

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

*Annali*  
SEZIONE GERMANICA  
(Nuova serie)

La rivista opera sulla base di un sistema double blind peer review. Dal 1958 pubblica saggi e recensioni, in italiano e nelle principali lingue europee, su temi letterari, filologici e linguistici di area germanica, con un ampio spettro di prospettive metodologiche anche di tipo comparatistico e interdisciplinare. La periodicità è di due fascicoli per anno.

*Direttore:* Giuseppa Zanasi

*Redazione:* Sergio Corrado, Valentina Di Rosa, Barbara Häußinger, Maria Cristina Lombardi, Valeria Micillo, Elda Morlicchio, Gabriella Sgambati

*Segreteria:* Angela Iuliano, Luigia Tessitore

*Consulenti esterni:* Wolfgang Haubrichs, Hans Ulrich Treichel

*Corrispondenza e manoscritti devono essere inviati a:*  
Redazione ANNALI - Sezione Germanica  
Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»  
80138 Napoli - Via Duomo 219  
[aion.germ@unior.it](mailto:aion.germ@unior.it)

Prezzo del volume € 35,00

ISSN 1124-3724

XXVIII

1-2

2018



A.I.O.N. - SEZIONE GERMANICA

*Annali*

SEZIONE GERMANICA  
N.S. XXVIII (2018), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

# Studi Tedeschi

## Filologia Germanica

### Studi Nordici

### Studi Nederlandesi

PAOLO  
LOFFREDO

PAOLO  
LOFFREDO

*Annali*

SEZIONE GERMANICA  
N.S. XXVIII (2018), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

**Studi Tedeschi**  
**Filologia Germanica**  
**Studi Nordici**  
**Studi Nederlandesi**

**PAOLO**   
**LOFFREDO**



## INDICE

	pag.
<i>UN SALUTO DEL DIRETTORE</i>	5
GESCHICHTE IN DER LITERATUR	
<i>Vorwort</i> von U. Böhmeler Fichera - B. A. Kruse	9
BERNHARD-ARNOLD KRUSE, <i>Geschichte in der Literatur. Friedrich Schillers Die Jungfrau von Orleans als Tragödie des Nationalismus</i>	13
STEFAN NIENHAUS, "O Zorn" - "O Liebe". <i>Die Macht der Emotionen in Brentanos historischem Drama Aloys und Imelde</i>	45
DIETER HEIMBÖCKEL, <i>Gespenster-Geschichte. Theodor Storms Der Schimmelreiter</i>	59
PAOLA GHERI, "Hinter den Grenzpfählen der Wirklichkeit". <i>Geschichte und Erzählung in Anna Seghers Der Ausflug der toten Mädchen</i>	79
TOMAS SOMMADOSSI, <i>Momentaufnahmen chinesischer Zeitgeschichte in der deutschen Exilliteratur</i>	95
CARLA SWIDERSKI, <i>Das Spannungsfeld von Geschichtsschreibung und historischer Dichtung in Hermann Brochs Die mythische Erbschaft der Dichtung</i>	113
GIANCARMINE BONGO, <i>Bevor sich die Zeit verzweigt. Zum Verhältnis von Dichtung und Geschichte bei Celan</i>	131
KLAUS-MICHAEL BOGDAL, "Man darf sich also nicht erinnern, wenn man leben will". <i>1945: Narrative eines Epochenumbruchs</i>	141
GIUSI ZANASI, <i>Geschichte und 'Phantasie': Eine Narration über Neapel</i>	161

## GESCHICHTE IN DER LITERATUR.

### FRIEDRICH SCHILLERS *DIE JUNGFRAU VON ORLEANS* ALS TRAGÖDIE DES NATIONALISMUS

Bernhard Arnold Kruse

Geschichte wird von Schiller in seinen Dramen seit dem *Fiesco* (1783) thematisiert und seine Geschichtsstudien zum *Don Carlos* (1787) führen ihn zur Geschichtsprofessur in Jena. Die *Geschichte des Abfall der Vereinigten Niederlande* schon beweist seinen großen historischen Spürsinn, handelt es sich doch um das erste Vorspiel des modernen Nationalismus (vgl. Wehler 2001, S. 18f), der in der Französischen Revolution die moderne Nation schafft. Zielen die frühen Dramen auf Gesellschaftskritik und Reformen, so bewirkt der Gang der Französischen Revolution jedoch ihre Ablehnung. Das führt in den theoretischen Schriften der 90er Jahre zum ästhetischen Reformkonzept als der Voraussetzung gesellschaftlicher Änderung (vgl. Kruse 2002). Die dann folgenden *Geschichtsdramen* gehen in der Thematisierung von Geschichte auf eine *ästhetische Erziehung*, also eine grundlegende Ummodellierung der Subjektivität aus. Im *Wallenstein* und in *Maria Stuart* wird eine Reihe komplexer Subjektivitätsmodelle durchgespielt, doch gewinnt man gerade im letzten Drama von Maria Stuart den Eindruck, dass sich hier die schöne Seele in einen von allen gesellschaftlich-sozialen Bindungen freien Leerraum erhebt. Die gesellschaftlich-soziale Bindung aber war für die Hauptfiguren seit den *Räubern* ein grundlegendes Strukturelement und gründete zumindest bis zum *Don Carlos* auf einem insgesamt positiven Bild vom Volk. In der Nachfolge der Französischen Revolution wird es hingegen zu einem negativen Faktor, wie sich etwa an der Königin Elisabeth ablesen lässt. Wenn nun in der *Jungfrau von Orleans* und später im *Wilhelm Tell* an die Stelle des im Übrigen vage und unklar gefassten Begriffs vom Volk der der *Nation* tritt, wird sowohl die Leerstelle des Gesellschaftsbezuges der Hauptcharaktere gefüllt als auch zugleich der vage Begriff vom Volk zur Nation konkretisiert und eine ge-

schichtsträchtige Konzeption (vgl. Hobsbawm 2017, S. 90) ausgestaltet. In die *Jungfrau von Orleans* (Schiller 2009) gehen nun aber nicht nur, wie in *Wallenstein* und *Maria Stuart*, Geschichtelemente ein, die sich dann mit frei Erfundenem verbinden und in der ästhetischen Dimension auf andere Weise wirksam werden. Seine Konzeption, “immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vortheile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte” (Brief vom 20.8.1799 an Goethe), wird in diesem Drama noch überboten. Der ehemalige Geschichtsprofessor studiert die Geschichte Jeanne D’Arcs genau (s. Woesler 2012, S. 246ff), ändert aber wesentliche Elemente der Geschichte ab und kehrt das Ende der Protagonistin geradezu gegen die Geschichte um. Was der Geschichtswissenschaftler *Fälschung* nennen würde, aber durchaus einen ästhetischen wie gesellschaftlich-geschichtlichen Sinn hat, nennen wir im Folgenden rein aus Gründen der Pointierung gelegentlich ebenso.

Schillers Sensibilität ist durch seine Gegenwart geprägt, die ihm die Bildung der französischen Nation vor Augen führt und in den Koalitionskriegen wie auch in der Napoleonbegeisterung das Machtpotential des modernen Nationalismus<sup>1</sup> offenlegt<sup>2</sup>. So enthält gerade die *Fälschung* der mittelalterlichen Geschichte der Jeanne D’Arc die tiefere Wahrheit der Geschichte<sup>3</sup>, den modernen Nationalismus, der die in Schillers geschichtlicher Gegenwart mit der Französischen Revolution entstehende *moderne Nation* kennzeichnet. Die Geschichte der Jeanne D’Arc aber macht so der es auf die Entwicklung des Nationalismus absehenden Geschichtslegende von

---

<sup>1</sup> Zum Begriff der modernen Nation stützen wir uns auf die Klassiker ANDERSON (1996; zuerst 1983), GELLNER (1990; zuerst 1983); HOBBSAWM (1996; zuerst 1990); WEHLER (2001). Der Begriff *Nationalismus* wird mit WEHLER (S. 13) wie in der internationalen Geschichtswissenschaft “als eine nach Möglichkeit neutrale Abkürzung für ein extrem einflussreiches Ideensystem gebraucht”.

<sup>2</sup> SAFRANSKI (2004, S. 486) spricht der magischen Ausstrahlungskraft Napoleons gar eine Rolle bei der Erfindung der Schillerschen Jungfrau von Orleans zu. – Zur überlegenen Macht des Nationalismus auf militärischem Gebiet vgl. HOBBSAWM (2017), S. 98f u. 106 f.

<sup>3</sup> Mit OELLERS (1996, S. 285) lässt sich sagen, dass “in poetischen Fiktionen dieser Art [...] die Wahrheit der Geschichte, jenseits ihrer Wirklichkeit, aufgehoben” ist – auch wenn wir in verschiedenen Punkten von Oellers differieren.

Johanna Platz. Innigst verbunden mit dem modernen Nationalismus und als sein Teil wird in der Jungfrau Johanna zugleich das dementsprechende Subjektivitätsmodell entworfen. So können im Drama thematisch die Gestaltung des Nationalismus, der als Alternative zur Französischen Revolution, nämlich als Nationalstaatsgründung unter Beibehaltung des Königtums gedacht wird, und die ihm entsprechende Subjektivität unterschieden werden, deren Problematisierung in der zweiten Hälfte vorwiegt. Zentral ist dabei die Religiosität, die nicht nur von außen als Stütze wirkt, sondern den Übergang zum Nationalismus als einer säkularisierten Religion (vgl. Wehler 2001, S. 27ff) bildet, der deren Mobilisierungs- und Machtpotential zu beerben strebt (vgl. Pott 2010). Dabei gründet der tragische Charakter des Dramas nicht nur im Tod der Heldin, sondern in der Tragik der absoluten Selbstaufgabe, die dem Nationalismus, der doch um 1800 den Menschen Freiheit und eine bessere Zukunft verspricht, strukturell selbst innewohnt: Es ist die Tragödie des Nationalismus. Die *Geschichte* von Jean D'Arc in der *Literatur* aber stellt sich so zugleich als Literatur dar, die selbst wiederum zur Bildung von Geschichte beigetragen: die des Nationalismus, hier in seiner Anfangsphase<sup>4</sup>.

#### VON DER GESCHICHTE ZUM MYTHOS

Nicht nur weil die Handlung in das von den Romantikern bevorzugte Mittelalter gelegt ist, hat der Untertitel *Eine romantischer Tragödie* seine Berechtigung. Geschichtsumkehrung und Geschichtsabänderungen lassen sich etwa auch im Kontext einer Romantik lesen, die aus der Vorstellung des Volkes heraus einen Begriff von Nation entwirft. Eines der grundlegenden Elemente ist dabei der Entwurf von Gründungsmythen. Eben das unternimmt Schiller sowohl in der *Jungfrau von Orleans* als auch im *Wilhelm Tell*. Dabei wird nicht nur die Wirklichkeit der Geschichte in die Poesie des Mythos hineingenommen, sondern auch umgekehrt soll die Poesie des Mythos die Nation zur Wirklichkeit gestalten. Damit aber wird in gewisser Weise im Sinn der romantischen Poesie verfahren, die Wirklichkeit und Poesie vermischen will (Novalis, Friedrich Schlegel). Die Ab-

---

<sup>4</sup> In Vielem baut unsere nachfolgende Interpretation auf ALT 2000, POTT 2010 und GUTHKE 2011 auf, ohne hier im Einzelnen immer den Raum zur Auseinandersetzung zu haben.

