs ankam, erkannte ich Robert de Baudricourt; und dennoch hatte ich ihn nie gesehen. Ich erkannte ihn durch die Stimme. Sie sagte mir, dass er es war. Ich sagte ihm, Robert, dass ich nach Frankreich gehen müsste. Zweimal hat er mich abgewiesen. Das drittemal hat er mir die Leute gegeben. Die Stimme hatte mir vorausgesagt, dass es so kommen würde.

Johanna d'Arc, einleitendes Verfahren des Verurteilungsprozesses 1431

Johannas letzter Beichtiger, Martin Ladvenu

Bruder Martin Ladvenu vom Kloster der Predigerbrüder, Rouen, 56 Jahre; vereidigt und vernommen am 19. Dezember 1455, erneut verhört am 13. Mai 1456

(Rechtfertigungsprozess).

Ich habe gehört, der Bischof und andere an dem Prozess Beteiligte haben den englischen König um Garantiebriefe ersucht und diese auch bekommen. Ihr haltet einen in Euren Händen!

(Man zeigt dem Zeugen diesen von Magister Laurent Calot unterschriebenen Brief und Bruder Martin Ladvenu bestätigt die Unterschrift.)

Ich habe den Eindruck, einige wohnten dem Prozess bei aus Furcht vor den Engländern, andere, ihnen zu Gefallen.

Ich weiß, dass Magister Nicolas de Houpeville wegen seiner Weigerung, am Prozess teilzunehmen, in das königliche Gefängnis geworfen wurde.

Ich weiß auch, dass Johanna während des Verfahrens keinerlei Rechtsbeistand

hatte, außer gegen Ende des Prozesses. Niemand hätte ihr zu raten oder sie zu führen gewagt aus Angst vor den Engländern. In der Tat wurden einmal welche, die vom Tribunal gedrängt waren, Johanna beizustehen, von den Engländern bedroht und zurechtgewiesen.

Bruder Jean Le Maistre, der Stellvertretende Inquisitor, mit dem ich oftmals zusammen war, nahm nur gezwungen am Prozess teil. Sein Mitbruder, Ysambert de La Pierre, der einmal Johanna zu Hilfe kommen wollte, wurde schweigen geheißen und bedroht, in die Seine geworfen zu werden, falls er künftig dergleichen nicht unterlasse.

Ich sah Johanna, als sie nach Rouen gebracht wurde. Sie war ganz ungebildet. Sie war ungefähr zwanzig Jahre alt. Sie konnte gerade das Vaterunser, doch gab sie in den Verhören kluge Antworten.

Mehrere Male wurde Johanna ersucht, sich dem Urteil der Kirche zu unterwerfen; sie fragte, was die Kirche sei, und man antwortete ihr, dass es sich um den Papst und die Prälaten handele, welche die Kirche verträten. Da sagte sie, dass sie sich dem Urteil des Heiligen Vaters fügen wolle, und verlangte, ihm vorgeführt zu werden.

Ich hörte sie eines Tages – aber außerhalb der Sitzung – mit ihrem eigenen Mund sagen, dass sie nichts aufrechterhalten wolle, was gegen den katholischen Glauben sei, wenn es etwas in ihrer Rede oder ihrem Tun gäbe, das irrig wäre, so wolle sie die Schuld auf sich nehmen und sich an das Urteil der Geistlichkeit halten.

Ich hörte von Johanna, ein hoher englischer Herr sei zu ihr ins Gefängnis gekommen und habe versucht, ihr Gewalt anzutun. Sie sagte mir, dies sei der Grund gewesen, weshalb sie wieder Männerkleider getragen nach der ersten Verurteilung.

Am Morgen von Johannas Tod nahm ich ihr mit Erlaubnis der Richter noch vor dem Urteilsspruch die Beichte ab und reichte ihr den Leib des Herrn, den sie mit tiefer Andacht und unter heißen Tränen empfing, mit unsäglicher Demut. Ich verließ sie nicht mehr, bis sie ihre Seele aufgab.

Fast alle Umstehenden weinten vor Mitleid und besonders der Bischof von Thérouanne. Ich zweifle nicht, dass sie als gläubige Christin gestorben ist, und ich wollte, meine Seele wäre dort, wo die ihre ist.

