

HANS-GEORG POTT

Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum in Schillers  
romantischer Tragödie *Die Jungfrau von Orleans*

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

(V. 1767-1771)<sup>1</sup>

Johanna, die am Ende oder besser nach dem Ende der *romantischen Tragödie* selbst zum Sinnbild wird, führt einen Heiligen Krieg. »Ich bin die Kriegerin des höchsten Gottes.« (V. 2203) Ihr Krieg gegen die Engländer ist kein dynastischer Krieg, was der 100jährige Krieg, an dessen Ende wir uns historisch gesehen befinden, >in Wirklichkeit< war, sondern ein >moderner< Volkskrieg, wie es von Seiten der Franzosen die Revolutionskriege seit 1792 und dann die Befreiungskriege waren. Aus den dynastischen Kämpfen eines internationalen Rittertums wird ein nationaler >heiliger Krieg<.<sup>2</sup>

Heilige Kriege unterscheiden sich von den eingeebneten des Jus Publicum Europaeum<sup>3</sup> durch die Diffamierung der Gegner als Ungläubige, Verbrecher, Erzfeinde oder Teufel aus dem Reich des

1 Schillers Drama wird innerhalb des fortlaufenden Textes mit Versangabe zitiert nach: Friedrich Schiller: *Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans*. Hg. v. Benno von Wiese u. Lieselotte Blumenthal. Weimar 1983 [Unveränd. fotomechan. Nachd. der Ausg. 1948] (= *Schillers Werke* 9), S. 165–315. Die Neuedition des Textes als Bd. 9.2 der Nationalausgabe (= *NA*) lag bei Redaktionsschluss noch nicht vor.

2 Vgl. Gerd Krumeich: *Jeanne d'Arc in der Geschichte*. Sigmaringen 1989 und Ders.: *Jeanne d'Arc. Die Jungfrau von Orleans*. München 2006, S. 51–53. Die Befreiungskriege sind freilich in der allgemeinen Wahrnehmung innerhalb der deutschen Literatur erst das Thema von Heinrich von Kleist.

3 Vgl. Sigrid Weigel: »Souverän, Märtyrer und >gerechte Kriege< jenseits des Jus Publicum Europaeum. Zum Dilemma Politischer Theologie, diskutiert mit Carl Schmitt und Walter Benjamin«. In: Daniel Weidner (Hg.): *Figuren des Europäischen*. München u. a. 2006, S. 101–128.

- 112 Bösen. Sie werden besonders brutal und erbarmungslos geführt. Das macht Schiller in der mörderischen Szene der Begegnung mit dem jungen englischen Freiwilligen Montgomery deutlich. Gnade wird nicht gegeben. Darin handelt Johanna vollkommen unchristlich, und man fragt sich, wie die Heilige Jungfrau das decken kann.

Wenn du der Löwenmutter junge Brut geraubt,  
Du könntest Mitleid finden und Barmherzigkeit,  
Doch tödlich ists, der Jungfrau zu begegnen. (V. 1597–1599)

Der Krieg der Johanna von Orleans erfüllt alle Merkmale eines Heiligen Krieges. Da ist erstens die göttliche Legitimation, die allerdings in ihrer Ambivalenz noch genauer zu betrachten ist. Sie beruft sich auf einen »furchtbar bindende[n] Vertrag« der Erwähltheit mit der Nation Frankreich, der alle menschlichen Bande durchschneidet und ewig Freund und Feind trennt:

Ihr Toren! Frankreichs königliches Wappen hängt  
Am Throne Gottes, eher rißt ihr einen Stern  
Vom Himmelwagen, als ein Dorf aus diesem Reich,  
Dem unzertrennlich ewig einigen! – Der Tag  
Der Rache ist gekommen, nicht lebendig mehr  
Zurückemessen werdet ihr das heilige Meer,  
Das Gott zur Länderscheide zwischen euch und uns  
Gesetzt, und das ihr frevelnd überschritten habt.  
(V. 1644–1651)

Zweitens handelt es sich um einen *gerechten Krieg*; deshalb verkörpern die Gegner jeweils das Reich des Bösen:

Du nennst mich eine Zauberin, gibst mir Künste  
Der Hölle schuld – Ist Frieden stiften, Haß  
Versöhnen ein Geschäft der Hölle? Kommt  
Die Eintracht aus dem ewigen Pfuhl hervor?  
Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut,  
Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?  
Seit wann ist die Natur so mit sich selbst

Hans-Georg Pott

Seit den Kreuzzügen dienen in Europa religiöse Motive und deren säkularisierte Erbmasse aus dem Repertoire des Nationalismus und des Rassismus, was deren Funktion betrifft, zur ideologischen Legitimation und Motivation von ›heiligen‹ Kriegen. Johanna führt in einem genauen Sinn einen heiligen Krieg, der natürlich ein Krieg für die gerechte Sache ist.

Johanna von Orleans wird zur Märtyrerin, als sie ihrer menschlichen Bestimmung, die in ihrer Liebe zum Feinde Lionel ihren höchsten Ausdruck findet, entsagt. Als »Märtyrerin für ihr Vaterland«, dessen Blut für uns vergossen wurde: »du sang qu'elle a donné pour nous«,<sup>4</sup> fügt sie Michelet in die narrative Logik einer säkularisierten imitatio christi ein. Damit steht sie in der Tradition einer politischen Funktionalisierung der christlichen Märtyrerinnen, wie sie etwa Gryphius in seiner *Katharina von Georgien* (1657) gestaltet hat, die heute wieder oder noch immer als die Nationalheilige in Georgien verehrt wird.

Johanna ist kein reines Opfer, zu der sie die französische Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts macht,<sup>5</sup> sondern ein selbstbestimmtes Opfer. Sie entsagt der Liebe und der menschlichen Gemeinschaft nicht, weil Lionel ein Feind ist, sondern weil ihre menschliche, liebende Natur zum Feind ihrer göttlichen Berufung wird. Wollte man die Thematik benennen, die über die zeitlich-geschichtlichen Belange hinausweist, so wäre es diese: die Tragik des erhöhten, erwählten, außeralltäglichen, heiligen, heldenhaften, kurzum ›charismatischen Charakters‹.<sup>6</sup> Diese Tragik wiederum gründet in der menschlichen Freiheit als Problem. Damit stellt sich auch die Frage nach der Schuld.

4 Zitiert bei Krumeich: *Jeanne d'Arc in der Geschichte* (s. Anm. 2), S. 12.

5 Seit des großen französischen Historikers Michelets *Jeanne d'Arc* (1840) gibt es die Erzählung des einfachen Mädchens aus dem Volk, aus deren Taten und Leiden der französische Patriotismus geboren worden ist. Krumeich: *Jeanne d'Arc in der Geschichte* (s. Anm. 2), S. 12 ff.

6 Nach Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*. 5. Aufl. Tübingen 1980, S. 124, 140, 245 f.

114 Um die komplexe Thematik herauszuarbeiten, ist (1) von der ›tragischen Idee‹<sup>7</sup> Schillers auszugehen, um in einem zweiten Schritt (2) Johanna als charismatischen Charakter zu bestimmen und schließlich (3) die Tragik von ›Schicksal und Charakter‹ zu entfalten.

### 1. Der Gründungsmythos des Protonationalismus

Als ›tragische Idee‹ von Schillers ›romantischer Tragödie‹ lässt sich die Legendenbildung für einen Gründungsmythos des Protonationalismus erkennen.<sup>8</sup> Wenn Schiller sie eine ›romantische‹ nennt, liegt darin angesichts der bekannten Gegnerschaft zu den ›Romantikern‹ eine Provokation: okkupiert er doch ihr Terrain in der künstlerischen Produktion von ›neuen‹ Mythen, der Anverwandlung von Legenden, Geistererscheinungen, Wundern und Mysterien. Eine Verbindung zum Gedanken einer ›Neuen Mythologie‹ des ›Ältesten Systemprogramms‹, was das *poetologische Programm* anbetrifft, liegt durchaus nahe: das ›Volk‹ soll erreicht werden. Es geht um emotionale Gemeinschaftsbildung als ›nation building‹<sup>9</sup> unter charismatischer Führung. Im historischen Archiv fand sich die Figur der Märtyrerin dazu geeignet, die notwendigen Gefühle zu mobilisieren und zu konzentrieren.