änderungen des aus den Geschichtsquellen Bekannten dienen dazu, die Nation als Ideal und Utopie zu gestalten. Die Idee der Nation fungiert dabei *romantisch* ähnlich einem *Fragment*, das in eine in einem unabschließbaren Prozess unendliche Zukunft der Vollendungsbewegung der Nation (vgl. Wehler 2001, S. 10) weist. Im Gründungsmythos der Johanna von Orleans wird zwar die schlechte Gegenwart der Französischen Revolution vorausgesagt (vgl. III, 4, 2099ff)<sup>5</sup>, doch dient die Wendung zurück in die Geschichte dazu, die Möglichkeit einer besseren Alternative und Zukunft aufzuzeigen. Die Befreiung aus Unterdrückung steht bei Schiller auf dem Programm, aber nicht in der Form der Französischen Revolution.

Schillers Drama beginnt mit einem Prolog, der die Eroberung von Frankreich und die Bedrohung der Freiheit der Franzosen durch die Engländer und damit die typisch nationalistische Grundkonstellation der Besetzung des von einer Nation beanspruchten Territoriums durch feindliche Fremde vom ersten Satz an ins Zentrum stellt. Abgewendet werden soll die Knechtung der Nation durch das Hirtenmädchen Johanna, die sich zur gottgesendeten Retterin von Frankreich und König erklärt und den englischen Feind vom angestammten Territorium der Franzosen vertreiben wird. Johanna Handeln aber wird in der zweiten Szene zuvor schon auf dem mittelalterlichen Spielfeld in den Gegensatz von Gottgesandtheit und Teufelswerk, Heiliger und Hexe plaziert. Dem Drama wird dieserart nicht nur mittelalterliches Kolorit verliehen, vielmehr wird in der tiefen mittelalterlichen Gläubigkeit eine Kraft ausgemacht, die dem modernen Nationalismus zugutekommen soll. Darüber hinaus aber gerät sie in den Gegensatz zwischen der naiven Naturwelt der Hirtenidylle, die sie auf immer verlassen muss, und ihren Gottesauftrag des politisch-militärischen Engagements für die Nation, welcher in der Überschreitung aller Sozial- und Geschlechtsschranken (vgl. Luserke-Jaqui 2005; Koschorke 2006) und einer neuen, politisierten Denkweise ein neues Zeitalter ankündigt. Ihr politisch-militärischer Gottesauftrag und damit ihre übernatürliche Macht haben im Verbot natürlich-menschlicher Liebe ihre Voraussetzung. Dieser Gegensatz wird im Laufe des Dramas ins Innere gewendet und als dem zwischen natürlicher Menschlichkeit und

---

<sup>5</sup> SCHILLER 2009. Die Zitatangabe des mit der zwölfbändigen Ausgabe der *Werke und Briefe* Schillers (1996) identischen Textes erfolgt, auch um die Benutzbarkeit anderer Editionen zu erleichtern, in Klammern nach Akt in lateinischer Ziffer, bzw. P für Prolog, Szene in lateinischer Ziffer und Verszahl.

vom nationalen Befreiungskrieg geforderten unmenschlichen Handeln, zwischen Selbstverwirklichung und totaler Selbstaufgabe entwickelt. Neben dem Tod der den Nationalismus verkörpernden Johanna besteht die Tragödie des Nationalismus in der Unlösbarkeit dieses Widerspruchs<sup>6</sup>.

Nachdem im ersten Teil des I. Akts der Zerfallsprozess der französischen Macht, der in der Spaltung der Nation seine Ursache hat, sowie eine resignierende Rückzugsstimmung auf Seiten des Königs Karl Darstellung gefunden haben, wendet sich im zweiten Teil die Lage, da Johanna gegen die englischen Truppen einen ersten Sieg errungen hat. In Anerkennung auch ihrer göttlichen Sendung wird Johanna an die Spitze des Heeres gestellt und erhält mit der Entscheidungsgewalt über Krieg und Frieden die oberste Machtbefugnis. In Umkehrung der Situation wird zu Beginn des II. Aktes die innere Zerspaltenheit auf der englischen Gegenseite in Szene gesetzt. Auf eine Wiederherstellung ihrer Einheit, die aber aufgrund der nationalen Unterschiede unnatürlich und innerlich brüchig ist, erfolgt daher eine vernichtende Niederlage der Engländer, die, beispielhaft an der Tötung Montgomerys vorgeführt, auch durch Johanna persönlich gnadenlos grausam niedergemetzelt werden. Steht die zentrale Rolle Johannas bei der Wendung der Kriegseignisse in diesem Teil des Dramas im Vordergrund, so findet diese Handlung ihren aktüberschreitenden Höhepunkt in der Aussöhnung mit dem Herzog von Burgund und damit der Herstellung der Einheit der Nation. Eingeleitet wird der III. Akt jedoch von der Liebeshematik, den konkurrierenden Liebesansprüchen der beiden Hauptanführer des Königs, Dünois und La Hire, in Bezug auf Johanna. Nach der Herstellung der nationalen Einheit erteilt sie allem Liebesansinnen eine harsche öffentliche Absage und flieht aus dieser Problematik in den Kampf um Reims, wo Johannas Erfolg durch die im Tod des gegnerischen Feldherrn Talbot dargestellte Niederlage der Engländer in Szene gesetzt wird. Kurz vor der Befreiung von Reims zur Königskrönung bereitet in der 9. Szene ein geheimnisvoller geisterhafter schwarzer Ritter, der Johanna vom Weiterkämpfen abbringen will, die Wendeszene 10 vor, in der der äußere Konflikt in einen inneren überführt wird. Johanna tötet hier den englischen Anführer Lionel nicht, da sie sich bei seinem Anblick in ihn verliebt. Die-

---

<sup>6</sup> Zur Auseinandersetzung mit allen Interpretationen, die die Entwicklung von einer fremdbestimmten zu einer selbstbestimmten Humanität darstellenden Jungfrau erkennen wollen, vgl. GUTHKE 2011, S. 467-477.

se Verletzung des göttlichen Verbotes, in dem die Liebe zu einem Nationalfeind (IV, 1, 2548) das Prinzip nationaler Zugehörigkeit und Feindschaft verletzt, zieht gleich unmittelbar eine national-kriegerische Pflichtverletzung nach sich, da sie den nunmehrigen Hauptanführer der Engländer fliehen lässt. In ihrer darauffolgenden Ohnmacht spiegelt der Verlust aller Kraft das sie marternde Bewusstsein des Verstoßes gegen das göttliche Liebesverbot und das – in der Montgomery-Szene zuvor wie in der zweiten Lionel-Szene hernach exemplifizierte – Todhass verlangende Kriegsgebot. Dieses Schuldbewusstsein erhält dann als innerliche selbstanklägerische Aushöhlung gleich folgend ab der ersten Szene des IV. Aktes sprachliche Artikulation und stellt die innere, psychische Ursache für ihren dann folgenden öffentlichen Niedergang dar. Dieser setzt mit dem wortlosen Ertragen der öffentlichen Falschanklage der Hexerei durch den Vaters und die folgende Verbannung ein, führt aktübergreifend über den Ausstoß aus auch der niedrigsten Menschenschicht, der Köhler, zum völligen Alleinsein in der Hand ihrer Gegenspielerin Isabeau, um im Gegenüber mit Lionel als ihrer schwersten Prüfung zu enden. Diese zweite Begegnung stellt sich als Umkehrung der ersten dar, insofern jetzt Lionel der Verliebte ist und sie retten will. Nachdem Johanna aber die Überwindung aller Liebesgefühle unter Beweis gestellt und in ihm nichts weiter als einen tödlich gehassten nationalen Erzfeind erkannt hat, gerät sie angesichts der für die Franzosen negativ verlaufenden Schlacht in höchste nationale Notgefühle, die ihr nach der Anrufung Gottes wieder Wunderkraft verleihen und sie ihre Ketten zerreißen lassen, um sich in die Schlacht zu stürzen und ihre Nation zum Sieg zu führen. In der Schlusszene liegt sie tödlich verwundet in den Armen von König und Burgund, wendet sich in einer gegensätzlichen Bewegung dann nach oben zur Vision der sie ins Paradies der himmlischen Ewigkeit aufnehmenden Gottesmutter, um schließlich tot nach unten umzusinken und unter den sie bedeckenden Fahnen in Frankreich als ihrem irdischem Paradies ihre irdische Ewigkeit als Mutter der Nation zu finden.

*DIE NATIONALISTISCHE GRUNDKONSTELLATION UND DIE PROJEKTION DER NATION AUF VORNATIONALE VERHÄLTNISSE*

Nationalistisch beginnt das Drama, indem die historische Grundkonstellation des Nationalismus, der Anspruch der Nation auf ein ihr vom

Naturrecht her zustehendes Territorium und die Befreiung des Vaterlandes<sup>7</sup> von den als Fremden grundsätzlich von der Nation ausgeschlossenen Feinden, vom ersten Satz an im Zentrum steht und dann in seinem Verlauf vom nationalen Befreiungskampf Johannas als Verkörperung des Nationalismus handelt; nationalistisch endet es, indem die ihren Tod im nationalen Befreiungskrieg findende Johanna unter den Fahnen der Nation begraben ihre irdisch-nationale Apotheose erfährt.

Die Geschichte der Jeanne d'Arc ist Teil des Hundertjährigen Krieges, der seinen Hauptgrund im Thronstreit zwischen zwei großen typisch mittelalterlichen Lehensverbänden, denen des englisch-normannischen Königs und seines Cousins, findet<sup>8</sup>. Bei solch dynastischen Verschränkungen kann

---

<sup>7</sup> Der Gebrauch des Begriffes *Vaterland* bereitet häufig den der Nation vor, indem er ein Denken in territorialen Bindungen ausdrückt. Das brauchen nicht unbedingt bereits nationale Territorien zu sein; der Gebrauch des Begriffes wird seit der Entdeckung der Vorteile solcher Territorialbezüge seitens einiger Fürsten vor allem in dem in über 300 Staaten zerstückelten Deutschland auch auf kleinere Territorialstaaten bezogen. Da es sich aber hier außerdem auf ein zum territorialen Königreich mit etwa den Grenzen um 1800 gedachtes Frankreich handelt, kann in diesem Drama der Bezug aufs 'Vaterland' mit dem der 'Nation' gleichgesetzt werden. - Dabei sei gleich angemerkt, dass das Wort *Nation* im gesamten Drama nur ein einziges Mal (I,5, 847 f), die Adjektive *national* oder *nationalistisch* nie fallen, ihre häufige Verwendung in unserem Diskurs aber dadurch gerechtfertigt ist, als dass der Dramengehalt diese begriffliche Einordnung erfordert und zudem auch über den im Drama häufiger gebrauchten Begriff *Vaterland* vermittelt wird, der in diesem Fall auf die gleiche Bedeutung zielt. Die Vermeidung des Wortes *Nation* anstelle von *Vaterland* dürfte auch dadurch bedingt sein, dass sein Gehalt nach 1789 sehr stark durch die von Schiller abgelehnte Französische Revolution bestimmt ist. Wir hingegen benutzen ihn ständig, um auf den durch die Französische Revolution bestimmten modernen Gehalt hinzuweisen. Vgl. dazu außer den in Anm. 1 genannten 'Klassikern' u. a. auch DANN 1986, BLITZ 2000, BURGDORF 2000, PLANERT 2002, FIORILLO – DIONI 2013, HÖFER 2015.