Nach der Verurteilung stieg sie von der Estrade herab, wo ihr die Predigt gehalten worden war. Sie wurde ohne weiteres Urteil des weltlichen Gerichts vom Henker zu dem Orte geführt, wo die Reisigbündel für das Feuer bereitlagen.

Diese Reisigbündel befanden sich auf einem Holzgerüst. Der Henker entzündete das Feuer ganz unten.

Als Johanna das Feuer sah, bat sie mich, hinabzusteigen und das Kreuz des Herrn hochzuhalten, damit sie es sehen könnte – was ich auch tat.

Während ich mich ihr nahe befand, sie zu stützen um ihres Heiles willen, traten der Bischof von Beauvais und die Domherren der Kirche von Rouen herzu, um sie zu sehen.

Als Johanna den Bischof gewahrte, rief sie ihm zu, er sei die Ursache ihres Todes, er habe ihr versprochen, sie der Obhut der Kirche zurückzugeben, und er habe sie der Gewalt ihrer schlimmsten Feinde ausgeliefert.

Bis zum Ende ihres Lebens blieb sie dabei, ihre Stimmen seien von Gott, und alles, was sie getan habe, habe sie auf Gottes Geheiß hin vollbracht. Ihre Stimmen hatten sie nicht getäuscht. Und ihre Offenbarungen kamen von Gott.

KARL VII.

1422–1461

Heribert Müller

König Karl VII. Gemälde von Jean Fouquet. Louvre, Paris

Sieht so ein Sieger aus? Viele haben schon das um 1450 von Jean Fouquet gemalte Portrait Karls VII. (1403 – 1461) zu deuten gesucht, und meist entsprachen die Interpretationen nicht gerade der Bildlegende *le tres victorieux*: Schwach und entschlossenlos, verdrießlich und müde schauende dieser König aus; und

wer Beschreibungen des Monarchen in zeitgenössischen Quellen gelesen hat glaubt zudem sinnlich-frivole, aber auch verschlossen-misstrauische Züge zu erkennen. War Karl obendrein fähig, sich seiner Ratgeber ebenso virtuos wie skrupellos zu bedienen und zu entledigen, wie der burgundische Chronist Georges Chastellain berichtet, war er auch noch hinterhältig und verschlagen, kurzum: ein charakterloser Charakter? Aber ein Sieger – keinesfalls, der sieht anders aus. Und doch: Zu Anfang von seinen Gegnern als *roi de Bourges* verspottet, war Karl VII. am Ende der mächtigste Herrscher Europas.

Das Frankreich, in das der als elftes Kind Karls VI. und der Wittelsbacherin Elisabeth (Isabeau de Bavière) am 22. Februar 1403 zu Paris Geborene hineinwuchs, war geprägt von Spannungen und Wirren, da Onkel und Bruder eines immer tiefer in geistige Umnachtung versinkenden Königs gegeneinander agierten und agitierten, bis der Mord an Herzog Ludwig von Orléans 1407 zu offener Konfrontation von Burgundern und Armagnaken führte. In Paris eskalierte die Herrschaft der am Hof dominierenden Armagnaken zum antiburgundischen Ter-

ror, doch Herzog Johann Ohnefurcht hatte in der Hauptstadt nach wie vor zahlreiche Anhänger, denen es in der Nacht des Mai 1418 gelang, den Freunden durch ein Stadttor heimlich Einlass zu schaffen – für den künftigen König war es sicherlich kein erhebendes Gefühl, eingewickelt in einen Morgenmantel in letzter Minute vor den Burgundern fliehen zu müssen. Doch dies dürfte nur das spektakulärste unter manch anderen traumatischen Erlebnissen gewesen sein, die sich überdies während der folgenden Jahre des Exils noch fortsetzen sollten. Manche seiner scheinbar unerklärlichen Ängste und Phobien finden hier ihre Erklärung, aber auch seine Vorsicht, sein Abwarten, Beobachten und Schweigen; seine Gabe, die Dinge in gewollter Schwebelage und Unklarheit zu lassen, wie andererseits ein ausgeprägtes Bedürfnis nach Harmonie und Kontinuität, nach Ausgleich und Aussöhnung – der Bellizismus einer Jeanne d'Arc sollte ihm letztlich fremd bleiben. Den Frühgereiften hatten die Verhältnisse die Kunst des Überlebens gelehrt, mit scheinbarer Apathie wusste er sich zu schützen, die Maske – wie auf Fouquets Portrait zu sehen – wurde ihm zur zweiten Natur.