Die Quellen zur Wirkungsgeschichte von Schillers *Johanna*, soweit sie die Schiller-Forschung aufdecken konnte, bezeugen eine begeisterte Aufnahme der ersten Aufführungen in Leipzig 1801,

7 Schiller spricht im Brief an Goethe vom 27. März 1801 von der »dunkle[n] Totalidee«, die es ins Bewusstsein zu heben gelte. Friedrich Schiller: *Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe*. Hg. v. Fritz Jonas. Stuttgart 1895, S. 242.

8 Mythos wird hier verstanden als Form elementarer Narration. Vgl. Jürgen Link/Wulf Wülfing: *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*. Stuttgart 1991, S. 11. In einem Brief von Fritz von Stein an Charlotte von Schiller ist von einer »dramatisierten Epopöe« die Rede: *Schillers Werke*. Hg. v. Julius Petersen. Weimar 1948, Bd. 9, S. 440. Im Folgenden wird dieser Band unter der Sigle *NA 9* angeführt.

9 Vgl. dazu vor allem Albrecht Koschorke: »Schillers *Jungfrau von Orleans* und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution«. In: Walter Hinderer (Hg.): *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg 2006, S. 243–259.

die auf patriotische Gefühle und den Zeitgeist der Befreiungskriege schließen lassen, was sich in den gelehrten Kommentaren und Rezensionen erstaunlicherweise nicht widerspiegelt. Erst das späte 19. Jahrhundert deutet sie im Sinn einer Retterin von Volk, Vaterland und Nation.<sup>10</sup> Schiller, Goethe, Jean Paul, aber auch die jungen Ro-

<sup>10</sup> Vgl. die in der *NA 9* gesammelten Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Ein Blick auf die Interpretationen der *Jungfrau von Orleans* nach 1945 vermittelt weitgehend den Eindruck von Hilflosigkeit und einem wenig konkreten Verständnis. Man behilft sich mit allgemeinen Bezügen zu Ideen des Tragischen, der theoretischen Schriften Schillers, der Transzendenz oder der dramaturgischen Virtuosität einer zweckfreien opernhafte Kunstwelt. (Vgl. Gerhard Storz, *NA 9*, S. 431, Kommentar zu V. 2091 ff.) Einzig die Schiller-Forschung der DDR bildet eine Ausnahme, insofern sie immerhin den Zeitbezug zu den Befreiungskriegen (Widerstand gegen Napoleon) herstellt, wenn sie auch mit dem metaphysisch-religiösen Bereich nichts anfangen kann. (Vgl. die Forschungsüberblicke bei Rüdiger Zymmer: *Friedrich Schiller. Dramen*. Berlin 2002, S. 114–129 und Gerhard Sauder: »Die *Jungfrau von Orleans*«. In: Walter Hinderer (Hg.): *Schillers Dramen*. Stuttgart 1979, S. 217–241.) Sauder (ebd., S. 219) stellt fest: »Kaum eine Interpretation wagt eine Wertung, die sich mit der enthusiastischen Aufnahme des Stückes nach 1801 in Verbindung bringen ließe.« Diese Feststellung gilt nicht für die ältere Schiller-Literatur, vor allem die vor dem Ersten Weltkrieg, die der »tragischen Idee« weitaus näher kam, weil das Thema »Nationalismus« sehr viel virulenter war. Die heute unerträglich hohle und pathetische Rhetorik beiseite gesetzt lesen wir beispielsweise bei Karl Berger: »Wir sollen erleben, wie eine Nation aus tiefster Not zu vollem Selbstbewusstsein erwacht und heranreift.« (*Schiller. Sein Leben und seine Werke*. 2 Bde. 8. Aufl. München 1916, Bd. 2, S. 535.) Erst in jüngster Zeit haben Albrecht Koschorke, Rüdiger Safranski und Peter André Alt den Bezug zur Zeitgeschichte wiederhergestellt. Nur so lässt sich meines Erachtens auch wieder ein Bezug zu unserer heutigen Zeit herstellen. Vgl. Peter André Alt: *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. 2 Bde. München 2000. Koschorke: »Schillers *Jungfrau von Orleans* und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution« (s. Anm. 9). Rüdiger Safranski: *Friedrich Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*. München 2004. Die Wiederaufnahme des Jeanne-d'Arc-Kultes in Frankreich im Verlauf der Französischen Revolution erklärt, warum Schillers Drama schon 1802 ins Französische übersetzt wurde (*NA 9*, S. 438). Aber erklärt sie auch die begeisterte Aufnahme in Deutschland? Die überlieferten Zeugnisse der Wirkungsgeschichte zeigen keinerlei patriotisches Verständnis. Die Begeisterung bleibt unkommentiert. Das gilt auch für die Aufnahme bei den Romantikern bis zu Friedrich Hebbel. Der Widerspruch ist bis heute unaufgeklärt. Die Nationalausgabe konstatiert: »Die Urteile der Zeitgenossen sind überhaupt vorwiegend von rein persönlichen Beweggründen bestimmt und dringen nicht zu einem charakterisierenden Verständnis vor.« (*NA 9*, S. 440) Selbst Goethe hat die Schillersche *Johanna* nicht angemessen verstanden, wenn er den »sentimentalischen« Bruch und die Liebe zu Lionel für einen »Hauptfehler« hält. Vgl. dazu sehr richtig Alt: *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, S. 524.

116 mantiker lassen sich um 1800 nicht auf einen deutschen Protonationalismus festlegen. Wenig später, nach 1806, werden ihn Kleist, Fichte, Arndt und andere formulieren. Dennoch: die Begeisterung will erklärt sein. Gefühle werden erweckt, die auf eine Stimmung im Volk treffen, in deren Bannkreis auch Hölderlin stehen muss, wenn er seine große vaterländische Hymne *Germanien* (1801) schreibt, um mit der Priesterin Germania eine Kultfigur zu schaffen.

Schiller war sich sicher, dass sein neues Stück durch einen Stoff, der »eben das Herz interessiert« große Resonanz erfahren würde. In seinen Briefen betont er des Öfteren, wie sehr ihm die Johanna eine Herzensangelegenheit sei.<sup>11</sup> In seinem Gedicht *Das Mädchen von Orleans* von 1802 bildet »Herz« die Zentralmetapher: »Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben.«<sup>12</sup> Schiller kannte das Volk. Er wusste, dass man es nicht mit Maximen der Aufklärung und republikanischen Ideen, und seien es die der Menschenrechte, aufrütteln kann. Um es für eine Republik und Nation zu begeistern, bedarf es eines Appells an das Herz, die Gefühle. Was wäre hierzu geeigneter denn religiöse Impulse? Sie treten nicht neben das politische Motiv, sondern bilden dessen innersten Kern.<sup>13</sup> Darin kommt zum Ausdruck, was Schiller mit seiner »romantischen Tragödie« darstellt: dass auch Deutschland keine Nation werden kann, ohne Mythos und Magie, ohne sinnlich-sichtbare Zeichen und Symbole, in denen das Volk sich als Einheit erkennen und mit denen es sich identifizieren kann. Es geht ja hier nicht um einige aufgeklärte Intellektuelle vom Schlage Voltaires, der die Jungfrau in seiner *Pucelle* nur lächerlich machen konnte und der das ganze »katholische« Theater abgeschmackt fand. Schiller hat das Volk, sein Volk ernstgenommen und war sich dessen bewusst, dass ohne das Volk keine Nation zu bilden ist.

11 Z. B. Schiller: »Brief an Körner vom 13. Juli 1800« In: *Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe* (s. Anm. 7), Bd. 6, S. 172.

12 Friedrich Schiller: *Das Mädchen von Orleans*. In: *NA* 2,1, S. 139.

13 Peter André Alt: *Schiller: Leben – Werk – Zeit* (s. Anm. 10), erkennt in der Betonung des Gefühls eine »literaturpolitische Strategie« (S. 510), um diese aber *neben* das religiöse Motiv zu stellen. Es bildet aber ihren Kern, wie Alt aus dem klugen Hinweis auf David Humes *The Natural History of Religion* (1757) selbst hätte folgern können und müssen: Die *Ursprünge* des Glaubens bilden innere Gefühle, die Kräfte, Affekte und Einbildungen freisetzen; ebd., S. 519.