<sup>8</sup> Laut EHLERS 2009, S. 7 f., war der sogenannte 'Hundertjährige Krieg' "im wesentlichen dynastischer Natur, in der Substanz eine Angelegenheit zweier Königshäuser und der mit ihnen durch wechselnde Allianzen verbundenen Familien des Hochadels. Es handelte sich daher nicht um einen Krieg zwischen Staaten, in dem 'Frankreich' und 'England' gegeneinander angetreten wären, sondern um die militärische Auseinandersetzung zweier riesiger Lehensverbände, und deshalb hingen die Feindschaften ebenso wie Bündnisse von Heirats- und Verwandtschaftsbeziehungen ab, von persönlichen Loyalitäten, individuellen Ambitionen, von Förderung, Gunst und Huldverlust. Wegen dieser sehr subjektiv-personalen Bestimmungen lassen sich die Abläufe nicht mit modernen Kategorien von Staatsräson und nationaler Politik durchschauen und erklären, auch nicht mit den üblichen Konzepten

vom englischen König als “Sprößling eines fremden Stamms” (P, 1, 10) nicht die Rede sein. Allenfalls lässt sich sagen, dass durch die fast völlige Verdrängung des englischen Königs aus seinen Ländereien sich allmählich Territorialstaaten herausbilden. Auch wo sich dabei gewisse territoriale Denkschemata und Zugehörigkeitsgefühle allmählich herausgebildet haben mögen, behalten jedoch die Personenverbandsverhältnisse immer noch das Hauptgewicht. Auf jeden Fall ist in der Bildung der Territorialstaaten auch mit einem entsprechenden Zugehörigkeitsgefühl mehr nicht als eine der Voraussetzungen zur Bildung von Nationalismen und Nationalstaaten zu sehen, da die moderne Nation sich durch die Legitimation der Macht *von unten* auszeichnet (vgl. Wehler 2001, S. 21f). Schiller hingegen projiziert den modernen Nationalismus in die Geschichte, wie sich vor allem auch an seinen Geschichtsabänderungen sehen lässt.

*DER EHRENVOLLE MÄRTYRERTOD FÜR DIE NATION AUF DEM SCHLACHTFELD ANSTELLE DES SCHIMPFLICHEN TODES AUF DEM SCHEITERHAUFEN*

Die Abweichungen von den Geschichtsquellen geben Aufschluss über ästhetische und gesellschaftlich-geschichtliche Wirkungsabsichten<sup>9</sup>. Die wichtigste und auffälligste Abänderung, ja Umkehrung der Geschichte besteht im Ende: Johanna stirbt nicht wie die historische Jeanne d’Arc schimpflich auf dem Scheiterhaufen, sondern in den Armen der höchsten Repräsentanten der Nation, des Königs und des Herzogs von Burgund, mit allen soldatischen Ehren bedacht und von den französischen Fahnen bedeckt als Märtyrerin für die Nation auf dem Schlachtfeld. Das entspricht vollständig dem höchsten nationalistischen Pathos. Wenn Benjamin Anderson (1996, S. 18f) nämlich im Denkmal des Unbekannten Soldaten das Kernsymbol des Nationalismus erkennt, so entspricht das auch dem Ende des Schillerschen Dramas. Im Heldentod, der märtyrerhaften Selbstaufopferung wird die Nation als höchster, das Leben des Einzelnen übersteigender Wert anerkannt und zugleich der Glaube an die Ewigkeit der Nation bezeugt, in der der Einzelne sich aufgehoben findet (vgl. Anderson 1996, S. 19ff). Das Ende Johannas entspricht im Stück dem, was sich der Nationalismus idealerwei-

---

von homogenen Volkswirtschaften oder Institutionen, die unabhängig von den sie tragenden Personen gleichsam objektiv existieren”.

<sup>9</sup> Zu Geschichte der Jean d’Arc vgl. DUBY 1999, KRUMEICH 1986 und 2006.

se vom Unbekannten Soldaten aus dem Volk erwartet. Der Krieg aber ist der Nation schon von ihrem Gründungsmythos her angeboren.

#### *EINHEIT UND HOMOGENITÄT DER NATION: ZEITABÄNDERUNGEN*

Während die Vorverlegung der Krönung Heinrichs VI. von England zum König von Frankreich in die Zeit vor der Eroberung von Reims (vgl. I, 5, 705) der Abwertung des Volkes, das einen Fremden anerkennt, zum "Pöbel" (I, 5, 712) sowohl wie der dramatischen Zuspitzung der Zwangslage des französischen Königs dient, besteht eine viel wichtigere Abänderung der historischen Quellen in der Vorverlegung der Aussöhnung zwischen dem König und dem Herzog von Burgund. Sie fand erst 1435 statt, wird aber auf vor die Eroberung von Reims und die Königskrönung (1429) vorverlegt. Diese *Fälschung* der historischen Verhältnisse<sup>10</sup>, gehörte doch der Herzog zu den ärgsten Feinden der Jungfrau, erhöht einerseits sicherlich Größe und Gewicht der Jungfrau von Orleans, die so als die Stifterin dieser Versöhnung Meriten sammelt; sie ist aber vor allem dadurch gerechtfertigt, dass auf diese Weise die Einheit als ein grundlegendes Element der Nation herausgestellt wird. Überzeugender wirkt es noch, wenn das auch von der Feindseite her bestätigt wird. So macht Burgund selbst schon in der 1. Szene des II. Aktes, im Drama noch auf Feindeseite, den verbündeten Engländern klar, dass sie ohne seine Unterstützung weder bis Orleans gekommen wären, noch ihren König in Paris hätten krönen, noch die Herzen der Franzosen für diesen englischen König hätten gewinnen können (vgl. II, 1, 1263ff). Noch klarer drückt sich Isabeau aus: "Ganz England, strömt' es alle seine Bürger / Auf unsre Küsten aus, vermöchte nicht / Dies Reich zu zwingen, wenn es einig ist, / Nur Frankreich konnte Frankreich überwinden" (II, 2, 1331ff). Daher wird, um das Gewicht der Einheit auch für den militärischen Sieg zu unterstreichen, der Herzog dann beim Kampf um Reims, obwohl er historisch auf der Seite der Engländer stand, auf der Seite der Franzosen in Szene gesetzt (III, 7, 2357). Hat die Geschichtsabänderung den Sinn, den Grundwert der Einheit der Nation hervorzuheben, so stellt sich die Frage, wie diese konstruiert und somit die Kriterien für Inklusion und Exklusion ausgemacht werden.

---

<sup>10</sup> Vgl. ALT, S. 514.

Die Nation ist, wie die neuere Nationalismusforschung festgestellt hat, ein Abstraktum (vgl. Wehler 2001, S. 9), das sich sinnlich unmittelbar nicht wahrnehmen lässt. Das entspricht dem Abstraktwerden der modernen Gesellschaft, das Schiller bereits in seinen Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen mehr als ein halbes Jahrhundert vor Marx im *Don Carlos* erahnt und in den *Briefen zur ästhetischen Erziehung* als Entfremdung analysiert hatte (vgl. Kruse 2004 u. 2002). Die Zugehörigkeit zur Nation ist mithin auf eine symbolische Vermittlung angewiesen. Um die Zugehörigkeit zu einer Nation, bzw. den Ausschluss aus ihr zu bestimmen, werden je nach Nation unterschiedlich solche die symbolische Vermittlungsfunktion leistenden Kriterien herausgebildet, die sich in Hinsicht auf diesen Zweck als geeignet erweisen und dabei nach Gewichtigkeit und zeitlicher Wirksamkeit auch innerhalb des von einem Nationalismus verwendeten Kriterienkatalogs sich verändern können (vgl. Wehler 2001, S. 8ff).

Schillers Tragödie entwirft Einheit und Homogenität der Nation, das Grundkriterium für den Einschluss des zur Nation Gehörigen und Ausschluss alles Fremden, nicht über einen abstrakten Wertekanon, etwa *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit* oder die *Menschenrechte*, sondern sieht sie – eher dem deutschen Nationalismus als dem französischen der Revolution zuschreibbar – über ethnische Blutszugehörigkeit vermittelt. Sie wird so als eine von der *Natur* diktierte Ordnung konstruiert<sup>11</sup>, der die Sichtbarkeit suggerierende Prinzip der Abstammung und Blutsverwandtschaft zugrundeliegt.

Anschaulich gemacht wird die nationale Zerstrittenheit wie auch die Versöhnung daher auf der Ebene der Familienverhältnisse. So werden von Karl die zerstörten, daher widernatürlichen Familienverhältnisse unterstrichen: “Die mir am nächsten sind am Blut, verlassen / Verraten mich – Die eigne Mutter nährt / Die fremde Feindesbrut an ihren Brüsten” (I, 5, 762f), während der Herzog von Burgund zugleich sein Vetter ist. Beide stellen die Widernatürlichkeit ihrer Allianz mit dem englischen Feind heraus (vgl. II, 1, 1289ff; II, 2, 1391ff), was sie mit je persönlicher Rache sozusagen

---

<sup>11</sup> Der Bezug auf die Natur als Wertmaßstab müsste im Text auch genauer auf die Differenz zwischen Schillers Gegenwart und das Mittelalter hin untersucht werden, denn die Rechtfertigung einer Sache als ‘natürlich’ zeigt einen Säkularisierungsprozess an, der nicht mehr oder nur noch ganz indirekt auf Gott als Rechtfertigung der Dinge Bezug nimmt. Das aber überschreitet den Rahmen dieser Arbeit.

familienrechtlich rechtfertigen<sup>12</sup>. Während Isabeau in der Rolle der Gegenspielerin Johannas verbleibend historisch überbetont wird, überzeugt Johanna den Herzog von Burgund, dass diese familiär-persönliche Angelegenheit im Gegensatz zu König und Frankreich als der *Familie der Nation* steht. So werden die Nation und alles an sie Gebundene, allem voran ihre Einheit und territoriale Integrität, allem Privaten gegenüber als höchste Werte festgesetzt. Am Modell von Blutverwandtschaftsbeziehungen und organischem Staatsdenken orientiert, wird dieserart die Nation als ein von der Natur hervorgebrachter und ihr entsprechender Organismus und als familiäre Solidargemeinschaft vorgestellt. Dabei fungiert auch die Versöhnung zwischen dem König und Burgund als seinem nächsten Vetter als Modell für die Zugehörigkeitskriterien zur Nation, die alle Nationsmitglieder als solche auf die gleiche Stufe stellt. So soll der König Burgund vom Kniefall des Vasallen – damit ist die von Gott legitimierte mittelalterliche Hierarchie bezeichnet – familiär als Vetter zu seiner Höhe hinaufziehen<sup>13</sup>. Die Dehnung der Vorstellung die Blutsverwandtschaft über ethnische Abstammungsvorstellungen bis zur Nation als Familie wird dann von Johanna bei der Überzeugung zur Versöhnung mit den französischen Anführern über den Begriff des Vaterlandes<sup>14</sup> ins Feld geführt: “Dieser edle Prinz ist Frankreichs Sohn wie du, / Dieser Tapfre ist dein Waffenfreund und Landsmann, / Ich selbst bin deines Vaterlandes Tochter. / Wir alle, die du zu vertilgen strebst, / Gehören zu den Deinen” (I, 10, 1730f). Der Unterschied zwischen den Nationen und ihre Reinheit wird demgemäß auf auch moralischer Ebene ebenfalls vom englischen Anführer Lionel am Blut festgemacht: “Denn ewig bleibt es wahr! Französisch Blut / Und Englisch kann sich redlich nie vermischen” (II, 1,1305f). Die organische Familienvorstellung der Nation diktiert das Verhältnis zu den anderen Nationen durch das Exklusionsprinzip von Natur her und Anfang an als feindlich entgegengesetztes Gefühl: “Der alte Haß, die Eifersucht [...], / Die beide Völker ewig feindlich trennt” (I, 5, 802f), auf dem dann der Krieg zwischen den Nati-

---

<sup>12</sup> Vgl. II, 2, 1397 f.