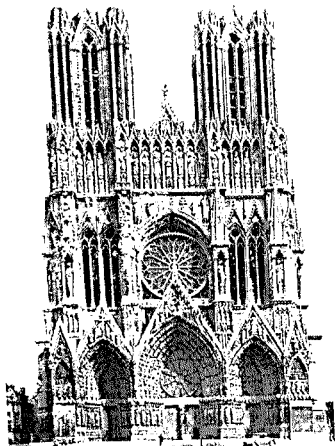
Dabei liebte er Literatur und Musik, ohne allerdings später im Stil des Burgunderherzogs Philipp des Guten die Künste als großfürstlicher Mäzen zu fördern und zur Selbstdarstellung zu nutzen. Auch verstand er sich recht gut auf Lateinische, während Waffendienst und Jagd nicht gerade zu seinen bevorzugten Beschäftigungen gehörten. Intensiv praktizierte er die Formen der Frömmigkeit, zugleich hing er Astrologie und Aberglauben an, ohne in beidem aber wohl das übliche Maß seiner Zeit zu überschreiten.

Die Lage stellte sich 1429 schlecht dar, und sie war schon zuvor im Verlauf der zwanziger Jahre immer kritischer geworden: Der auf seinen Besitzungen Berry, Touraine und Poitou in einer Art innerfranzösischem Exil lebende Karl, der sich nach dem Tod des Vaters in Mehun-sur-Yèvre am 30. Oktober 1422 zum König hatte ausrufen lassen, musste die Erfahrung machen, dass der unerwartet frühe Tod Heinrichs V. im selben Jahr der englischen Sache keinen Abbruch tat. Dessen gleichnamiger, erst einjähriger Sohn nämlich fand in Herzog Johann von Bedford einen Regenten auf dem Kontinent, der – Gascogne und Guyen-

ne ohnehin hinter sich wissend – in der zur lancastrischen Kernprovinz ausgebauten Normandie durchaus mit gewissem Erfolg um Adel, hohen Klerus und Bürgertum warb, der das Bündnis mit dem auf Rache für den Mord an seinem Vater sinnenden Burgunderherzog Philipp dem Guten pflegte und 1423/24 bei Cravant und Verneuil weitere militärische Erfolge verbuchen konnte. Champagne und Maine gingen Valois verloren; Friedensbemühungen von Papst und Kurie – der damals einzigen und in ihrer Befähigung hierfür allgemein anerkannten internationalen Institution – wie auch seitens des dabei zu eigenem Nutzen und Ruhm als neuer Salomo wirkenden Herzogs Amadeus VIII. von Savoyen blieben ergebnislos. Statt dessen drängte eine vom Earl von Salisbury angeführte Kriegspartei Bedford zur vermeintlich kriegsentscheidenden Tat: Die Einnahme von Orléans sollte den Weg über die nach Süden in das Restreich des auf seinen Schlössern scheinbar dahindämmern Karl VII. eröffnen.

Im Oktober 1428 legten die Engländer den Ring um die Stadt; dass sie am 8. Mai 1429 besiegt abziehen mussten, war nach übereinstimmender Aussage aller

Beteiligten weitgehend das Verdienst einer *Pucelle*, die aus gutem Grund im Deutschen „Johanna von Orléans“ heißt. Ohne formellen militärischen Oberbefehl führte sie die Truppen Karls VII. mit ihrem beflügelnden Enthusiasmus zu einem Sieg, der mehr als nur die Befreiung von Orléans war, da er nach Jahren der Niederlagen und Demütigungen eine vor allem psychologisch ungemein bedeutsame Wende brachte. Nach Meinung vieler Historiker des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und sicherlich der – bis heute – meisten Franzosen hat *la bonne Lorraine*, das Mädchen aus Domremy, Königtum und Nation in höchster Not gerettet und sogleich befestigt, da sie – getreu dem zweiten Teil ihres Auftrags – den Dauphin gegen manchen Widerstand am Hof dazu brachte, nach Reims zu ziehen, um sich am rechten Ort in rechter Tradition salben und krönen zu lassen: „Edler König“, so redete sie ihn an jenem 17. Juli 1429 erstmals an, „jetzt ist es nach Gottes Willen geschehen, der es wollte, dass ich die Belagerung von Orléans aufhebe und Euch in diese Stadt führe, damit Ihr Eure heilige Salbung empfangt. So wird sichtbar, dass Ihr der