Das Volk braucht sichtbare Zeichen und Wunder. Die *Jungfrau* 117 ist ein Gefühlsdrama, in dem Zeichen und Wunder geschehen.<sup>14</sup> Mit gekonnter Rhetorik (»Und einen Donnerkeil führ ich im Munde.«) unterwirft sie sich den Herzog von Burgund und zieht ihn auf ihre Seite. Religion und Nationalismus, Patriotismus sind, ohne dass dies als Kritik zu verstehen wäre, in erster Linie Sache des Herzens und nicht der Vernunft. Sie folgen einer Logik großer Gefühle wie Liebe und Hass. Folglich muss ihre Rede eine Rhetorik des Herzens sein. Wir alle, so richtet sich die Rede Johannas an Burgund, sind Söhne und Töchter eines Vaterlandes, in unseren Adern fließt französisches Blut. »Blut« ist die Zentralmetapher ethnisch-rassistischer Abgrenzungen, aber natürlich auch dynastischer Legitimationsmythologie. Und dieses Vaterland, dieses Blut sind Erwählte des Himmels.

Eine charismatische Gestalt der Zeit war mit Napoleon gegeben. Damit sei nicht behauptet, dass Schiller bewusst die Schaubühne zur patriotischen Anstalt hätten machen wollen. Eine derartige Hypothese lässt sich durch die Quellen nicht belegen. Das Stück traf auf eine patriotische Zeitstimmung und auf ein Nationalgefühl für eine Nation, die es in deutschen Landen noch nicht gab. Inwieweit das bewusst zu kalkulieren war, mag dahingestellt bleiben. Johanna wird zu Recht eine Schwester Wilhelm Tells genannt.<sup>15</sup> Es geht um

14 Das Wunderbare, das man dem aufgeklärten Schiller zu Recht nicht »naiv« zu-  
traut (oder pseudonaiv, wie bei den Romantikern), wird in der Forschung als »ästhetische Allegorie« gedeutet (*NA* 9, Kommentar, S. 428); aber sehr problematisch als »Allegorie der Freiheit«. Das »idealistische« Freiheitspathos weiter Teile der älteren Schiller-Forschung bedarf dringend der Revision, die implizit von Alt schon begonnen wurde. Alt spricht vom »zeichenhaften Charakter«, »symbolische[n] Bilder[n]« in der Darstellung des Wunderbaren, die Konsequenzen für den Einzelnen wie das Kollektiv zeitigen. Da Schiller aber Klassiker bleiben muss, scheut Alt die Konsequenz, ihn ganz auf die Seite der Romantiker hinüber zu setzen. Freilich handelt es sich um eine »mythopoetische« Erzeugung und nicht nur um eine »psychologische Dimension«. Zu Einzelheiten der Verbindung und Differenz zur Romantik vgl. Alt: *Schiller: Leben – Werk – Zeit* (s. Anm. 10), S. 515 f.

15 Safranski: *Friedrich Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus* (s. Anm. 10), S. 485. Vgl. Koschorke: »Schillers *Jungfrau von Orleans* und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution« (s. Anm. 9): »Es zählt zu den Merkwürdigkeiten von Schillers dramatischem Werk, dass es Beiträge nur zur französischen und schweizerischen, nicht zur deutschen Nationalmythologie liefert.«

118 die Bildung einer ganz neuen Nation und Republik und eine geistige Mobilmachung gegen das alte, feudale Europa der Könige, des Adels und des Klerus; denn der ›Geist der Freiheit‹ hatte mit der Französischen Revolution unwiderruflich in Europa Einzug gehalten. Zahlreiche Quellen belegen, dass sich mancher einen deutschen Napoleon wünschte, der »den nationalen Einheitsstaat mit harter Hand schaffen würde«.<sup>16</sup>

Indem Schillers Drama auf das ›nation building‹ Frankreichs nach 1792 zielt, kann es auch als höchst ambivalentes Vorbild für eine zukünftig zu bildende deutsche Nation aufgefasst worden sein, jedenfalls in der begeisterten ersten Rezeptionsphase. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass Schiller für einen Protonationalismus vereinnahmt worden ist. Auch die französische Revolution selbst hatte ja in deutschen Landen einen höchst ambivalenten Vorbildcharakter, eine Ambivalenz, die sich ebenso in der Beurteilung der Person Napoleons erweist.

Das alte »Heilige Römische Reich Deutscher Nation« hatte einen deutlich sichtbaren Repräsentanten, den Kaiser, der zugleich der sakral legitimierte Souverän war. Aus dem Zusammenbruch der Ordnung des ›alten Europa‹ konnte nur dann eine neue Einheit entstehen, in der das Volk eine maßgebliche Rolle spielt, sofern Rituale und Helden verfügbar waren, die diese Einheit verkörperten,<sup>17</sup> denn die Repräsentation des neuen Souveräns, des Volks, war im Aufgang seiner Herrschaft nicht zu erkennen. ›Repräsentations-Körperschaften‹ wie politische Verbände, Parteien, Parlamente, mussten erst entstehen, und das ›Volk‹ musste erst lernen, sie als ihre Repräsentanten anzuerkennen.

Johanna von Orleans erfüllt genau diese Funktion. Sie repräsentiert die Macht des Volkes und will es unmittelbar, also nicht vermittelt durch Klerus und Adel, mit dem König kurzschließen, wie

<sup>16</sup> Hans Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte 1700–1815. Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur defensiven Modernisierung der Reformära*. München 1987, Bd. 1, S. 516.

<sup>17</sup> Vgl. hierzu instruktiv Link/Wülfling: *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (s. Anm. 8) und Thomas Frank/Albrecht Koschorke u. a.: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt a. M. 2007.



ja auch die Revolutionäre von 1789 zunächst in der Verfassung von 1791 den König durchaus als Repräsentanten der Nation neben der Nationalversammlung anerkennen wollten. Das widerspricht allerdings der Auffassung von Sieyès, dass der Dritte Stand die vollständige Nation (»un tout«) bilde und alle Privilegierten von ihr ausgeschlossen seien.<sup>18</sup>

Um den Begriff einer Republik und Nation zu einem allgemeinen Selbstverständnis zu erheben, waren also Änderungen in der Wahrnehmungsweise des Staates und seiner Repräsentationskultur notwendig. Das konnte sich nicht ohne Anleihen beim »alten« Feudalsystem vollziehen, da keine neue »republikanische« Mythologie aus dem Boden gestampft werden kann, die ja noch Gegenstand laufender Debatten ist. Deshalb der Rückgriff auf Roland und Jeanne d'Arc.<sup>19</sup> Mona Ozouf spricht sehr passend von einem »Sakraltransfer«, einer »feindlichen Übernahme« und einer »kollektiven Retrofektion«.<sup>20</sup>

Der Protonationalismus transformiert den Königsmythos vom Hl. Ludwig und die dynastisch-sakrale Legende vom Hl. Michael in den Mythos von Frankreich als einem *corpus mysticum*, wobei das Element des Sakralen verwandelt (also säkularisiert) und das Element des Dynastischen abgestoßen wird.<sup>21</sup> Für die liberal-republikanischen Romantiker wird dann Johanna zum schlichten »Sinnbild des *peuple*, des einfachen Volkes«. <sup>22</sup> Erst infolge dieser semantischen Transformationen konnte das Volk begreifen, dass alle Macht auf Erden von ihm ausgeht und nicht von Gott.

In Johannas Vision von ihrer Nation ist Frankreich das schönste und von Gott bevorzugte Land, das sich nicht in erster Linie dynastisch, sondern religiös legitimiert, vom heiligen Ludwig und seinem heiligen Krieg her:

18 Frank/Koschorke: *Der fiktive Staat* (s. Anm. 17), S. 261.

19 Vgl. Pierre Lantz: »Krise der Politik und Krise des Symbols«. In: Link/Wülfing: *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (s. Anm. 8), S. 72–83, hier: S. 79.

20 Zit. Frank/Koschorke: *Der fiktive Staat* (s. Anm. 17), S. 276 u. 259.

21 Vgl. Krumeich: *Jeanne d'Arc. Die Jungfrau von Orleans* (s. Anm. 2), S. 14, sowie Frank/Koschorke: *Der fiktive Staat* (s. Anm. 17), S. 276.

22 Krumeich: *Jeanne d'Arc in der Geschichte* (s. Anm. 2), S. 11; Ders.: *Jeanne d'Arc. Die Jungfrau von Orleans* (s. Anm. 2), S. 119.

120 Dies Reich soll fallen? Dieses Land des Ruhms,  
Das schönste, das die ewge Sonne sieht  
In ihrem Lauf, das Paradies der Länder,  
Das Gott liebt, wie den Apfel seines Auges,  
Die Fesseln tragen eines fremden Volks!  
– Hier scheiterte der Heiden Macht. Hier war  
Das erste Kreuz, das Gnadenbild erhöht,  
Hier ruht der Staub des heiligen Ludewig.  
Von hier aus ward Jerusalem erobert. (V. 332–340)

Zum Nationalismus gehört nicht nur die Vorliebe für das eigene Land, sondern auch seine Glorifizierung. Aber dabei bleibt Johanna nicht stehen. Ihre Königsvision ist die eines Volksherrschers, der keine Vorrechte des Adels, keine ständischen Privilegien und sozialen Unterschiede kennt.