<sup>13</sup> Burgund “wird zu deinen Füßen niederknien, / Doch er erwartet, daß du es nicht duldest, / Als deinen Vetter freundlich ihn umarmst” (III, 2, 1870 ff).

<sup>14</sup> Über den Begriff des *Vaters* denkt Schiller seit den *Räubern* die gute Herrschaft eines Fürsten, auch wenn er sie gerade dort als historisch überholt darstellt; ebenso wird die Menschheitsfamilie in Lessings *Nathan* bereits zur Utopie.

onen als *natürlich* fußt. Das Bluts- und Familienkriterium tritt so vor allem in der Szene mit Montgomery, dem nationalistischen Höhepunkt des Dramas, in dem Johanna ihn gegen alle Menschlichkeit grausam tötet, weil sie in ihm nichts als den Feind der Nation sieht: “Du bist des Todes! Eine brit’sche Mutter zeugte dich” (II, 7, 1580).

*EINHEIT, TERRITORIALE ANSPRÜCHE DES VOLKES UND SEIN VERHÄLTNIS ZUM KÖNIGTUM*

Die also durch Abstammung und Blutsbande geeinte Nation beansprucht ein ihr von Natur aus zugehöriges Territorium. Mit der Bedrohung dieses als natürlich bereits immer vorausgesetzten Anspruchs durch den äußeren Feind beginnt das Drama:

Ja, liebe Nachbarn! Heute sind wir noch / Franzosen, freie Bürger und Herren  
/ Des alten Bodens, den die Väter pflügten; / Wer weiß, wer morgen über uns  
befiehlt! / Denn aller Orten läßt der Engelländer / Sein sieghaft Banner fliegen,  
seine Rosse / Zerstampfen Frankreichs blühende Gefilde. / Paris hat ihn als  
Sieger schon empfangen, / Und mit der alten Krone Dagoberts / Schmückt es  
den Sprößling eines fremden Stamms. / Der Enkel unsrer Könige muß irren /  
Enterbt und flüchtig durch sein eignes Reich (I, 1, 1 ff).

Artikulierte wird der Besitzanspruch durch Thibaut, der im Personenverzeichnis als ein “reicher Landmann” ausgewiesen wird. Der Grund für die Änderung der Geschichte, dernach Johanna nämlich aus ärmlichen Verhältnissen stammte, findet sich gleich in der zweiten Zeile, wo er sich als ‘Franzose’ und ‘freier Bürger’ einstuft. Damit wird er als moderner Staatsbürger, als Citoyen eines Nationalstaates kenntlich gemacht, wie ihn die Französische Republik hervorgebracht und mit dem Wahlrecht zum handelnden Subjekt gemacht hat. Wenngleich natürlich von Wahlen nicht die Rede ist, bringt jedoch der Staatsbürger Thibaut in der ersten Person Plural als Vertreter des Volkes den Besitzanspruch auf das Territorium vor und nicht der König. Die Frage nach dem Besitz und der Herrschaft über ein Territorium, das allein der es rechtmäßig beanspruchenden Nation zukommt, stellt, wie gesagt, das zentrale Element des Nationalismus, der auf die Errichtung eines Nationalstaates zielt, in der sich die Nation frei von Fremdem verwirklichen kann, von Anfang an ins Zentrum des Dramas. Die Rechtmäßigkeit der Beanspruchung des Territoriums wird nicht vor-

modern dynastisch und feudal gerechtfertigt, sondern wird im Volk, im Naturrecht der Nation verankert: die Franzosen, exemplarisch im Landmann Thibaut vorgestellt, sind die 'freien Bürger und Herren des Bodens', der sich von alters, von den Vätern her, also erblich in ihrem Besitz befindet und die Grundlage, den Boden ihrer Freiheit bildet. Vom König ist erst in zweiter Linie die Rede und überdies nie als oberstem, von Gott eingesetztem Lehnsherrn. Diese 'Bürger' bevölkern überdies nicht einfach nur 'den Boden', sondern haben ihn sich durch Arbeit, ihr 'Pflügen', verdient und zu eigen gemacht. Und dieser Boden der Bürger, nicht der eines Lehens oder des Königs, ist es auch zunächst einmal, der von den feindlichen Fremden, den Engländern zerstört wird, während der Diskurs erst danach auf den herumirrenden König kommt. Die nationale Notwendigkeit, das Territorium Frankreichs von den fremden Engländern zu befreien, kann so als Auflehnung gegen das an den Werten von Freiheit und Besitz der Bürger gemessene Unrecht von vornherein als legitimiert gelten. Es ist dann dieses Volk, das, durch Johanna vorgebracht, 'einen eigenen König', einen 'eingebornen' Herrn will (vgl. P, 3, 344f). Johannes Loblitanei nicht Karls, sondern der Institution König sieht in ihr den Inbegriff von Gerechtigkeit und zugleich die Gewähr einer familiären Solidargemeinschaft, aus der "der fremde König, der von außen kommt", von Natur aus ausgeschlossen ist, während der 'eingeborene König' von Natur aus dazugehört. Ein Volk aber, das ein Territorium beansprucht und einen von ihm gekrönten König will (s. weiter unten und vgl. IV, 4, 2780), der durch seine (Bluts-) Zugehörigkeit zum Volk legitimiert ist, wird zur Nation; der König hingegen, der als Teil der Nation und Garant sozialer und bürgerlicher Rechte fungiert, wird zum *Bürgerkönig*. All das weist auf den modernen Nationalstaat und seine Freiheitkonzeption, nämlich die *bürgerlichen Freiheiten* hin, hat doch die Französische Revolution als Erstes neben den Freiheitsrechten auch gleich das bürgerliche Besitzrecht<sup>15</sup> institutionalisiert. Dementsprechend soll der König etwa auch, wie Johanna etwas später in ihrem Befreiungskriegsprogramm des Prologs verspricht, "die Leibeignen in die Freiheit führ(en)" (I, 3, 349); historisch aber wird die Befreiung aus der Leibeigenschaft erst in den Jahrzehnten um 1800 zu einer der zentralen Fragen.

Damit stellt sich die Frage nach der Beziehung zwischen König und

---

<sup>15</sup> Zu Schillers Interesse für das Besitzrecht vgl. FOI 2013, S. 52s.

Volk. Eine weitere geschichtliche *Fälschung* hilft da auf die Spur, dass nämlich Johanna als Hirtin dargestellt wird, obwohl sie in den auch Schiller bekannten Verhörprotokollen ausdrücklich behauptet: “Die Schafe habe ich nicht gehütet”<sup>16</sup>. Diese *Geschichtsabänderung* dient der symbolischen Machtübergabe. Will der wegen seiner ständigen Niederlagen resignierte König nämlich aus der Politik in ein privates bukolisches Hirtenleben fliehen, so kommt Johanna aus eben diesem unpolitischen Hirtenleben. Angesichts des Vorwurfs, den sein Anführer Dünois ihm macht: “Ist das die Sprache eines Königs? / Gibt man so eine Krone auf?” (I, 5, 825f), stellt die letztendliche Entscheidung des Königs zur Flucht ins Hirtendasein *de facto* eine Abdankung dar, während die aus dem Volk stammende Johanna wie der alttestamentarische König David, mit dem sie sich ausdrücklich vergleicht (P, 4, 404f), aus ihrem eben privaten niederen Hirtendasein zur nationalen politisch-militärischen Führungsrolle aufsteigt. Wenn sie ihren Anspruch auf die Führungsrolle angesichts der höchsten und wichtigsten Entscheidung, die ein Staatsoberhaupt fällen kann, nämlich der über Krieg und Frieden, erhebt, kann die Übergabe dieser höchsten Entscheidungsmacht durch den König an sie als faktische Abdankung der Macht zugunsten der in die Politik getretenen Hirtin gelten: “JOHANNA tritt hervor Sire! Laß mich an deiner Statt / Mit diesem Herold reden. / KARL Tu es Mädchen! / Entscheide du, ob Krieg sei oder Frieden” (I, 11, 1186 ff). Wenn nun auch die Königskrönung des Mädchens aus dem Volke nicht in die vom Drama erzählte Geschichte eingeschrieben wird, so kommt diese Perspektive doch in den Angstträumen des mittelalterlichen Denken vertretenden Thibaut zum Vorschein, denn er hat seine Johanna dreimal “Zu Rheims auf unsrer Könige Stuhle sitzen [sehen], / [...] / Und ich, ihr Vater, ihre beiden Schwestern / Und alle Fürsten, Grafen, Erzbischöfe, / Der König selber, neigten sich vor ihr” (P, 2, 115ff).

In Johanna wird die für den Nationalismus typische Politisierung des souverän werdenden Volkes, das mit ihr als Repräsentantin *de facto* die Macht übernimmt, exemplarisch verkörpert. Auch der geschichtlich falsch dargestellte Umstand, dass sie bereits einen Sieg erfochten hat, bevor sie

---

<sup>16</sup> Auszüge aus den Gerichtsprotokollen des Verfahrens gegen die historische Jeanne d’Arc. Zweite öffentliche Sitzung am Donnerstag, dem 22. Februar 1431, in der Rüstkammer hinter dem großen Schlafsaal. In: SCHILLER 2009, S. 147.

den König trifft<sup>17</sup>, dient der Hervorhebung ihrer aktiven Rolle und Selbstständigkeit gegenüber der Passivität des Königs. Die Politisierung des Volkes kommt aber auch in den Reden von Thibaut und Bertrand im Prolog deutlich zum Ausdruck, denn sie stellen als 'freie Bürger' ihre Sicht der politisch-militärischen Situation dar und artikulieren auch ihr gegen die Engländer gerichtetes Interesse. Wenn sie sich dann aber hier am Anfang des Dramas in die Privatsphäre, bzw. die mittelalterlich unpolitisch erscheinende Rolle ihres Standes zurückziehen, dient das dazu, die im IV. Akt erfolgte Politisierung und damit den Epochenwandel hervorzuheben. Daher antwortet Bertrand der ihm den Helm aufnötigenden Zigeunerin: "Ich bin ein Landmann, brauche nicht des Helmes" (I, 3, 177), und mit Thibaut setzt sich der Vater von der Tochter, das Mittelalter von der Moderne des Nationalismus ab, wo er angesichts der nationalen Not, die Johanna in den Befreiungskampf drängt, sich mit der Verheiratung der Töchter unpolitisch ins Private zurückzieht:

Wir / Sind friedliche Landleute, wissen nicht / Das Schwert zu führen, noch  
das kriegerische Roß / Zu tummeln. – Laß uns still gehorchend harren, / Wen  
uns der Sieg zum König geben wird. / Das Glück der Schlachten ist das Urteil  
Gottes / [...] / - Kommt an die Arbeit! Kommt! Und denke jeder / Nur an  
das Nächste! Lassen wir die Großen, / Der Erde Fürsten um die Erde losen  
(I, 3, 366 ff).