Reims: die Kathedrale

König seid und ebender, dem das Königtum gehören soll".
Sicherlich steht Jeanne d'Arc für die prägende Kraft der außerordentlichen Persönlichkeit in der Geschichte, doch wollen auch strukturelle Bedingungen und Gegebenheiten oder – mit Ranke – neben der „lebendigen Persönlichkeit“ die „allgemeinen Zustände“ beachtet sein. Wenn die Belagerer den Ring um Orléans nicht mehr fest zu schließen vermochten, so dass sich Johanna mit den Befehlshabern Dunois und La Hire in

die obendrein bestens verproviantierte Stadt begeben und daraus entfernen konnte, dann spiegelt dies auch eine nach Jahrzehnten permanenter Überspannung der Kräfte wieder auf Normalmaß reduzierte englische Potenz.

Als sie im Mai 1430 vor Compiègne in Gefangenschaft geriet und ihr im folgenden Jahr in Rouen ein „schöner Prozess“ gemacht wurde, wie der Vorsitzende Richter Pierre Cauchon das formal als Inquisitions- und Häresieverfahren durchgeführte politische Tribunal im Schatten englischer Militärmacht nannte, da unternahmen König und Hof jedenfalls nicht den geringsten Versuch zu ihrer Rettung. Ihr Schicksal war von vornherein besiegelt, mochte ihr Auftreten vor den gelehrten Beisitzern von der Pariser Universität noch so staunenswert sein, wovon die erhaltenen Prozessakten Zeugnis ablegen.

Und mochte ihr Leidensweg bis zur Verbrennung am 30. Mai 1431 auf dem Marktplatz von Rouen Zeitgenossen und Nachwelt noch so bewegen, für die Politiker war damit ein entscheidendes Hindernis auf dem Weg zu Verhandlungen beseitigt, die schließlich in der Tat zum Erfolg führten, da im September 1435 zu



Jeanne d'Arc erringt den Sieg von Orléans. Musée Jeanne d'Arc du Vieux Marché Rouen

...ras ein französisch-burgundischer Separatfrieden geschlossen wurde. Doch sollte man darüber nicht vergessen, dass erst durch Johannas Bellizismus Frankreich kriegsstärker und Burgund seinerseits friedensbereiter gemacht worden ist, dass sich erst seit der durch sie herbeigeführten Wende von Orléans die Tendenzen und strukturelle Faktoren wieder wirkmächtig entfalten konnten.

Karl VII. vermochte seine Politik der Versöhnung und des Ausgleichs um so leichter durchzusetzen, als sein Hof und Rat während des Exils besagtes „Netzwerk“ vielfältiger persönlicher Beziehungen mit den zu Gegnern auf Zeit gewordenen früheren Freunden und Amtsgenossen geknüpft und erhalten hatten. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass dies mit Willen und Billigung eines Königs geschehen war, der im Rat zwar generell auf Männer seines Vertrauens zu hören und ihnen zu folgen bereit war, wie ein Brief des Gérard Machet an den Parlamentsrat Nicolas Gehé aus dem Jahr 1443 eindeutig belegt, ohne dass er sich jedoch in deren Abhängigkeit begeben hätte.

Mit der *Pucelle* ließ er das Außerordentliche Ereignis werden, um alsdann wohlberaten ordentliche Politik zu betreiben.

„Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide...“

Notizen zur „Jungfrau von Orleans“

Wolfgang J. Ruf

Ganze acht Bände, 43 Stücke von 23 Autoren umfasst die unlängst erschienene Dramenabteilung des von Marcel Reich-Ranicki edierten Kanon-Projekts der deutschen Literatur. Sechs davon sind von Friedrich Schiller, die meisten eines einzigen Autors, auch mehr als von Goethe. Doch „Die Jungfrau von Orleans“ berücksichtigte der Doyen der deutschen Literaturkritik dabei nicht, allzu kitschig, patriotisch und somit wohl unzeitgemäß dünkte ihn diese 1801 in Leipzig uraufgeführte *romantische Tragödie*. Das ist auch nicht verwunderlich. „Einer Jungfrau, die in göttlichem Auftrag die Feinde schlachtet, wird man ebenso skeptisch gegenüberstehen wie jeder kriegerischen Macht, die sich auf Gott beruft,“ monierte schon Georg Hensel, der Kritiker und Dramaturg, und nahm das Stück dann doch in Schutz. Aber wie Schiller überhaupt wur-

de gerade auch dieses Stück immer wieder missbraucht, mit unterschiedlichster ideologischer Absicht. Als Aufruf zum Kampf gegen Napoleon wurde es sogar interpretiert, fast schon als hätte der Dichter mit seiner kämpferischen Jungfrau klammheimlich der Königin Luise von Preußen (1776–1810) ein Denkmal setzen wollen. Immerhin war sie eine erklärte Verehrerin von Schiller, den sie 1804, nicht lange vor seinem Tod, noch nach Berlin zu holen trachtete. Und der Dichter, dem als *Monsieur Giller* von der französischen Nationalversammlung 1792 das französische Bürgerrecht ehrenhalber zugesprochen worden war, war auch längst, abgestoßen vom Wüten der Guillotine, auf der monarchistischen Seite und auch kein Bewunderer des aufsteigenden Napoleons, den er für einen hochstaplerischen Phantasten gehalten haben könnte.

Im 19. Jahrhundert galt Schiller als Gewährsmann patriotischer Bewegungen jeglicher Couleur und sein Werk als Füllhorn entsprechender Schlagworte. Das setzte sich zwangsläufig wilhelminisch und auch völkisch fort, schließlich gar nationalsozialistisch. Doch auch in der DDR wurde gerade dieser deutsche

Dichter hochgehängt: „Die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands, verbunden mit allen deutschen Patrioten aus Ost und West und mit den Friedenskämpfern der ganzen Welt, ruft dazu auf, das Schiller-Jahr 1955 zu einem Jahr des Kampfes für die besten Ideen unseres nationalen Freiheitsdichters Friedrich Schiller zu machen, zu einem Jahr des Kampfes für die Einheit unserer humanistischen Nationalkultur und für die demokratische Wiedervereinigung unseres deutschen Vaterlandes, getreu seiner Forderung: *Seid einig, einig, einig!*“ So hieß es im Beschluss des Politbüros der SED vom 25. Januar 1955. Doch eines der lange am wichtigsten geltenden Werke Schillers, „Die Jungfrau von Orléans“, in den 60er Jahren zumindest im Westen Deutschlands noch Pflichtlektüre in der Schule, kam so gut wie nie auf die Bühnen des Arbeiter- und Bauernstaats.

Merkwürdigerweise hat aber Bertolt Brecht, in der DDR nicht nur geliebt, aber doch deren kulturelles Aushängeschild, sich unentwegt in diesen schon von Shakespeare erzählten Stoff vergrückt und das französische Bauernmädchen, das landfremde Eindringlinge und

menschenverachtende Unterdrückte bekämpft, in immer neuen Versionen auf die Bühne gebracht. Sein Stück „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“, in dem die kämpferische Jungfrau als Heilsarmeemädchen gegen die Herrscher der Schlachthöfe von Chicago kämpft, kam allerdings ausgerechnet in der Regie von Gustaf Gründgens 1959 in Hamburg zur Uraufführung. In seinem selten gegebenen Stück „Die Gesichte der Simone Machard“ von 1942/43, das 1957 in Frankfurt am Main uraufgeführt wurde, träumt sich eine französische Resistance-Kämpferin während des Zweiten Weltkriegs in die Rolle der heroischen Jungfrau aus dem 100jährigen Krieg zwischen Frankreich und England. Nach einem Hörspiel von Anna Seghers entstand „Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431“, die historisch akkurateste Fassung.