Wir sollen keine eigne Könige  
Mehr haben, keinen eingebornen Herrn –  
Der König, der nie stirbt, soll aus der Welt  
Verschwinden – der den heiligen Pflug beschützt,  
Der die Trift beschützt und fruchtbar macht die Erde,  
Der die Leibeignen in die Freiheit führt,  
Der die Städte freudig stellt um seinen Thron –  
Der dem Schwachen beisteht und den Bösen schreckt,  
Der den Neid nicht kennt, denn er ist der Größte,  
Der ein Mensch ist und ein Engel der Erbarmung  
Auf der feindseligen Erde. – Denn der Thron  
Der Könige, der von Golde schimmert, ist  
Das Obdach der Verlassenen – hier steht  
Die Macht und die Barmherzigkeit – es zittert  
Der Schuldige, vertrauend naht sich der Gerechte,  
Und scherzet mit den Löwen um den Thron! (V. 344–359)

Diese Vision vom Himmelskönig, vom Thron Gottes, der auch die geblütsrechtliche Herrschaft ursprünglich legitimierte, ist gewissermaßen Schillers Utopie. Das konnte keine Huldigung an ein gekröntes Oberhaupt in Geschichte und Gegenwart sein. Auch im

Hans-Georg Pott

*Wilhelm Tell* bleibt der Kaiser in seiner idealen kaiserlichen Funktion unangefochten, und nur die dynastischen Interessen werden verurteilt. Gleichzeitig klingt die Möglichkeit einer Reform von oben an, wie sie schrittweise mit der Aufhebung der Leibeigenschaft in einigen deutschen Fürstentümern und später in Preußen unter dem Freiherrn vom Stein betrieben wurde. Auch Schiller war ein gebranntes Kind der Revolution und sein durchaus antifeudalistischer politischer Entwurf beinhaltet ein durch und durch paternalistisches Konzept. Mit Blick auf den *Wilhelm Tell* könnte man von einem Brüderlichkeits-Paternalismus sprechen.<sup>23</sup>

In Schillers *Johanna* ist der Platz des Souveräns leer und wartet auf eine Neueinschreibung, wie sie Schillers ›Vision‹ vornimmt. König Karl begegnet uns im Ersten Aufzug gar nicht königlich, sondern als ein Mann, der nicht weiß, was es heißt, ein König zu sein. Nicht als Majestät und Souverän tritt er auf, sondern eher als ein wunderlicher Romantiker, der sich mit »König René« Schäferspielen im »Liebeshof« nach dem Vorbild der großen Minnezeit des Mittelalters hingeben möchte. Es handelt sich aber um eine falsche Romantik, wie ihn der Graf Dunois belehrt; denn das Rittertum in den alten Büchern verbindet die Liebe stets mit »hoher Rittertat«. Zudem ist er pleite, sein Reich ist verpfändet, er kann seine Soldateska nicht mehr bezahlen. Nichts markiert deutlicher, dass wir uns im Zeitalter Louis XVI. befinden, von dem Edmund Burke 1793 schrieb: »nichts weiter als ein Mann«. <sup>24</sup> Die Zeit der Könige ist vorbei, und wenn sie im 19. Jahrhundert wiederkehren, so nur als »Phantome auf Zeit« (Jean Jaurès).<sup>25</sup> In der Rede Dunois' lässt sich die Situation in Frankreich zwischen 1789 und 1799 erkennen, die Zeit des Bürgerkriegs, der Bauernaufstände (vor allem in der Vendée):

#### DUNOIS

Wie Sire? Ist das die Sprache eines Königs?

Gibt man so eine Krone auf? Es setzt

<sup>23</sup> Zum Paternalismus vgl. Andreas Suter: »Protonationalismus – Konstrukt und gesellschaftlich-politische Wirklichkeit«. In: Marco Bellabarba/Reinhard Stauber (Hg.): *Territoriale Identität und politische Kultur in der Frühen Neuzeit*. Berlin 1998, S. 301–322, hier: S. 315, Anm. 32.

<sup>24</sup> Zitiert bei Frank/Koschorke: *Der fiktive Staat* (s. Anm. 17), S. 10 u. 228.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 226.

Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum

122    Der Schlechteste deines Volkes Gut und Blut  
         An seine Meinung, seinen Haß und Liebe,  
         Partei wird alles, wenn das blutige Zeichen  
         Des Bürgerkrieges ausgehangen ist.  
         Der Ackersmann verläßt den Pflug, das Weib  
         Den Rocken, Kinder, Greise waffnen sich,  
         Der Bürger zündet seine Stadt, der Landmann  
         Mit eignen Händen seine Saaten an,  
         Um dir zu schaden oder wohlzutun  
         Und seines Herzens Wollen zu behaupten. (V. 825–836)

Der vielsagende Auftritt der königlichen Geliebten Agnes Sorel, mit der in diesem Drama eine weitere der starken Frauen Schillers begegnet, könnte kontrastreicher nicht ausfallen. Sie ist der Johanna durchaus ebenbürtig, nur fehlt ihr die Erwähltheit, das Charisma der göttlichen Berufung. Als Karl sie wie ein verliebter Romantiker anspricht: »O meine Agnes! Mein geliebtes Leben!« – entgegnet sie: »Mein treuer König!« Agnes weiß, was Königtum bedeutet, während Karl sich in eine bürgerliche Privatsphäre zurückziehen möchte. König sein heißt, das eigene menschliche Begehren zu transzendieren, die persönlichen Bedürfnisse zurückzustecken und das Reich zu repräsentieren. Ihre Losung heißt: alles Gold zu Eisen und ran an den Feind. In der Wortwahl erweist sie sich als eine Schwester Johannas:

         Komm! Komm! Wir teilen Mangel und Gefahr!  
         Das kriegerische Roß laß uns besteigen,  
         Den zarten Leib dem glühenden Pfeil der Sonne  
         Preisgeben, die Gewölke über uns  
         Zur Decke nehmen, und den Stein zum Pfühl. (V. 643–647)

Ihre Größe liegt auch darin, dass sie ihren Karl trotz des fundamentalen Gegensatzes liebt, selbst auf eine romantische Art. Auch das gehört eher ins bürgerliche als ins feudale Zeitalter.

Karl ist, bis auf wenige Getreue, vom Volk und vom Parlament verlassen. Auch darin ähnelt die Situation der des XVI. Ludwig vor dem Konvent. Die »Stimme der Gerechtigkeit«

Hans-Georg Pott

[...] ist verstummt vor der Parteien Wut.  
 Ein Schluß des Parlaments erklärte dich  
 Des Throns verlustig, dich und dein Geschlecht. (V. 699–701)

Zugleich sind Adelsfehden eingearbeitet, die dann doch wieder ins 15. Jahrhundert zurückweisen. Historischer Stoff und dramatische Form sind eben nicht bruchlos zu vermitteln. Das Volk jubelt dem »engelländischen« König zu, dem jungen Harry Lancaster, der sich frech auf den königlichen Stuhl in Saint Denis setzt. Da erröten selbst die mit ihnen paktierenden Burgunder vor Scham. Die Bürger von Orleans bitten Karl um Hilfe für die belagerte Stadt, die Karl aufgeben möchte. Der folgende Dialog mit Agnes Sorel ist äußerst aufschlussreich, sind die Argumente Karls, menschlich betrachtet, doch sympathisch und vernünftig, und die kriegerische Sorel ist wiederum nah an Johanna, da sie sich auch als Prophetin und Visionärin bewährt:

KARL.

[...]

Das Haus des sechsten Karls soll untergehn.

SOREL.

In dir wird es sich neuerjüngt erheben!  
 Hab Glauben an dich selbst. – O! nicht umsonst  
 Hat dich ein gnädig Schicksal aufgespart  
 Von deinen Brüdern allen, dich den jüngsten  
 Gerufen auf den ungehofften Thron.  
 In deiner sanften Seele hat der Himmel  
 Den Arzt für alle Wunden sich bereitet,  
 Die der Parteien Wut dem Lande schlug.  
 Des Bürgerkrieges Flammen wirst du löschen,  
 Mir sagts das Herz, den Frieden wirst du pflanzen,  
 Des Frankenreiches neuer Stifter sein. (V. 784–795)

Karl entgegnet, wie ein König nicht reden darf:

Ist denn die Krone ein so einzig Gut?  
 Ist es so bitter schwer, davon zu scheiden?

Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum

124 Ich kenne was noch schwerer sich erträgt.  
Von diesen trotzig herrischen Gemütern  
Sich meistern lassen, von der Gnade leben  
Hochsinnig eigenwilliger Vasallen,  
Das ist das Harte für ein edles Herz,  
Und bitterer als dem Schicksal unterliegen! (V. 875–882)

Hier klingt bereits das Autonomiebestreben des bürgerlichen Individuums an und nicht das Souveränitätsverständnis eines Feudalherrschers; dieser wusste sich durchaus abhängig von seinen adeligen »trotzig herrischen Gemütern«, ohne dass seine Majestät darunter gelitten hätte.<sup>26</sup>

Karl steht vor uns, den Zuschauern von Schillers Tragödie, als ein bürgerlicher Humanist und Romantiker, der leider den König spielen muss.

KARL *ihre Hand fassend.*

Sei nicht traurig, meine Agnes.  
Auch jenseits der Loire liegt noch ein Frankreich,  
Wir gehen in ein glücklicheres Land.  
Da lacht ein milder niebewölkter Himmel  
Und leichte Lüfte wehn, und sanftre Sitten  
Empfangen uns, da wohnen die Gesänge  
Und schöner blüht das Leben und die Liebe. (V. 905–911)

## 2. Das Charisma der Johanna von Orleans

Der Prolog gestaltet die außeralltägliche Szenerie, in der sich das Charisma zeigen kann. »Eine ländliche Gegend. Vorn zur Rechten ein Heiligenbild in einer Kapelle; zur Linken eine hohe Eiche.« Heiligkeit und Heldenkraft verleihen die Heilige Jungfrau Maria und der Druidenbaum – ein heidnisch-heiliges Doppel, wie es im Volksglauben des Vaters zum Ausdruck kommt.

<sup>26</sup> Vgl. Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte 1700–1815* (s. Anm. 16), Bd. 1, S. 227 f.

Ich kann nichts tun als warnen, für sie beten!  
 Doch warnen muß ich – Fliehe diesen Baum,  
 Bleib nicht allein, und grabe keine Wurzeln  
 Um Mitternacht, bereite keine Tränke,  
 Und schreibe keine Zeichen in den Sand –  
 Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister,  
 Sie liegen wartend unter dünner Decke,  
 Und leise hörend stürmen sie herauf.  
 Bleib nicht allein, denn in der Wüste trat  
 Der Satansengel selbst zum Herrn des Himmels. (V. 147–156)

In diesen Worten verbindet sich ein naturmagischer Aberglaube mit christlichen Versatzstücken. Was aufgeklärte Menschen Aberglaube nennen, ist ja kulturgeschichtlich unser aller archaisches Erbe: die Vermutung nämlich, dass Dingen, einer Heiligenfigur, einem Baum, einer schwarzen Katze oder einem Donnerschlag, wie er im letzten Akt mit Macht ertönt, eine schicksalhafte, weil schickende Kraft innewohnt, an die man appellieren, die helfen oder zerstören kann. Die Menschen, nicht nur Südeuropäer, sind bis heute vom Glauben der Naturvölker nicht sehr weit entfernt.<sup>27</sup>

Johanna erscheint schon im Prolog hoheitlich. Als solche verkörpert sie für den Vater »eine schwere Irrung der Natur«, weil sie sich im Lenz nicht paarungsbereit zeigt. Sie wohnt

[...] auf den Bergen,  
 Und von der freien Heide fürchtet sie  
 Herabzusteigen in das niedre Dach  
 Der Menschen, wo die engen Sorgen wohnen.  
 Oft seh ich ihr aus tiefem Tal mit stillem  
 Erstaunen zu, wenn sie auf hoher Trift  
 In Mitte ihrer Herde ragend steht,

<sup>27</sup> »Kein Konzilsbeschluß, der die »Anbetung« Gottes von der »Verehrung« von Heiligenbildern als bloßen Mitteln der Andacht scheidet, hat gehindert, dass der Südeuropäer noch heute das Heiligenbild selbst verantwortlich macht und ausspuckt, wenn trotz der üblichen Manipulationen der beanspruchte Erfolg ausbleibt.« Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft* (s. Anm. 6), S. 246. Max Weber lebte doch sehr im protestantischen Milieu.

126 Mit edelm Leibe, und den ernsten Blick  
Herabsenkt auf der Erde kleine Länder.  
Da scheint sie mir was Höhres zu bedeuten,  
Und dünkt mirs oft, sie stamm aus andern Zeiten. (V. 69–79)

Aus andern Zeiten: Das Titelpuffer der ersten Buchausgabe von Schillers *Jungfrau* zeigt ein Bild der Pallas Athene / Minerva.<sup>28</sup> Später wird im Stück *Agnes Sorel* zu Johanna sagen: »Mein liebend Herz flieht scheu vor dir zurück, / Solange du der strengen Pallas gleichst.« (V. 2638 f.) Das ist ein eindeutiger Hinweis, worum es in diesem Stück geht, verkörpert die Pallas Athene doch die Polis Athen, die Gemeinschaft der freien Bürger Athens, wie sie im Areopag repräsentiert ist, und sie Aischylos im dritten Teil der *Orestie*, den *Eumeniden*, darstellt, und die Minerva, mit der sie früh identifiziert wurde, die Stadt Rom, d. h. die römische Republik.<sup>29</sup> Wie Pallas Athene aus dem Haupt des Zeus entspringt Johanna im Prolog einem Text, der die fertige Legendengestalt schon vor Augen hat. So sieht sie auch der Vater schon im Prolog »in Träumen« und »ängstlichen Gesichtern« in ihrer Vollendungsgestalt:

Zu dreien Malen hab ich sie gesehn  
Zu Reims auf unsrer Könige Stuhle sitzen,  
Ein funkelnd Diadem von sieben Sternen  
Auf ihrem Haupt, das Szepter in der Hand,  
Aus dem drei weiße Lilien entsprangen,  
Und ich, ihr Vater, ihre beiden Schwestern  
Und alle Fürsten, Grafen, Erzbischöfe,  
Der König selber, neigten sich vor ihr.  
Wie kommt mir solcher Glanz in meine Hütte? (V. 114–122)

- <sup>28</sup> *Kalender auf das Jahr 1802*. Den Kopf nach der Replik einer Kamee hatte Schiller selbst aus Goethes Sammlung besorgt und an Unger empfohlen. Vgl. *NA* 9, S. 405. Die von Johann Heinrich Meyer angefertigte Vorlage für den Kupferstich verlieblich die originale Gemme. Die Ausgabe von Unger in Berlin, die ich im Goethe-Museum Düsseldorf einsehen konnte, enthält auch einen französischen Revolutionskalender und eine 74 Seiten lange Genealogie europäischer Adelsgeschlechter. Das sind die Widersprüche der Zeit. Mit Dank an Volkmar Hansen und Winfried Woessler.
- <sup>29</sup> Vgl. Christian Meier: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München 1988, S. 117–155.

Hans-Georg Pott



Der Vater deutet seine Visionen als Warnung vor eitlen Trachten. 127  
Johanna bleibt für ihn bis zum Schluss eine natürliche Tochter, die auf Abwege gerät. Er (an)erkennt keinen Heiligenschein; auch nicht Bertrand, der einst ihr Freier war. Zur Anerkennung der charismatischen Persönlichkeit gehört eine persönliche Distanz, die beide nicht haben.

Zum Aufbau des Charisma gehört ein gewisser magischer Zaubereibetrieb.<sup>30</sup> Schiller inszeniert ihn um das Auftauchen des Helms. Eine Zigeunerin, in europäischer topologischer Tradition der Zauber- und Wahrsagekünste immer schon verdächtig, ein »braun Bohemerweib«, drängt ihn unter obskuren Umständen auf einem Trödelmarkt dem Landsmann Bertrand auf. Johannas erste Worte im Stück lauten: »Gebt mir den Helm!« Und: »Mein ist der Helm und mir gehört er zu.« (V. 191/V. 194) Man könnte vielleicht spekulieren, es sei der Helm der Pallas, der »von alters her« zu ihr gelangt und auf ihrem Kopf sein geschichtliches »Telos« findet.