Das hat sich bei der Königskrönung aber infolge der von Johanna gewonnenen Schlachten bereits geändert. Die Macht des Volkes spiegelt sich in der Teilnahme an den 'großen Dingen des Vaterlandes', welche die Menschen aus "halb Frankreich" in 'allgewaltiger Flut' mitgerissen und zum Krönungsfest nach Reims "gespült" hat. Diese Mobilisierung des Volkes wird eben durch Bertrand, die beiden Schwestern Johannas und deren Ehemänner dargestellt, die sich anfangs als Landleute unpolitisch zurückgezogen hatten (vgl. IV, 4).

Wenn nun der König anlässlich seiner Krönung behauptet, "Von Gott allein, dem höchsten Herrschenden, / Empfangen Frankreichs Könige die Krone." (IV, 10, 2950f), so ist es im Drama er allein, der diese *Legitimation*

---

<sup>17</sup> Laut WOESLER (2012, S. 342) ist "nicht ermittelt, ob und gegebenenfalls aus welcher Quelle Schiller die geschichtlich falsche Darstellung [...] übernahm". Die Funktion des geschichtlich falschen Umstandes im Drama aber ist davon unabhängig.

*von oben* für sich aufstellt, wenn man einmal von Johanna's göttlichem Auftrag absieht, über den noch zu sprechen sein wird. Fünf kurze Szenen zuvor hat Bertrand genau das Gegenteil behauptet, dass es nämlich das Volk sei, das sein "Schweiß und Blut" geopfert habe und jetzt dem König die Krone gebe: "[...] unser König, [...] / Dem wir die Kron' itzt geben" (IV, 4, 2779f; Sperrung B.A.K.). In der Tendenz wird damit – grundlegend für den modernen Nationalismus – die Krone *von unten* legitimiert<sup>18</sup>. Das klingt selbst in den Worten des Königs noch wieder, mit denen er zugibt, dass sie "mit edlem Bürgerblut [...] benetzt" (IV, 11, 2942f) sei. Dabei ist bezeichnenderweise von *Bürgern* die Rede und – wie übrigens im gesamten Drama – eben nicht von *Untertanen*. Dieserart wird der subjektive Charakter der Legitimation hervorgehoben, da ein jeder, König und Volk, seine eigene Legitimationsinstanz vorbringt. Wenn sich Johanna außerdem im Namen der Nation gegen den fremden König ausspricht und einen 'eingebornen, angestammten König' fordert (vgl. z. B. P, 3, 345ff), dann steht diese Forderung nach organischer nationaler Zugehörigkeit für den König völlig quer zur teils bis heute noch geltenden mittelalterlich-feudalen Praxis des Erb- und Thronfolgerechts des europäischen Hochadels und lässt auf die unausgesprochene Konzeption eines *Bürgerkönigs* schließen, der als Repräsentant der Nation fungiert.

### NATION UND KRIEG

Ihren territorialen Anspruch begründet die Nation der Citoyens in Erbe und Arbeit, ihren Legitimationsanspruch der Macht des Königs in ihrem für ihn vergossenem "Schweiß und Blut", dem Krieg, den die aus dem Volk stammende Johanna vorbildlich führt. Der Krieg ist der Nation von Geburt an eigen (vgl. z.B. Wehler 2001, S. 28). Im Krieg und durch den Krieg erfolgt die allgemeine Teilnahme an der Politik als totale Mobilisierung des Volkes:

Es setzt / der schlechteste deines Volkes Gut und Blut / An seine Meinung,  
seinen Haß und Liebe, / Partei wird alles, wenn das blut'ge Zeichen / Des  
Bürgerkrieges ausgegangen ist. / Der Ackersmann verläßt den Pflug, das Weib

<sup>18</sup> Auch für MÜLLER-SEIDEL (2009, S. 170) ist es "ein Drama aus der Perspektive von unten her".

/ 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 schont er  
selber und erwartet sich / Nicht Schonung, wenn die Ehre ruft, wenn er / Für  
seine Götter oder Götzen kämpft. [...] Für seinen König muß das Volk sich  
opfern, Das ist das Schicksal und Gesetz der Welt. / Der Franke weiß es nicht  
und will's nicht anders / Nichtswürdig ist die Nation, die nicht / Ihr Alles  
freudig setzt an ihre Ehre." (I, 5, 826 ff)

In dieser den Nationalismus kennzeichnenden totalen Mobilisierung des gesamten Volkes, das dieserart Partei nimmt und seinen Willen behauptet, wird es zum eigenständig handelnden Subjekt. Weil hier der Krieg gegen den englischen Erzfeind gemeint ist, ist hier mit dem Begriff "Bürgerkrieg" angezeigt, dass es sich nicht um ein traditionelles Heer handelt, sondern dass alle Bürger zu Soldaten werden und Krieg führen. Damit geht hier die Erfahrung der allgemeinen Wehrpflicht in das Drama ein, so wie sie von der Französischen Revolution kennzeichnend eben für die moderne Nation entwickelt wurde. Für den König aber opfert das Volk sich, weil die Nation in ihm als ihrem Repräsentanten nicht so sehr seine, als vielmehr ihre eigene nationale Ehre verteidigt. Hass und Feindschaft, Krieg gegen den nationalen Erzfeind aber gehört so von Geburt an der sich durch Exklusion gegen alle anderen Nationen abhebenden Nation an (vgl. Wehler 2001, S. 28).

Exemplarisch wird die totale Mobilisierung durch Johanna vorgelebt, die an ihre göttliche Sendung glaubt. Das Drama demonstriert die Macht des Glaubens. Der Glaube der Jungfrau Johanna an sich selbst als von Gott Gesendete und der der französischen Soldaten an "Gott und die Jungfrau", wie der Schlachtruf heißt, an ihre göttliche Kraft, diese ‚himmlische Begeisterung‘ im Gefühl der Gotterwähltheit führt die Überlegenheit im Kampf gegen die Feinde herbei, die im Schrecken flüchten und sich resigniert hinschlachten lassen. Die Übertragung dieser Macht des Glaubens auf den Nationalismus samt dem religiösen Fanatismus, der mit unmenschlicher Grausamkeit ohne jedwede Rücksicht auch auf kriegerische Ritterlichkeitsregeln agiert, findet im Drama Darstellung (vgl. Pott 2010).

### *RELIGIOSITÄSTRANSFER*

Natürlich mag ein mittelalterlicher Glaube zu Schillers Zeit nach mehr als 100 Jahren Aufklärung obsolet erscheinen, soweit es sich nicht um na-

ive eskapistische romantische Mittelalterschwärmerei handelt. Schillers Bezug ist wesentlich komplexer und modern. Diesem Glauben gegenüber vermag Talbots "erhabene Vernunft" nämlich nicht zu verstehen, warum "du [Johanna; B. A. K.] siegst und ich (...) untergehen (muß)", und deshalb resigniert einräumt: "Mit Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens" (II, 6, 2318ff). Mit Talbots unverständiger Vernunft will das Drama nicht einfach nur eine aufklärerische Überzeugung aufrufen, die sich gegen den mittelalterlichen Aberglauben richtet. Vielmehr wird, wie Schiller beispielsweise im Schaubühnenaufsatz schon oder in den Briefen zur ästhetischen Erziehung feststellte, das Unzureichende einer sich allein auf die Vernunft berufenden Einstellung ans Licht gehoben, welche Sinne und Gefühle, eben die ästhetische Dimension als ein Grundelement des religiösen Glaubens nicht beachtet. Exemplarisch wird das an der Bekehrungsszene des Herzogs von Burgund deutlich, der zuvor Johanna als Hexe verdammt hat (vgl. II, 1, 1246). Alle Rede überzeugt ihn erst, als er ihre "rührende Gestalt" betrachtet, die ihm das Herz wendet und "die Sonne des Gefühls", den Glauben an ihre göttlichen Sendung und an die nationale Familienzugehörigkeit aufgehen lässt (II, 10, Szenenanweisung nach 1298 und ff).

Ein religiöses Kolorit durchzieht daher das gesamte Drama und soll das völlig religiös bestimmte mittelalterliche Weltbild illustrieren. Fortwährende Anspielungen auf die Bibel und ein häufig durch die Bibelsprache gefärbter Sprachgestus schaffen eine von Religiosität durchtränkte Atmosphäre, wie sie geschichtlich auch dem Mittelalter entsprechen mag. Dabei schwanken Berufungen und Anspielungen auf Gott, Gestalten, Themen und Motive aus dem Alten Testament, mit denen auf die Gottesmutter und andere Elemente aus dem Neuen Testament sowie Göttern und göttlichen Kräften, die auf die Antike zu beziehen sind (vgl. Peppmüller 1872). Der Dramenaufbau aber gibt bereits die Prioritäten zu erkennen. Die erste Szene des Prologs exponiert die nationale Notlage, gegen die Thibaut mit der Verheiratung seiner Töchter seine private Vorsorge trifft, während die zweite Szene dann der Exposition des mittelalterlich-religiösen Weltbildes gilt. Der Szenenabfolge entsprechend, fungiert diese Religiosität sozusagen als Überbau der nationalen Weltzustände, indem vor allem das Nicht-Erklärbare, Wunderbare und Phantastische, aber auch das nicht als normal Angesehene, gegen die Norm Verstößende durch das Paradigma des Gegensatzes zwischen Gott und Teufel, himmlischen Kräften und solchen der Hölle, Gut und Böse interpretiert wird. Dieses religiös-mittelalterliche Vor-

stellungsparadigma findet sich den Figuren des gesamten Dramas unterlegt und tritt immer wieder hervor. So wird in dieser zweiten Szene das Spielfeld von Johanna Tun im Vorstellungsrahmen des mittelalterlichen Weltbildes abgesteckt. Dieses Strukturelement aber, das den Nationalismus als Grundlage setzt und dann die religiöse Dimension als Überbau hinzufügt, kommt im Drama strukturell immer wieder zum Vorschein, wie sich beispielsweise auch in der oben genannten Bekehrungsszene von Burgund zeigt, und gräbt sich so als Strukturelement ins Unterbewusstsein der Zuschauer ein.