Bemerkenswert mag auch sein, dass Schiller zwar mit seiner Version der Schweizer Gründungslegende, also mit „Wilhelm Tell“ bei den Eidgenossen noch immer populär ist. Mit seiner Version der französischen Nationallegende um das kämpferische Bauernmädchen von Domremy, das den nahezu verlore-



Johanna bei der Befreiung von Orléans. Gemälde, 19. Jahrhundert

nen Krieg gegen die Engländer durch die Entsetzung von Orléans und die Krönung Karls in Reims zu wenden vermochte, aber 1431 in Rouen als Ketzerin verbrannt wurde, dann 1456 rehabilitiert und 1920 heiliggesprochen wurde, jenseits des Rheins nie ankam. Das mag schon daran liegen, dass der Stoff in Frankreich schon zu Schillers Zeit längst durch war; als Vorwurf für Ballette, Opern, Melodramen und Ausstattungstücke aller Art. Von Voltaire wurde er geradezu verhöhnepiepelt – und in der

Literatur wird Schillers Tragödie auch oft als Gegenentwurf zu dessen Werk „La Pucelle d’Orléans“ von 1759 gesehen. Schillers Bruch mit Geschichte und Überlieferung, der Tod Johannas auf dem Schlachtfeld und ihre Verklärung, blieb zwar in der dramatischen Literatur ohne großen Widerhall. Wichtige spätere Stücke, wie George Bernard Shaws „Die heilige Johanna“, Paul Claudels „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ (von Arthur Honegger zur Oper komponiert), oder Jean Anouilhs „Jeanne oder Die Lerche“ schufen ihr ganz eigenes Bild von Johanna und ihrer Welt, mal sarkastisch zugespitzt, dann wieder katholisch überhöht und schließlich in den Zauber des Bühnenspiels getaucht. Aber theaterstüchtige Komponisten und ihre Textdichter wurden durch Schillers ohnehin gern als opernhafte charakterisierte Version auf neue Aspekte des Stoffs aufmerksam, etwa auf die Möglichkeit der wirkungsvollen Verklärung und gleichzeitig der Aktualisierung einer Legende. Giuseppe Verdis „Giovanna d’Arco“ von 1844/45, deren Librettist Temistocle Solera zweifellos Schillers Tragödie benutzte und ihre figuren- und szenenreiche Anlage äußerst geschickt,

Wenn auch mit psychologischen Verlusten auf fünf Solisten und wenige intensive Situationen konzentrierte, ist das bedeutendste Ergebnis dieser Aufmerksamkeit. Der damals aufflammende Einigungs- und Unabhängigkeitsdrang im zerrissenen Italien mochte Verdi bei diesem Stoff auch beflügeln, nicht minder aber auch das Angebot des Stoffs zu großen Bühnenwirkungen, militantem Kampfgetöse abwechselnd mit pathetischen Aufmärschen, aufrichtigen Leidenschaft und poetisch zu zeichnender Idylle. Vor allem aber bot die Oper auch die wirkungsvollere Möglichkeit, das Übernatürliche eindrucksvoll zu verlebendigen. So wurden aus den Stimmen, die Schillers Johanna zu hören behauptet, bei Verdi mächtige, sich widerstreitende Chöre.

Zweifellos kannte der Geschichtsforscher Schiller die wahre, doch schon zu seiner Zeit recht ausführlich überlieferte Geschichte der Jeanne d'Arc. Doch diese interessierte ihn nur bedingt, hier noch weniger als in seinen anderen so neugierigen und, historisch gesehen, doch ungenauen Geschichtsdramen. Denn die Geschichte war ihm „überhaupt nur ein Magazin für meine Phan-



*Ingrid Bergman in dem Film
„Joan of Arc“, 1949*

tasie“, ihre Gestalten und Ereignisse hatten sich dem zu fügen, „was sie unter meinen Händen werden.“ Während der Arbeit an der „Jungfrau von Orléans“ schrieb er an Goethe: „Das Historische ist überwunden und doch, soviel ich urteilen kann, in seinem möglichsten Umfang benutzt, die Motive sind alle poetisch und größtenteils von der naiven Gattung.“ Die Geschichte war ihm also nicht mehr und nicht weniger als die unerschöpfliche Quelle, die das Material für seine Utopien lieferte – und das es

allerdings sowohl seiner Absicht als auch der Bühne anzuverwandeln galt.