Schiller vollendet die Charismatisierung der Jungfrau auf eine »wunderbare«, sprachlich höchst ambivalente Weise:

Es geschehn noch Wunder – Ein weiße Taube  
Wird fliegen und mit Adlerskühnheit diese Geier  
Anfallen, die das Vaterland zerreißen.  
[...]  
Der Herr wird mit ihr sein, der Schlachten Gott.  
Sein zitterndes Geschöpf wird er erwählen,  
Durch eine zarte Jungfrau wird er sich  
Verherrlichen, denn er ist der Allmächtige! (V. 315–327)

Zu vereinigen und vereinbaren sind Taube und Adler, Löwe und Hirte, »zarte Jungfrau« und »der Schlachten Gott«, Symbole mithin, die nicht zusammen passen. Die Synthese erfolgt wie bei den Königen, auf deren Lehre von den zwei Körpern des Königs sie auch sogleich anspielt: »Der König, der nie stirbt, soll aus der Welt / Verschwinden [...].« (V. 346)<sup>31</sup> Seit Gott Mensch geworden war,

<sup>30</sup> Vgl. Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft* (s. Anm. 6), S. 246.

<sup>31</sup> Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1990 (*The King's Two Bodies*, 1957).

128 konnte man von den Theologen lernen, wie man mit derartigen Paradoxien und Ambivalenzen umgeht. Der eine, der natürliche Leib, verliebt sich später in den Engländer Lionel. Ihr anderer Teil, gleichsam ihr charismatischer Leib, bedarf zur Erweckung und Sichtbarkeit durchaus des materiellen Zauberhelmes – wie alle Heiligen ihres sichtbaren Scheines.

THIBAUT.

Was für ein Geist ergreift die Dirn?

RAIMOND.

Es ist

Der Helm, der sie so kriegerisch beseelt.

Seht Eure Tochter an. Ihr Auge blitzt,

Und glühend Feuer sprühen ihre Wangen! (V. 328–331)

Der zweite, unsterbliche Körper des Königs wurde durch die Salbung und den sakramentalen Krönungsakt zu Reims hergestellt. Ähnlich wie der Helm war in der Realgeschichte das Salböl, mit dem König Chlodwig gesalbt wurde, wunderbarer Weise, nämlich durch eine Taube vom Himmel, in die Hände des heiligen Remigius gelangt.<sup>32</sup> Und allein das ist Johannes Ziel: eine unsterbliche französische Nation, die im König verkörpert ist, der damit einen zweiten, unsterblichen Körper erhält, bevor dann juristische Körperschaften die Funktion im Staat übernehmen konnten.

Es gehört zur Logik der Legitimation dynastischer Herrschaft, einen Gründungsmythos zu erzählen, der voll des Wunderbaren, des Supranatürlichen ist. Der Heilige Ludwig ist so eine mythische legendenbildende Figur. Das heißt: schon die Legitimation geblütsrechtlicher Herrschaft ist sowohl genealogisch wie transzendent imaginär. Diese Legitimationsfigur wird hier reproduziert. Johanna von Orleans erzählt ihren eigenen Mythos, um die Gründung einer neuen Nation zu legitimieren. Sie verkörpert die ›Hoheit‹, die dem ›Bürger‹ Karl fehlt. Ihr Auftritt vor ihm ist voller Zeichen und Wunder. Sie erkennt den König, obwohl sie ihn nie gesehen und Dunois den Platz des Königs eingenommen hat, sie kennt seine geheimsten drei Gebete, die er allein für sich gesprochen hat. Ihre Berufung er-

<sup>32</sup> Vgl. den Kommentar der *NA* 9, S. 435.

folgt in direkter Offenbarung durch die Gottesmutter, die, erst als Schäferin verkleidet, dann als Himmelskönigin erstrahlend, vor ihr erscheint. Ihre Erwählung gilt dem Volk, dessen Repräsentant der König ist, dessen es allerdings (noch) bedarf. Hier erwählt kein Vatergott sein Volk, was schon einmal vorkam, sondern eine Muttergottheit das ihre: die Franken. Damit geht bei Schiller kein Matriarchat einher. Er weist seine starken Frauen wieder in ihre angestammten Plätze und Rollen oder lässt sie sterben, wenn sie ihre Mission erfüllt haben.

Johanna selbst ist vertraut mit allen Techniken der Narration und Symbolbildung, um des Frankenlandes neuer Stifter sein zu können.

JOHANNA.

Sende nach der alten Stadt  
Fierboys, dort, auf Sankt Kathrinens Kirchhof  
Ist ein Gewölb, wo vieles Eisen liegt,  
Von alter Siegesbeute aufgehäuft.  
Das Schwert ist drunter, das mir dienen soll.  
An dreien goldnen Lilien ists zu kennen,  
Die auf der Klinge eingeschlagen sind,  
Dies Schwert laß holen, denn durch dieses wirst du siegen.

KARL.

Man sende hin und tue, wie sie sagt.

JOHANNA.

Und eine weiße Fahne laß mich tragen,  
Mit einem Saum von Purpur eingefast.  
Auf dieser Fahne sei die Himmelskönigin  
Zu sehen mit dem schönen Jesusknaben,  
Die über einer Erdenkugel schwebt,  
Denn also zeigte mirs die heilige Mutter.

KARL.

Es sei so, wie du sagst. (V. 1148–1162)

Karl hat nur zu gehorchen. Bemerkenswert bleibt, dass die Zeichen des Reichs weiblich sind. Das neue Reich wird ja von Frauen geschaffen: Johanna, Agnes Sorel, die Gottesmutter, starke Frauen allesamt. Am Anfang eines neuen Reichs steht kein männlicher Kriegsheld, kein dynastischer Gründungsvater, sondern dort stehen

Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum

130 zwei Frauen, die an den Amazonen-Mythos erinnern. Diesen Mythos wird wenig später Kleist aufgreifen in seiner ›Penthesilea‹. In der französischen Revolution hatten sich auch die Frauen auf eine neue, vorher nicht gekannte Art und Weise zu Wort gemeldet. Es wurde sogar für kurze Zeit ein Amazonenregiment gegründet.<sup>33</sup>

### 3. Schicksal und Charakter

Schiller als Dramatiker zeigt die Kräfte und Mächte, die menschliches Handeln bewegen. Als Aufklärer weiß er, dass menschliche Kollektive nicht in erster Linie nach Vernunftmaximen handeln. Das hatte er auch in seinen *Ästhetischen Briefen* formuliert, wenn er dort fragt, warum wir im Zeitalter der Vernunft noch Barbaren sind. Um die Menschen zum Handeln zu motivieren, braucht es Ideale und sichtbare, vorzeigbare Symbole.

*Johanna von Orleans* stellt einen Beitrag zu einer Dialektik der Aufklärung dar. Harte Gegensätze einer mentalen Weltanschauung treffen aufeinander, wie überhaupt dieses Drama eines der harten Fügungen ist. Hier der Glaube an eine charismatische göttliche Erscheinung, auf der Seite der Feinde der Glaube an ein Teufelsbündnis; dort ein Einzelner, der all das für Ausgeburten menschlicher Narrheit hält. Aber worin könnte die Vermittlung der Gegensätze liegen? Im zweiten Aufzug begegnen wir auf der Bühne dem englischen Feldherrn Talbot, dem einzig ›Vernünftigen‹ im Stück. Er hält die Erscheinung der Johanna für die Ausgeburt eines närrischen Aberglaubens. Er selbst verkörpert die Vernunft:

Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens.  
Erhabene Vernunft, lichthelle Tochter

<sup>33</sup> Zur Tradition der Einordnung Johannas in den Amazonenmythos vgl. Dieter Borchmeyer: *Richard Wagner. Abasvers Wandlungen*. Frankfurt a. M. 2002, S. 365. Jungfrauen, die außerhalb der familialen Ordnung stehen müssen, begründen seit den jungfräulichen Gottheiten der Antike neue heilige Ordnungen: Aphrodite, Artemis, Ishtar, Astarte etc. pp. Vgl. dazu vor allem Koschorke: »Schillers *Jungfrau von Orleans* und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution« (s. Anm. 11) und Frank/Koschorke: *Der fiktive Staat* (s. Anm. 17), S. 277 ff., zu den weiblichen Allegorien.