Der Religiositätstransfer<sup>19</sup> auf die Nation, der zunächst von Johanna vorgenommen wird, die sich auch hiermit als Nationsgründerin qualifiziert, nimmt in Sprachgestus und Anspielungen vor allem auf das Alte Testament und das von Gott auserwählte Volk Bezug, das sich aus der Gefangenschaft befreien, das ihm von Gott zugewiesene Land einnehmen und dann ständig gegen die es umgebenden feindlichen Völker verteidigen muss. Auch darin, dass sich dieses Volk nicht mit anderen Völkern mischen soll, wird ein Paradigma für die Nation geschaffen. Diese Absonderung, Andersheit, göttliche Auserwähltheit und daher Superiorität sowie der ständige Krieg mit den umherliegenden Völkern favorisiert als Qualifizierungsmerkmal für den Gebrauch und Begriff der Nation das Alte gegenüber dem Neuen Testament<sup>20</sup>, insofern das letztere Frieden predigt und sich nicht auf ein Volk begrenzt, sondern in der Tendenz auf alle Völker und alle Menschen ausweiten will. Dementsprechend interpretiert Johanna im Ton des Alten Testaments ihre Rolle messianisch, deutlich auch darin, dass sie die männliche Form verwendet: „Der Retter naht. Er rüstet sich zum Kampf“ (P, 3, 303). Dem Bild des von Gott *auserwählten Volkes*, das er in das von ihm *auserwählte Land* führt und das als Modell der vor allen anderen *auserwählten* Nation fungiert, entspricht Johanna, wo sie ihre Rolle Moses und David gleichsetzt (vgl. P, 4, 401ff): Moses, der das *erwählte Volk* aus der Knechtschaft befreit und in das von Gott bestimmte Territorium führt; David, ein Hirte gleich Johanna, der sein Volk und sein Land kämpfend gegen die Philister verteidigt und als König zu seinem Anführer wird. Die Übertragung des Superioritätsparadigmas vom *auserwählten Volk* und ihm *von Gott zugewiesenen Land* auf das Land der Franzosen erfolgt im Anklang

---

<sup>19</sup> Vgl. dazu auch POTT 2010.

<sup>20</sup> Zur Funktion des Bezugs auf das Alte Testament bei der Nationenbildung vgl. WEHLER 2001, S. 27ff.

an das Gebet Davids in Psalm 17, 8 AT: “Dieses Land / [...] / Das Gott liebt, wie den Apfel seines Auges” (P 3, 335). Es ist zugleich im Superlativ “das schönste, das die ew’ge Sonne sieht / In ihrem Lauf, das Paradies der Länder”. Frankreich wird so im Angesicht Gottes, der “ew’gen Sonne”, und als “Paradies” lokalisiert, wobei der Idealzustand vor dem irdischen Sündenfall und der Erfüllung am Ende der Zeiten säkularisiert auf das von der Nation beanspruchte Land projiziert wird. Hier erfolgt ein Sakraltransfer, der in der Heiligkeit die Nation und ihr Land als oberste Werte religiös verankert. Wird etwa der englische Feldherr Salsbury als “Tempelschänder” verurteilt, so wird Frankreich implizit der Wert des Sakralbereichs des wiederum aus dem Alten Testament genommenen Tempels zugesprochen. Dem entspricht, dass der Kampf ums Vaterland den Maßstab der Heiligkeit und für Gut und Böse setzt: “Was ist unschuldig, *heilig*, menschlich gut, / Wenn es der Kampf nicht ist um’s Vaterland?” (II, 10, 1782f; Hervorhebung B. A. K.).

#### *SUBJEKTIVITÄT DER RELIGIÖSEN WELTDEUTUNG*

Der naiven Religiosität aber, die vor allem durch Johanna dargestellt wird und so auch auf den nationalistisch gestimmten Zuschauer wirkt, unterlegt das Drama eine doppelte Ironie. Zum einen wird die Subjektivität der religiösen Weltdeutung sowohl allgemein im Drama als auch in der Selbstbeauftragung von Johanna in Szene gesetzt; zum anderen bringt es – vielleicht sogar unbeabsichtigt, aber für den Rezipienten nach den beiden Weltkatakastrophen des 20. Jahrhunderts umso deutlicher – durch die Liebesthematik die Tragik des Nationalismus zum Vorschein.

In der zweiten Szene wird das mittelalterlich religiöse Weltbild im Dialog zwischen Johannes Vater Thibaut und Raimond ausgebreitet, in dem Erscheinungen und Handlungen – hier die Johannes – dem Wirken Gottes oder des Teufels und ihrer jeweiligen Stellvertreter zugeschrieben werden. Diese manichäisch duale Weltsicht durchzieht das gesamte Drama. So sehen etwa die Franzosen Johanna als Gottgesandte, die Engländer hingegen als ein Instrument des Teufels. Dadurch dass bei den entgegengesetzten Interpretationen jeweils völlig naiv überzeugte Eindeutigkeit vorherrscht, hebt das Drama aber deren Relativität und Subjektivität, die unausgesprochene und unbewusste Lenkung durch Interessen, Gefühle, Autoritäten, tradierte Bezugs- und Denkschemata usw. ans Licht und generiert einen ironischen

Unterton. Dieser wird gelegentlich durch Zweifel, wie die – bezeichnenderweise – des Erzbischofs ans Licht gehoben, der sich gegen Ende hin fragt: “Wir haben uns mit höll’schen Zauberwaffen / Verteidigt oder eine Heilige verbannt” (V, 7, 3285f).

Subjektivität, Relativität, unbewusste Lenkung kennzeichnet auch Johannas Selbstinterpretation, konstruiert sie doch im Laufe des Stückes ihre Rolle mithilfe verschiedener Vorbild- und Identifikationsfiguren. Ins Auge fällt der Unterschied zwischen ihrer nationalistischen Selbstverkündung als “der Retter” im Prolog (3, 303), die vor den Zuschauern als *Realität* auf der Bühne steht, und der Uminterpretation dieser *Realität* in Johannas Erzählung vor König, Erzbischof und Hof (I, 10). Dass sie erzählt, “viel und oft / Erzählen [gehört zu haben] von dem fremden Inselvolk, / Das übers Meer gekommen, uns zu Knechten / zu machen” (I, 10, 1052ff), stimmt noch mit dem Prolog überein, wo sie der Darstellung der nationalen Notlage über mehr als zwei Szenen schweigend beiwohnt. Die Jungfrau Maria aber, an die sie sich in ihrer Erzählung bittend gewendet haben will und die ihr dann im Traum erschienen sei, um sie zum nationalen Befreiungskampf zu beauftragen, kommt freilich im ganzen Prolog nicht vor. Stattdessen reagiert sie auf die sich im Laufe der drei ersten Szenen ständig dann bis zum Äußersten steigernde nationale Notlage plötzlich mit der Selbstprophezeiung, dass sie als “der Retter” (P, 3, 303) Frankreich aus der Not befreien werde. In der Verkündung ihrer nationalen Befreiungstaten weiß sie sich statt von der Jungfrau Maria vom alttestamentarischen “Gott der Schlachten” (ebd., 324) unterstützt und sieht ihre Rolle der Moses’ und Davids gleich (P, 4, 401ff). Wird der “Geist”, der sie hier “ergreift” und sie die nationalistische Freiheitskampfbegeisterung artikulieren lässt, von Raimond auf den Kriegshelm zurückgeführt (P, 3, 323ff), so kann diese Szene auch als eine Selbstbeauftragung infolge der Verinnerlichung der nationalen Notlage interpretiert werden (vgl. Guthke 2011, S. 479ff). Die Erzählung Raimonds gibt da Hinweise: Wie der aus dem Verantwortungsgefühl für ihre Herde erwachsende Handlungsdrang sich bei Johanna naiv bedenkenlos in Handlung umsetzt und sie, den Tigerwolf, das – metaphorisch konstruiert – schlimmste aller wilden Tiere, angreift, um ihm das Lamm entreißen, und so im Gelingen ihre Überkraft gegenüber allen anderen Hirten zusammengenommen bestätigt (vgl. P, 3, 195ff), so explodiert in der Übertragung des Verantwortungsgefühls auf die höchste nationale Notlage – “eine andre Herde muß ich weiden” (P, 4, 397) – ebenfalls ihr Handlungs-

drang. Der Hirte David, der im Alten Testament den Riesen Goliath besiegt und zum König wird, fungiert dabei als Vorbild. In Teilnahme, Verantwortungsgefühl und Aktion für die Nation wird so exemplarisch die Politisierung des Volkes vor Augen geführt. Was hier zwischen Heidentum – der von einer Zigeunerin stammende Kriegshelm – und altem Testament schwankt, wird dann in der späteren Berufungserzählung vor König und Erzbischof umerzählt und mittelalterlich christlichen Narrativen angepasst, indem mit der Jungfrau Maria dann ein neues Identitätsmodell hinzugefügt wird. Ist mit dem keltischen Druidenbaum und der Kapelle mit Marienbild das Identifikationsspielfeld von Johanna schon auf der Bühne symbolisch umrissen, so werden heidnische, alttestamentarische und mittelalterlich-christliche Elemente zu einer unbestimmt diffusen Religiosität amalgamiert, um sich im neutestamentarischen Jungfrau-Maria-Bild zu einer *nationalen Einheit* zu vereinen. Als Beweis für den religiösen Synkretismus mag u. a. etwa die gerade der Jungfrau Maria zugeschriebene unmenschliche Grausamkeit im nationalen Befreiungskampf (II, 8, 1677ff) dienen. Festzuhalten ist, dass am Anfang ein nationalistischer Tatendrang steht, der sich dann auf verschiedene Weise religiös einkleidet.

Ihre zentrale Rolle als Identifikationsmodell erhält die Jungfrau Maria durch das Liebesverbot. Wie der Engel zur Verkündigung an die Jungfrau Maria herantritt, so die Jungfrau Maria an die Jungfrau Johanna. Und wie die Jungfrau Maria ob der unbefleckten Empfängnis Zweifel hegt, die vom Verweis auf die Allmacht Gottes überwunden werden, so die Jungfrau Maria ob ihrer kämpferischen Fähigkeiten. Auf diese Zweifel antwortet die Jungfrau Maria, dass eine reine Jungfrau Allkraft besitze, “wenn sie der irdischen Liebe widersteht”; das habe die Jungfrau Maria ja auch selbst gezeigt und sei dadurch selbst göttlich geworden sei (vgl. I, 10, 1072ff). Die Verkündigung Johannaes stellt die Jungfräulichkeit ins Zentrum, um sie als Unterpfand der Kampfkraft zum Zentrum des grundlegenden Gegensatzes von nationalistischem Krieg und transnationaler allgemeinmenschlicher Liebe zu machen.

Das Liebesverbot entspricht aber zunächst einmal einem säkularisierten Zölibat. Zu den Begründungen des Zölibats gehört seit Paulus bereits die vollkommene und ungestörte Einsatzfähigkeit für die “Sache des Herrn” (1. Korinther 7,25), die durch andere, persönlich-private Interessen nicht gestört werden soll. Meint “die Sache des Herrn” den Dienst für das Volk Gottes, so braucht nur *das Volk Gottes* säkularisiert zu werden, um mit der

Nation, hier der der Franzosen in eins zu fallen. So erklärt Johanna ja auch, dass sie nicht durch "nicht eitles, irdisches Verlangen" (P, 4, 400) getrieben wird, sondern eben selbstlos dem Ruf des Herrn folgt. Eben daher wird das Liebesverbot für Johanna verständlich, denn gerade dadurch, dass sie der persönlichen Liebe zu Lionel verfällt, handelt sie gegen "die Sache des Herrn", bzw. die *Sache der Nation* und verrät sie, indem sie den Anführer der Engländer nicht ebenso tötet, wie sie es beispielhaft zuvor mit Montgomery getan hat. Sie schadet vielmehr nicht nur moralisch der 'Sache des Herrn und der Nation', sondern auch ganz materiell, denn, unfähig Lionel zu töten, lässt sie ihn ja flüchten, so dass er hernach wieder die Engländer siegreich anführen kann.