Schiller galt schon immer, auch im Gegensatz zu Goethe, als Theatermensch, als einer der mit den Tricks der Dramaturgie umzugehen verstand, der auch Steigerungen und Effekte zu setzen verstand und sich durchaus nicht scheute, die Nerven des Publikums auch vordergründiger zu kitzeln. Doch im Gegensatz zu den bloß geschickten Theatermachern seiner Zeit nutzte der Theatermacher Schiller seine Befähigung, Taten und Gefühle, Intrigen und Leidenschaften bühnenwirksam zu verknäueln und wieder zu entwirren, nicht allein mit dem Blick auf Tantiemen und die Abendkasse (was ihn durchaus auch sehr interessierte), sondern im Geiste Kants: Schiller war der Philosoph des Theaters, auch weit mehr als Goethe, allerdings der Theaterphilosoph, der über alle Bühneneffekte seiner Zeit verfügte und sich auch nicht scheute, sie drastisch einzusetzen. Gerade unter diesem Aspekt mag er heute noch interessieren und immer wiederentdeckt werden.

„Es ist gewiss von keinem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch ge-

sprochen worden, als dieses Kantsche, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme dich aus dir selbst! so wie das in der theoretischen Philosophie: die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen wir Schönheit,“ äußerte sich Schiller gegenüber Christian Gottfried Körner, seinem Freund und Berater. Diese Idee der Selbstbestimmung konkretisierte sich für Schiller vor allem in seiner Idee von Freiheit, die sich freilich im Lauf seines Lebens und Schaffens wandelte, von der bloß körperlichen zu einer immer ideelleren. Der Theatermacher im Geiste Kants, der Philosoph der Bühne, der mit deren Versatzstücken so virtuos zu spielen verstand, versuchte immer wieder die Utopie der „schönen Seele“ zu entdecken, aus der Geschichte zu beglaubigen und auf der Bühne lebendig werden zu lassen. Wenn der Marquis Posa aus „Don Karlos“ einem als das treffend männliche Beispiel zuvorderst in den Sinn kommt, dann seine Johanna als das weibliche. In ihr zeichnet er einmal mehr das Idealbild des Menschen, das bei aller furiosen

Erhebung über die Wirklichkeit letztendlich immer noch an ihr scheitert. Doch Schiller endet hier nicht mit der aussichtslosen Tragödie – einen Hoffnungsschimmer belässt er am Bühnenhimmel.

„Leichte Wolken... Sie heben hinauf mich! Ach der schwere Panzer wird zum Flügelkleide... Die Erde entfliehet – Es sind kurz die Schmerzen und ewig wird die Freude sein!“, lauten Johannas letzte Worte in Johannes Felsensteins deutschem Libretto zu Verdis Oper, fast wortgetreu Schillers Text zitierend. Die Botschaft der Verklärung ist eindeutig, Johanna wird zum Engel, der das irdische Chaos unter sich lässt, im Tode überwindet, wohl im Opfertod. Schillers Szenenanweisung dazu ist deutlich: „Der Himmel ist von einem rosichten Schein beleuchtet... Alle stehen lang in sprachloser Rührung.“ Der klug die Vorzüge und Fragwürdigkeiten von Schillers Stück abwägende Kritiker und Dramaturg Georg Hensel folgerte zu Schillers Stück: „Ihre Jungfräulichkeit ist nur ein Bild für die Reinheit der Idee... Ihr Schicksal: das Schicksal der reinen Idee in der unreinen Welt. Der Sieg und damit Karls Reich der Gerechtigkeit und

der Gnade ist nur durch Johannas Opfertod möglich – insofern ist dieses Stück eine Tragödie. Eine *romantische* Tragödie ist es nicht durch den Stoff, sondern durch die Verklärung. Hier wird das Tragische übergeführt in die Legende.“