Ergänzt wird diese Begründung des Zölibats durch die Berufung auf Matthäus 19,12 als "um des Himmelreiches willen". Wird damit als künftiger Lohn für den Einsatz in dieser Welt die Aufnahme ins himmlische Paradies versprochen, so Johanna die irdische Verklärung: "Doch werd' ich dich mit kriegerischen Ehren, / Vor allen Erdenfrauen dich verklären" (P, 4, 415). Das *ewige Leben* aber findet sich im Ruhm, in dem ihre Taten in der damit ebenso *ewigen* Nation fortleben und Sinn und Aufhebung finden. Die nationale *Himmelfahrt Johannaes* wird in der Schlussapothese vollzogen, wo Johanna, die Gottesmutter als Himmelskönigin spiegelnd, zu der sie Aufnahme erwartend visionär aufblickt, von den Fahnen bedeckt zur irdischen Mutter der Nation erhoben wird.

### DIE TRAGIK DES NATIONALISMUS

Über das Liebesverbot wird die Tragik des Nationalismus als unüberwindbaren Widerspruch von Menschlichkeit und nationalistischem Krieg entwickelt. Außer dass Schiller zu diesem Zweck gegen die Geschichtsquellen<sup>21</sup> Johanna zur männermordenden Kriegsfurie stilisiert, erfindet er die gesamte Handlung samt den Figuren Montgomery und Lionel, um Johanna's innere Tragik und damit die des Nationalismus ans Licht zu heben. Dabei werden in der Vorverlegung des Todes des englischen Feldherrn Talbot um mehr als 20 Jahre Geschichtsdaten wiederum zum Spiel, das dazu dient, das Gewicht Lionels als Anführer der Engländer zu erhöhen

---

<sup>21</sup> Vgl. SAFRANSKI, S. 482; ALT, S. 514.

und so den historischen Kerngehalt, die innere Tragik des Nationalismus, zentral werden zu lassen.

Heißt es schon von Johannas erster Schlacht, "Ein Schlachten war(s), nicht eine Schlacht zu nennen" (I, 9, 981), so wird der nationalistische Krieg dann exemplarisch von Johanna in der Szene mit Montgomery, dem nationalistischen Höhepunkt des Dramas, illustriert. Hier tötet Johanna ihn mit einer die Unmenschlichkeit herausstellenden Grausamkeit, weil sie in ihm nichts als den Feind der Nation sieht: "Du bist des Todes! Eine brit'sche Mutter zeugte dich" (II, 7, 1580). Gegen diese Reduktion der Sicht des Menschen auf seine Nationalität helfen Montgomery alle Dimensionen der Menschlichkeit nicht. Neben dem kriegerisch-ritterlichen Sich-Ergeben über den Hinweis auf sein junges Alter bringt er vor allem alle urmenschlichen Spielarten der Liebe für sich in Anschlag. Von Liebreiz und Anmut der das Herz anziehenden Milde, die die aus der Nähe betrachtete Johanna in ihrer Weiblichkeit ausstrahlt, über die grausame Trennung des gar mit Heiligkeit ausgezeichneten Bündnisses der Liebe zweier Herzen, seines und seiner weinend auf Rückkehr wartenden Braut, bis hin zur Liebe seiner besorgten Eltern wird dieserart herausgestellt, dass nationaler Hass und allgemeinemenschliche Liebe sich gegenseitig ausschließen. Die zentrale Bedeutsamkeit dieser Szene wird auch dadurch bezeugt, dass Schiller hier ebenfalls bewusst gegen die historischen Quellen arbeitet, soll doch den Gerichtsakten nach Johanna niemals persönlich jemanden getötet haben<sup>22</sup>.

Eben durch das Liebesmotiv wird die Montgomery-Szene als Gegensatz zur Lionel-Szene konstruiert. Indem bei Johanna durch den Anblick Lionels Liebe als Inbegriff von Menschlichkeit erweckt wird, entwickelt sich in ihr der Gegensatz zwischen Nationalismus und ihn überwindendem Liebesgefühl. Bereits bei der Tötung Montgomerys werden aber die Lionel-Szene und ihre Folgen vorbereitet, indem die unmenschliche Grausamkeit Johannas eine Persönlichkeitsspaltung bewirkt. Ihre unmenschliche Grausamkeit bedarf der Rechtfertigung als einem "furchtbar bindende[n] Vertrag" mit dem Geisterreich geschuldet, um dann die 'Witwen machende Kriegsfurie' als 'nicht von eigenem Gelüsten', sondern von 'Götterstimme getrieben' (vgl. II, 7, 1599f) von ihrem eigentlichen Selbst zu unterscheiden. An der Leiche Montgomerys reflektiert sie nämlich hernach, dass etwas, das sie als

<sup>22</sup> vgl. SAFRANSKI, *ebd.*; ALT *ebd.*; WOESLER 2012, S. 314, 350.

“erhabene Jungfrau” identifiziert, in ihr wirkt und ihr Herz verhärtet, während ihr ‘unkriegerischer Arm’ eine Kraft verspürt, so dass “Das Schwert sich selbst (regiert), als wär’ es ein lebend’ger Geist”. Ihre eigene unmenschliche Grausamkeit, die alle Natur übertrifft<sup>23</sup>, ruft ihr den Gegensatz zu ihrem vorherigen naturverbundenen Dasein als Hirtin ins Bewusstsein und tritt ihr so als Selbstentfremdung entgegen (vgl. II, 8, 1677ff).

Von Schuldgefühlen durchdrungen, fragt sich Johanna nach der Verletzung des Liebesverbotes zwar, ob Menschlichkeit Sünde sein könne (IV, 1, 2567). Doch wo sie als Kern der Menschlichkeit die Liebe ausmacht, tritt die Personenspaltung in der Anrede an sich selbst sofort wieder hervor, wengleich sie sich nun ihr Ich sofort auf der anderen Seite verortet und den Liebesblick als Verbrechen wertet (vgl. IV, 1, 2575ff).

Nachdem die allgemeinmenschliche transnationale Liebe den inneren Widerspruch bei Johanna ausgelöst hat, bricht sie innerlich zusammen und verliert alle äußere Wirkungsmacht. Den darauf folgenden Niedergang bis hin zum völligen Alleinsein in der Gefangenschaft der Feinde interpretiert und erträgt sie als Gottes Wille. Dadurch aber stellt sich dieser Niedergang, angefangen vom Verzicht der Verteidigung ihrer Würde vor der Falschanklage durch ihren Vater, als Schule des Selbstverzichtes dar, deren totalisierender Charakter sich im Wiedertreffen von Lionel beweist. Indem sie in ihm nun anderes nicht sieht als “den verhassten Feind” (V, 9, 3348f), hat Johanna auch den äußersten Selbstverzicht geleistet und auf diese Weise die Voraussetzung für die wiederum totale Identifikation mit der *Sache Gottes und der Nation* geschaffen. Wie am Anfang stellt auch hier am Ende der Tragödie die höchste nationale Notlage – die Franzosen drohen die entscheidende Schlacht zu verlieren, während sie als Gefangene sich Christus gleich von Gott verlassen fühlt – das Movens dar, das sie nach einem inbrünstigen Hilfsgebet ihre übermenschliche Kraft zurückgewinnen, das Wunder ihrer Kettensprengung vollbringen, sich in die Schlacht stürzen und so den Sieg der Franzosen herbeiführen lässt. Das Wunder der Kettensprengung aber stellt sich, abgesehen davon, dass es theatralisch-symbo-

---

<sup>23</sup> Krokodil, Tiger und der ihrer Brut beraubte Löwin in der Grausamkeit übertreffend (vgl. II, 7, 1594ff), erinnert diese ausgelassene Vernichtungswut selbst in den Vokabeln an Karls “Universalhass” (Schings) in den Räubern. Zwar ist die Nation hier davon ausgenommen, aber Schillers psychologischer Blick deutet auf eine – für den Krieg oft typische – von allen Menschlichkeitswerten befreite Enthemmung von Aggressivität.

lisch dem am Anfang gezeichneten Bild von der in Ketten gelegten französischen Nation (I, 10, 1060) entspricht, weniger als ein Eingreifen Gottes dar als vielmehr eine Wirkung der subjektiven Kraft des Glaubens. Wir lesen Schillers Brief an Goethe vom 3. April 1801 als Bestätigung unserer Auffassung, dass es sich am Anfang wie am Ende um ein in Johanna Subjektivität begründetes nationalistisches Verhalten handelt und dass beidemal die nationale Notlage als *Movens* fungiert. Nur ist das am Anfang nicht so deutlich, da sie sich zuerst vom alttestamentarischen Gott und dann von der Jungfrau Maria unterstützt vorstellt. Am Ende hingegen handelt sie ohne göttliche Unterstützung, so dass die religiöse Kraft also ganz in den nationalistischen Antrieb eingegangen ist: "Von meinem letzten Act auguriere ich viel Gutes, er erklärt den ersten, und so beißt sich die Schlange in den Schwanz. Weil meine Heldin darin auf sich allein steht, und im Unglück von den Göttern deserirt ist, so zeigt sich ihre Selbstständigkeit und ihr Charakteranspruch auf die Prophetenrolle deutlicher"<sup>24</sup>.

Die Tragödie endet, erneut nationale Einheit verkündend, mit der nationalistischen Schlussapothese der auf dem Schlachtfeld in den Armen des Königs und des Herzogs von Burgund sterbenden Jungfrau Johanna. Ihrer Vision der sie mit offenen Armen in die Ewigkeit des himmlischen Paradies aufnehmenden Himmelskönigin entspricht dann in der Realität der Bühne die durch die Bedeckung von den Fahnen der Nation dargestellte Aufnahme der nationalistischen Märtyrerin in das irdische Paradies der ebenso ewigen Nation. Hier geht die religiöse Vision in die nationale Realität ein. Der Mutter Gottes mit dem Kind im Arm entspricht Johanna als Mutter der Nation, die himmlische Ewigkeit auguriert die Ewigkeit der Nation. Ihr Tod kehrt sich so in die Geburt der Nation, wie man sie auch im Bild der an Christi Geburt mahnenden Dreierkonstellation ihres Todes anklingen sehen mag.

Das Tragische aber findet sich nicht einfach nur im Tragödienende des mit höchstem nationalistischem Pathos aufgeladenen Märtyrertodes der Protagonistin. Tieferliegend tragisch ist, dass Johanna mit der Liebe zu Lionel ihre Menschlichkeit entdeckt, aber durch die Notwendigkeit des nationalen Befreiungskrieges gezwungen ist, auf ihre Liebe, den Inbegriff von Menschlichkeit jenseits der Nation und damit die Verwirklichung ihres

---

<sup>24</sup> SCHILLER, *Brief an Goethe vom 3. April 1801*. In ders., *Briefwechsel*.

eigentlichen Selbst zu verzichten<sup>25</sup>. Ihre tragische Einsicht besteht darin, dass sie mit dem bewusst irreversiblen Verlassen des naiven Hirtendaseins (vgl. P, 4, 383ff), dem sie nach der Einsicht in ihre *Liebessünde* sentimentalisch<sup>26</sup> melancholisch nachtrauert (IV, 1, 2583ff), sich in einer geschichtlichen Verantwortung für die Gesicke der Nation weiß, die sie zum Verzicht auf ihre Liebe und ihre persönliche Selbstverwirklichung zwingt.

Das Drama entfaltet zugleich einen komplexen Diskurs zum Thema Liebe. Schillers Geschichtsabänderung, die die erst 1422 geborene Agnes Sorel schon 1429 als Geliebte dem König zur Seite will und überdies den Verkauf aller Juwelen ihrer Liebe zuschreibt statt der Königin, die im Übrigen nie Erwähnung findet, hat den Sinn, eine reine und unverfälschte Form der Liebe zu rechtfertigen (vgl. IV, 2). Als private Dimension, die zugleich aber auch dem König dient, wird sie von der politisch-nationalen Johanna unterschieden. So werden auch Gefühle wie die Liebe noch *nationalisiert*. Ähnlich wird die Liebe von Graf Dünois, dem unehelich geborenen "Sohn der Liebe", als Lohn für den – nationalen – Kampf eingeordnet (I, 2, 531ff), während für Johanna – wie seinerzeit für Don Carlos – der Verzicht auf die private Liebe zugunsten des Volkes, bzw. der Nation und dann das Märtyrertum gefordert wird. Darin liegt die tragische Einsicht der Jungfrau Johanna, die christusgleich die eigene Vollendung im Tode weiß (II, 7, 1666f). Das Tragische aber geht noch weiter, denn in ihrer absoluten Selbstaufgabe muss Johanna auch ihre Liebe noch ausmerzen und ihr Herz wieder hart werden lassen, um dann in Lionel wiederum weiter nichts als den zu Tode verhassten Feind zu sehen (vgl. V, 9, 3348f) und kämpfen zu können, wie zuvor. Ab der Montgomery-Szene erhält die Entwicklung daher durch die Persönlichkeitsspaltung eine ironische Zweideutigkeit. Weitergeführt wird sie durch den Schwarzen Ritter (vgl. III, 9), der als Vorbereitung der Lionel-Szene fungiert. Wenn er der nationalistischen Mordfurie

---

<sup>25</sup> Selbstverzicht konstatiert auch ALT (2000, S. 518, 524, 527f.), fasst ihn aber als Unterdrückung ihrer Emotionen, ohne zu berücksichtigen, dass doch auch der Hass eine Emotion darstellt. Wesentlich ist hingegen die Unterdrückung der Liebe als höchste Form von Menschlichkeit, der der Hass explizit als Ausdruck der Unmenschlichkeit (vgl. II, 7) entgegensteht.

<sup>26</sup> Die Diskussion der Beziehung zu Schillers Kategorien des Naiven und Sentimentalischen, ungeschichtlich-zyklischer (P, 3, 375ff) und geschichtsbewusster Lebenskonzeption übersteigt, wie auch vieles andere, den Umfang dieses Beitrages, dem es vor allem um die Hervorhebung des Nationalismus geht.

Johanna angesichts des bevorstehenden Zieles die Niederlegung der Waffen anrät, die Johanna hier ablehnt, aber in der folgenden Szene als Ausdruck der Liebe vollführt, möchte dieser Höllengeist, als den Johanna ihn verdammt, eher als ein die Liebe sendendes Himmelswesen erscheinen, dem gegenüber die Johanna zur hasserfüllten Kriegsfurie machende himmlische Jungfrau mehr dem Höllenwesen gleicht, als das die Engländer sie sehen<sup>27</sup>. In der Fortführung solch ironischer Tonalität wird die in der Lionel-Szene entwickelte Unvereinbarkeit des Gegensatzes zwischen transnational allgemeinmenschlicher Liebe und unmenschlicher nationalkriegerischer Grausamkeit eben dadurch auch im Bewusstsein des Zuschauers aufrechterhalten, dass sich kurz vor dem Dramenende die zweite Lionel-Szene als eine genaue Umkehrung der ersten erweist. Es ist nun Lionel, der in Johanna verliebt ist und sie auch vor seinem eigenen Volk retten will. Die Tragödie zeigt im Übrigen nicht den geringsten Grund, warum Johanna im Endkampf nicht wiederum als wilde Kriegsfurie auftreten sollte – im Gegenteil, die die Kraft dazu beweist sie in der Kettensprengung und die durch sie erfolgende Wendung der Schlacht setzt gerade das voraus. Damit aber fordert die nationalistische Religion eine totale Aufgabe des Selbst, die tragischerweise soweit geht, dass Johanna selbst noch das Bewusstsein des Tragischen aufgeben und ihre Selbstverwirklichung in der Aufgabe aller Selbstverwirklichung<sup>28</sup> sehen muss. Darin eben zeigt sich die tiefere Tragik der Nationalismus, der angetreten war, die Menschen zu befreien und eine bessere, wahrhaft menschliche Gesellschaft zu schaffen.

So wach und wirksam der Nationalismus sich heute sogar in Europa und Amerika zeigt, historisch hat er spätestens nach den Weltkriegskatastrophen des letzten Jahrhunderts allen Anspruch auf die Schaffung einer besseren Gesellschaft verloren. Seine Charakteristika und sein Krieg hervorrufender Kern der Ausgrenzungslogik werden von Schiller klar gezeichnet.

---

<sup>27</sup> Er lässt sich auch als äußere Vision jenes anderen, eigentlichen Selbst verstehen, das Johanna bei der Tötung Montgomerys entdeckte und das Johanna sich gezwungen sieht zu unterdrücken, bzw. als "Sinnbild der aufsteigenden Skepsis, die Johanna angesichts ihrer Aufgabe befallen hat" (ALT 2000, S. 516, 522; auch POTT 2010, S. 135).

<sup>28</sup> Zu recht spricht ALT, S. 518, von "Selbstzerstörung". Die politisch-nationale Mission aber als "Fremdbestimmung" einzustufen, trägt der Persönlichkeitsspaltung als Kennzeichen der Moderne nicht hinreichend Rechnung. Die nationalistische Mission ist im beginnenden Zeitalter des Nationalismus durchaus selbstbestimmt, führt aber durch den Charakter des Nationalismus zur Persönlichkeitsspaltung.

---

Das aber bedeutet noch nicht, dass die von Schiller am Nationalismus exponierte tiefere Tragik der Selbstaufgabe im Namen des Einsatzes für Freiheit und Menschenrechte im Widerspruch individueller und kollektiver Menschheitsinteressen (*Don Carlos*) überholt wäre (vgl. Müller-Seidel S. 167ff). Womöglich könnte dieser Grundwiderspruch der *Jungfrau von Orleans* gar gegen den Nationalismus wieder aktuell werden.

### Bibliographie

- SCHILLER Friedrich (1996), *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie*. In *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von O. Dann et. al., Bd. 5, *Dramen IV*, hrsg. von M. Luserke, Frankfurt a.M., S. 149-277 und S. 600-615.
- SCHILLER Friedrich (2009), *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie*, Frankfurt (Suhrkamp Basisbibliothek).
- SCHILLER Friedrich, *Briefwechsel mit Goethe*. Friedrich-Schiller-Archiv: [https://www.friedrichschiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1801/806-an-goethe-3-april-1801/\(20.01.2018\)](https://www.friedrichschiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1801/806-an-goethe-3-april-1801/(20.01.2018)).
- ALT Peter André (2000), *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. München, Band II.
- ANDERSON Benjamin (1996), *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Frankfurt (engl. Originalausgabe London 1983).
- BLITZ Hans-Martin (2000), *Aus Liebe zum Vaterland. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert*, Hamburg.
- BURGDORF Wolfgang (2000), 'Reichsnationalismus' gegen 'Territorialnationalismus'. *Phasen der Intensivierung des nationalen Bewußtseins in Deutschland seit dem Siebenjährigen Krieg*. In D. Langewiesche u. G Schmidt (Hg.), *Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg*, München, 157-190.
- DANN Otto (1986), *Nationalismus in vorindustrieller Zeit*, München.
- DUBY Georges (1999), *Die Prozesse der Jean d'Arc*, Berlin.
- EHLERS Joachim (2009), *Der Hundertjährige Krieg*, München.
- FIORILLO Vanda / DIONI Gianluca (2013), *Patria e Nazione. Problemi di identità e appartenenza*, Milano.
- FOI Maria Carolina (2013), *La Giurisdizione delle Scene. I drammi politici di Schiller*, Macerata.
- GUTHKE Karl S. (2011), *Die Jungfrau von Orleans*. In H. Koopmann (Hg.), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart, 467-493.
- HOBSBAWM Eric J. (1991), *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt a.M. (englische Originalausgabe Cambridge 1990).
- HOBSBAWM Eric J. (2017), *Europäische Revolutionen. 1789-1848*. In *Das lange 19. Jahrhundert*, Bd. 1, Darmstadt (engl. Originalausgabe London 1962).
- HÖFER Hannes (2015), *Deutscher Universalismus. Zur mythologisierenden Konstruktion des Nationalen in der Literatur um 1800*, Heidelberg.
- KOSCHORKE Albrecht (2006), *Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution*. In W. Hinderer (Hg.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg, 243-259.
- KRUMEICH Gerd (1986), *Jean d'Arc in der Geschichte. Historiographie – Politik – Kultur*, Siegmaringen.

- KRUMEICH Gerd (2006), *Jean d'Arc. Die Geschichte der Jungfrau von Orleans*, München.
- KRUSE Bernhard Arnold (2002), *L'estetica di Schiller come fondazione del soggetto moderno*. In I. Hennemann Barale und P. Collini (Hg.), *L'Io del poeta. Figure e metamorfosi della soggettività*, Pisa, 117-165.
- KRUSE Bernhard Arnold (2004), *Friedrich Schiller. Don Carlos*. In «Der Deutschunterricht», H. 6, 31-42.
- LUESERKE-JAQUI Matthias (2005), *Friedrich Schiller*, Tübingen.
- MÜLLER-SEIDEL Wolfgang (2009), *Friedrich Schiller und die Politik*, München.
- OELLERS Norbert (1996), *Friedrich Schiller*, Frankfurt a.M.
- PEPPMÜLLER Rudolf (1872), *Biblisches und Homerisches in Schiller's Jungfrau von Orleans*. In R. Gosche (Hg.), *Archiv für Literaturgeschichte*, Leipzig, Bd. II, 179-197.
- POTT Hans-Georg (2010), *Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum in Schillers romantischer Tragödie Die Jungfrau von Orleans*. In: «Athenäum – Jahrbuch der deutschen Friedrich Schlegel-Gesellschaft», Heft 20, 110-142.
- PLANERT Ute (2002), *Wann beginnt der 'moderne' deutsche Nationalismus? Plädoyer für eine nationale Sattelzeit* In J. Echternkamp – S. O. Müller (Hg.), *Die Politik der Nation. Deutscher Nationalismus in Krieg und Krisen. 1760-1960*, München, 25-59.
- SAFRANSKI Rüdiger (2004), *Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München.
- WEHLER, Hans-Ulrich (2001), *Nationalismus. Geschichte, Formen, Folgen*, München.
- WOESLER Winfried (Hg.) (2012), *Die Jungfrau von Orleans*. [Kommentarband]. In *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hrsg. von N. Oellers, Bd. 9, Teil II.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018

*Abbonamento annuo:* Italia € 35,00 - Estero € 50,00.

Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Editore s.r.l., IBAN:  
IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa  
oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399;   
Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT

PAOLO LOFFREDO EDITORE S.r.L.

E-mail: [paololoffredoeditore@gmail.com](mailto:paololoffredoeditore@gmail.com)

[www.loffredoeditore.com](http://www.loffredoeditore.com)

---

Impaginato presso Graphic Olisterno, via A. Diaz, 113 - Portici (Napoli)  
stampato presso Grafica Elettronica srl, via B. Cavallino 35/G - Napoli