Ein Sprengstoffgürtel kann indes weder mit dem Panzer noch mit dem Flügelkleid, in das sich Johannas Rüstung bei ihrem Tod verwandelt, auf keinen Fall gemeint sein, mag man den Stoff und das Stück noch so in die Aktualität zu wenden versuchen. Johanna als Selbstmordattentäterin im heutigen Kontext zu sehen, wie wohl schon auf deutschen Bühnen geschehen, ist auf jeden Fall eine Sackgasse. Andererseits kann man mit Georg Hensel durchaus auch skeptisch sein, „ob sich Schillers Geschichtsphilosophie einem Theaterpublikum aus einer Aufführung der *Jungfrau von Orléans* zwanglos erschließt.“ Ein Ausweg aus diesem Dilemma mag das Musiktheater sein. Die Musik, ob von Verdi oder Tschairowsky, intensiviert den emotionalen Ausdruck, und die Reduktion des überbordenden Intrigengeflechts durch die straffe Operndramaturgie konzentriert das Geschehen auf sei-

nen Kern. Die Argumentation des Philosophen Schiller mag dabei zwar zu kurz kommen. Seine feurige Inbrunst, seine flammende Freiheitsutopie, die über die widerborstige Wirklichkeit weit hinausgreift, eben romantisch ist, wird so aber aufgehoben und sogar noch gesteigert. Thomas Manns Wunsch von 1955, dass

von Schillers „sanft-gewaltigem Willen etwas in uns eingehe: von seinem Willen zum Schönen, Wahren und Guten, zur Gesittung, zur inneren Freiheit, zur Kunst, zur Liebe, zum Frieden, zu rettender Ehrfurcht des Menschen vor sich selbst“, mag so besonders wirkungsvoll eingelöst werden.



Comic aus dem „Jeanne-d'Arc-Shop“ in Rouen

Quellen

Texte

Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 1, Carl Hanser Verlag, München 6. Aufl. 1980. – Die Handlung: Udo Salzbrenner für dieses Programmheft. – Udo Salzbrenner: „Johanna d'Arc“ – früher Verdi im Zeichen Friedrich Schillers; Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Johannes Felsenstein: Zur neuen deutschen Textfassung; Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Stefan Rieckhoff: „Johanna d'Arc“, eine „Romantische Tragödie“, Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Zeittafel zur Geschichte der historischen Jeanne d'Arc; in: Edgar Neis, Friedrich Schiller. Die Jungfrau von Orleans. Erläuterungen, C. Bange Verlag, Hoffeld 1977. – Herbert Nette: Jeanne d'Arcs Persönlichkeit und geschichtliche Rolle; in: Herbert Nette, Jeanne d'Arc mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 10. Aufl. 2002. – Die Stimmen: Johannas letzter Beichtiger, Martin Ladvenu; in: Der Prozess der Jeanne d'Arc. Akten und Protokolle 1431 - 1456, Übersetzt und herausgegeben von Ruth Schirmer-Inhoff, Deutscher Taschenbuch Verlag, 5. Aufl. München 2001. – Heribert Müller: Karl VII.; in: Die französischen Könige des Mittelalters. Von Odo bis Karl VIII. 888 – 1498, hrsg. von Joachim Ehlers, Heribert Müller und Bernd Schneidmüller, Verlag C. H. Beck München 1996. – Wolfgang J. Ruf: „Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide...“, Notizen zur „Jungfrau von Orleans“, Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Heinrich Heine: Johanna d'Arc, aus: Shakespeares Mädchen und Frauen; in: Sämtliche Schriften Bd. 1, München 1971.

Abbildungen

William Weaver (Hrsg.): Verdi. Eine Dokumentation, Henschelverlag, Berlin 1980. – Gottfried Sello: Malerinnen aus vier Jahrhunderten, Ellert & Richter Verlag, 3. Aufl. Hamburg 1997. – Herbert Nette, Jeanne d'Arc mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 10. Aufl. 2002. – Bruno Le Sourd (Comic), in: Jeanne d'Arc, Editions du Signe, Strasbourg 1991. – Die französischen Könige des Mittelalters. Von Odo bis Karl VIII. 888 – 1498, hrsg. von Joachim Ehlers, Heribert Müller und Bernd Schneidmüller, Verlag C. H. Beck München 1996.

Anhaltisches Theater Dessau

Generalintendant und

Leiter des Musiktheaters Johannes Felsenstein

Spielzeit 2004/2005 – Heft 3

Programm zu

Johanna d'Arc

Oper in einem Prolog und drei Akten von Giuseppe Verdi

Premiere am 30. Oktober 2004 im Großen Haus

Redaktion: Udo Salzbrenner

Herstellung: Repro- und Satzstudio Kuinke, Dessau