Des göttlichen Hauptes, weise Gründerin  
 Des Weltgebäudes, Führerin der Sterne,  
 Wer bist du denn, wenn du dem tollen Roß  
 Des Aberwitzes an den Schweif gebunden,  
 Ohnmächtig rufend, mit dem Trunkenen  
 Dich sehend in den Abgrund stürzen muß!  
 Verflucht sei, wer sein Leben an das Große  
 Und Würdige wendet und bedachte Plane  
 Mit weisem Geist entwirft! Dem Narrenkönig  
 Gehört die Welt – (V. 2319–2330)

In der *Johanna* stirbt die Stimme der Vernunft. Man könnte meinen, dass auch der Glaube an die Nation ein närrischer Aberglaube ist. Der Vernünftige, der aufgeklärte Mensch glaubt an nichts, er wird zum Nihilisten:

TALBOT.

Bald ists vorüber und der Erde geb ich,  
 Der ewgen Sonne die Atome wieder,  
 Die sich zu Schmerz und Lust in mir gefügt –  
 Und von dem mächtgen Talbot, der die Welt  
 Mit seinem Kriegsruhm füllte, bleibt nichts übrig,  
 Als eine Handvoll leichten Staubs. – So geht  
 Der Mensch zu Ende – und die einzige  
 Ausbeute, die wir aus dem Kampf des Lebens  
 Wegtragen, ist die Einsicht in das Nichts,  
 Und herzliche Verachtung alles dessen,  
 Was uns erhaben schien und wünschenswert –  
 (V. 2346–2356)

Johanna erscheint demgegenüber in ihrem Körperpanzer wie ein Automat und (Frankensteins) Monster der Romantik, ein ferngesteuerter Kampfroboter. Sie tritt als Kriegsfurie auf, mit der Fahne stürmt sie voran, schön und schrecklich zugleich. »Ein Schlachten wars, nicht eine Schlacht zu nennen!« So der Bericht des Boten. Und vor allem: »Ihr glaubt das Volk und dürstet nach Gefechten.« (V. 992)

Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum

132 JOHANNA.

Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib.  
Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht frein  
Auf irdsche Weise, schließ ich mich an kein Geschlecht  
Der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz.  
(V. 1608–1611)

Johanna repräsentiert dieses Ungeheuer in ihrem Körperpanzer, dem das Herz fehlt, und das einem »körperlosen Geist« gleicht, einem Gespenst. Zugleich bleibt sie nicht nur für Montgomery in ihrer menschlichen Gestalt sichtbar. Nachdem sie ihn getötet hat, enthüllt sich ihr die nahezu schizoide Unversöhnlichkeit von Seele und Geist:

Erhabne Jungfrau, du wirkst Mächtiges in mir!  
Du rüstest den unkriegerischen Arm mit Kraft,  
Dies Herz mit Unerbittlichkeit bewaffnest du.  
In Mitleid schmilzt die *Seele* und die Hand erbebt,  
Als bräche sie in eines Tempels heiligen Bau,  
Den blühenden Leib des Gegners zu verletzen,  
Schon vor des Eisens blanker Schneide schaudert mir,  
Doch wenn es not tut, alsbald ist die Kraft mir da,  
Und nimmer irrend in der zitternden Hand regiert  
Das Schwert sich selbst, als wär es ein lebendger *Geist*.  
(V. 1677–1686; Herv. H.-G. P.)

Es ist der >Geist<, der sie steuert:

Denn dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen,  
Verpflichtet mich der furchtbar bindende Vertrag,  
Mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das mir  
Der Schlachten Gott verhängnisvoll entgeschickt.  
(V. 1599–1602)

Was für ein Vertrag? Es ist ein gespenstischer Vertrag mit einem Geisterreich. Sie verweigert sich dem Menschlichen, weil sie geistgesteuert ist. Vom >Geist< erhält sie ihre Anweisungen. Schiller

Hans-Georg Pott

wechselt zwischen den Namen ihrer Befehlsgeber: ›Himmlische Jungfrau‹, ›Gott‹ und ›Geist‹. Nie sagt er ›Heiliger Geist‹. In der Mehrzahl beruft Johanna sich auf den Geist. Will Schiller damit andeuten, dass es sich hier um einen vorchristlichen Geisterglauben handelt, der sich in der Berufung auf die Heilige Jungfrau gleichsam fetischistisch fortsetzt? Ihr Glaube an die Sterne, auf die sie sich ebenfalls des Öfteren beruft, hat etwa Archaisches und – aus der Sicht des christlichen Glaubens – Abergläubisches, darin ihrem Vater ähnlich.

Ein Satz wie: »Ich bin die Kriegerin des höchsten Gottes« (V. 2203) könnte auch eine islamistische Terroristin sprechen – oder in männlicher Form ein Ritter der Kreuzzüge. Wir dürfen vor diesen Verbindungen nicht die Ohren und Augen verschließen. Dunois, La Hire, die sie heiraten wollen, der Erzbischof, der das unterstützt, der König, der sie in den Adelsstand erheben will: sie alle wollen sie in die menschliche Gemeinschaft zurückholen und eingliedern, und ihr Seelenheil retten – nicht ohne einen machtpolitischen Hintersinn. Die Politik, das gilt auch für die Zeit nach 1800, soll eine Männerdomäne bleiben. Aber die Gotteskriegerin verweigert sich:

Des Himmels Herrlichkeit umleuchtet euch,  
Vor eurem Aug enthüllt er seine Wunder,  
Und ihr erblickt in mir nichts als ein Weib. (V. 2252–2254)

Schiller macht aus ihr nicht ein naiv-gläubiges Bauernmädchen, das Visionen der himmlischen Jungfrau hat und dem man eine Pilgerstätte hätte weihen können wie in Lourdes. *Ihre* Pilgerstätte ist Frankreich. Sie ist naiv *und* sentimentalisch, gefühlsgesteuert und verstandesreflektiert zugleich. Auf der einen Seite ist sie im magischen Denken befangen, wenn sie das Abbild der Himmelskönigin auf der Fahne für diese selbst hält, also Sein und Zeichen nicht unterscheidet. Agnes Sorel spricht das ganz klar aus (Johanna hat sich inzwischen in den Engländer Lionel verliebt):

SOREL.  
O sie ist außer sich! Komm zu dir selbst!  
Erkenne dich, du siehst nichts Wirkliches!

Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum

134 Das ist ihr irdisch nachgeahmtes Bild,  
Sie selber wandelt in des Himmels Chören!

JOHANNA.

Furchtbare, kommst du dein Geschöpf zu strafen?  
Verderbe, strafe mich, nimm deine Blitze,  
Und laß sie fallen auf mein schuldig Haupt.  
Gebrochen hab ich meinen Bund, entweiht,  
Gelästert hab ich deinen heiligen Namen! (V. 2738–2746)

Auf der anderen Seite, in ihrem innersten Selbst, ihrer nicht >vom Geist< ferngesteuerten Seele, weiß sie, dass sie Schuld auf sich geladen hat und zwar doppelt: gegenüber dem >Geist< und gegenüber der menschlichen Natur. Sie verliebt sich in den Engländer Lionel, den sie, anders als den walisischen Jüngling Montgomery, verschont. Nachdem sie das Völkerfest in Reims zur Königskrönung erkämpft hat, ist sie auf sich selbst verwiesen und fragt nach ihrem *Ich*, dem Bewusstsein ihrer selbst.

Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild  
In meinem reinen Busen tragen?  
Dies Herz, von Himmels Glanz erfüllt,  
Darf einer irdschen Liebe schlagen?  
Ich meines Landes Retterin,  
Des höchsten Gottes Kriegerin,  
Für meines Landes Feind entbrennen!  
Darf ichs der keuschen Sonne nennen,  
Und mich vernichtet nicht die Scham! (V. 2542–2550)

Das Ich, sagt Hegel, ist »der durch die Naturseele schlagende und ihre Natürlichkeit verzehrende *Blitz*«. <sup>34</sup> Die Folgen sind der Zweifel und die Zerstörung des Charismas. Im langen Monolog zu Beginn des vierten Aufzugs kommt ihre menschliche Seite, ihr Ich, zum Vorschein. Hier stehen die ungeheuren Verse Schillers:

<sup>34</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Teil III (*Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 10). Frankfurt a. M. 1970, S. 198.



JOHANNA.

Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an,  
 Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fodert Gott,  
 Mit blinden Augen mußt du vollbringen!  
 Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild,  
 Ergriffen dich der Hölle Schlingen! (V. 2577–2581)

Warum ungeheure Verse? Ungeheuer ist das zwielfichtige »deinem/dein« des ersten Verses: »Mit *deinem* Blick fing *dein* Verbrechen an.« Spricht sie die Heilige Jungfrau oder sich selbst an? Oder beide? Was Schiller hier ausspricht, lautet in Prosa übersetzt: Wo Menschen sich in ihrem Handeln auf Göttliches berufen, handeln sie blind und verbrecherisch.<sup>35</sup> Johanna ist ein fremdgesteuertes Medium mystischer Empfängnis.<sup>36</sup> Ein Es treibt sie an, das mit einem göttlichen Vater-Überich kurzgeschlossen ist. Der schwarze Ritter ließe sich dann als Einspruch ihres Ichs begreifen, einer vernünftigen Skepsis, die im Spiel geschichtlicher Kräfte und Mächte unwirksam verhält.<sup>37</sup> Ein Augen-Blick (Lionels) lässt sie erstarren: Subversion des Medusenblicks, der Durchbruch zu *eigenen* Gefühlen. Darin liegt ihre Tragik, die Tragik charismatischer Gestalten, die ihre Menschlichkeit verlieren müssen, weil sie sich dem Spielfeld blinder Mächte, Politik und Geschichte, überantworten. Sie werden verehrt oder gehasst, aber – außerhalb der Dichtung – nicht in ihrer menschlichen Tragik erkannt. Die Frage stellt sich, ob Johanna eine Wahl gehabt hätte. Sie ist keine somnambule Träumerin.<sup>38</sup> Und gerade ihren sentimentalischen Charakter kritisierten Goethe und Hebbel.<sup>39</sup> Beide verkennen, worum es geht: um die Tragik der Unverfügbarkeit des politisch handelnden Menschen. Ihr Ich aus liebendem Gefühl und Verstand gewinnt keine Macht über das Andere ihres Selbst. Sie macht sich zum Opfer, zur Märtyrerin für das Vaterland – aus eigenem Entschluss? Im Brief an Goethe vom

35 Die Nationalausgabe versteht das blinde Handeln als dämonische Freiheit: *NA* 9, S. 430. Vgl. meine Bemerkung zu »Freiheit« in Anm. 13.

36 Vgl. Alt: *Schiller. Leben – Werk – Zeit* (s. Anm. 10), S. 519.

37 So Alt: *Schiller. Leben – Werk – Zeit* (s. Anm. 10), S. 522, dem ich gegenüber all den Deutungen des schwarzen Ritters als Figur des Bösen nachdrücklich zustimme.

38 Ebd., S. 524.

39 *NA* 9, S. 449 f.

Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum

136 3. April 1801 hatte Schiller geschrieben, gerade im letzten Akt zeige sich ihre »Selbstständigkeit und ihr Charakteranspruch auf die Prophetenrolle«. <sup>40</sup> Johannas Charakter ist in gewisser Weise ihr Schicksal. Die Frage nach Freiheit und Notwendigkeit ihres Handelns lässt sich aus Hegels Anthropologie heraus verstehen, aus der »Weise, wie die menschliche Seele zum Gefühl ihrer Totalität kommt«. Dazu ist das »Verhältnis des Individuums zu seinem *Genius*« zu betrachten. »Unter dem Genius haben wir die in allen Lagen und Verhältnissen des Menschen über dessen Tun und Schicksal entscheidende *Besonderheit* desselben zu verstehen.« Was ist der Genius Johannas? Es ist die Besonderheit des Charakters: »Diese Besonderheit meines Inneren macht mein *Verhängnis* aus, denn sie ist das Orakel, von dessen Ausspruch alle Entschlüsse des Individuums abhängen; sie bildet das Objektive, welches sich von dem *Inneren* des Charakters heraus geltend macht.« <sup>41</sup> Es ist das, was sich *führend* geltend macht, das intuitiv Unbewusste im Unterschied zum reflexiven Selbstbewusstsein, das ebenso wesentlich zur Person gehört und sie mit der Außenwelt vermittelt. Aber selbst

das wache, verständige, in allgemeinen Bestimmungen sich bewegende Bewusstsein wird folglich von seinem Genius auf eine so übermächtige Weise bestimmt, daß dabei das Individuum in einem Verhältnis der Unselbständigkeit erscheint, welches mit der Abhängigkeit des Fötus von der Seele der Mutter oder mit der passiven Art verglichen werden kann, wie im Träumen die Seele zur Vorstellung ihrer individuellen Welt gelangt. <sup>42</sup>

Damit wird die Verstrickung von Charakter und Schicksal deutlich. Die Tragik Johannas liegt darin begründet, dass ihr Genius sie nicht zur Identität von inneren Stimmen und Auftrag vermittelt, sondern sie entzweit und unter sein Joch zwingt. Ihr Gefühlsleben wird im Augen-Blick der Begegnung mit Lionel gespalten, und sie gerät in

<sup>40</sup> Schiller: *Schillers Briefe* (s. Anm. 9), S. 266.

<sup>41</sup> Alle Zitate Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* III (s. Anm. 34), S. 131.

<sup>42</sup> Ebd., S. 132.

Widerspruch zum Auftrag der Stimme des Geistes, des Genius.<sup>43</sup> 137  
Sie *sieht* plötzlich, wohingegen sie der Stimme des *Anderen* blind folgt. Sie wird sehend und erkennend, was sie aber verwirft, um ihrem magischen (>genialen<) Charakter zu folgen. Freiheit gibt es, folgen wir Hegel, auf der Ebene der »führenden Seele in ihrer Unmittelbarkeit« nicht. Zwar erhebt Schiller seine Johanna darüber hinaus, aber nicht uneingeschränkt in die Sphäre des »freien Geistes« (in Hegels Terminologie). Insofern bleibt sie im irdischen Leben ganz und gar ein menschliches Wesen. Überaus pessimistisch heißt es in Schillers Gedicht *Der Antritt des neuen Jahrhunderts*:

Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,  
Und das Schöne blüht nur im Gesang.<sup>44</sup>

Im fünften Aufzug irrt sie als Verbannte mit ihrem Landsmann Raimond, der als einziger zu ihr steht, sie allerdings für eine Zauberin hält, durch die Gegend. Nunmehr befindet sie sich ganz in Bann ihrer gepanzerten Identität. Sie weigert sich, ihren Helm abzulegen und überlässt sich dem, was sie Schicksal nennt: dem Walten der Götter. (vgl. V. 3 189–3 192) Wie alles naturmagische Denken leugnet sie den Zufall. Zwischen der Bezeichnung als Zauberin und Heiliger besteht nur ein winziger, vielleicht gar kein Unterschied. Ihre Unterwerfung hat aber einen Namen, den des Vaters, der zwischen dem irdischen und dem himmlischen ununterscheidbar ist:

JOHANNA.

Ich unterwarf mich schweigend dem Geschick,  
Das Gott, mein Meister, über mich verhängte.

43 Hegel kommt in diesem Zusammenhang auch auf Jeanne d'Arc zu sprechen, allerdings auf die historische, nicht auf Schillers gebrochen naiv-sentimentalische. Daher versteht er jene nur in Verbindung mit dem damals gerade entdeckten »animalischen Magnetismus«. »Das merkwürdigste Beispiel solcher Exaltation ist aber die berühmte *Jeanne d'Arc*, in welcher einerseits die patriotische Begeisterung einer ganz reinen, einfachen Seele, andererseits eine Art von magnetischem Zustande sichtbar wird.« Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* III (s. Anm. 34), S. 140.

44 Friedrich Schiller: *Der Antritt des neuen Jahrhunderts*. In: *NA* 2,1 (s. Anm. 12), S. 363.

138 RAIMOND.  
Ihr konntet Eurem Vater nichts erwidern!  
JOHANNA.  
Weil es vom Vater kam, so kams von Gott,  
[...] (V. 3147–3150)

Als sie ihren Vater am Krönungsfest erblickt, schreit sie auf: »Gott! mein Vater!« Die Unterwerfung unter den Namen des Vaters ist zugleich eine unter das Vaterland, den neuen Gott des Nationalismus. Als sie Lionel wieder begegnet, ist dieser nur der Feind, »der verhaßte, meines Volks«. Man könnte aus Schillers Darstellung die Einsicht gewinnen, dass »Vaterland« der Name für einen neuen Gott ist. Die beiden Völker müssen »ewig« geschieden sein in Freund und Feind. »Führe deine Heere / Hinweg von meines Vaterlandes Boden«. (V. 3353–3354) Das klang natürlich 1801 wie Musik in den Ohren der Deutschen.

Johannas Identifikation mit der Himmlischen Jungfrau ist stärker als die eigene Stimme des Herzens. Ihre schlussendliche Unterwerfung unter ihren göttlichen Auftrag erzwingt den Tod für das Vaterland. Sie stirbt nicht versöhnt sondern verzweifelt, wenn sie in den Himmel der toten Identität von Individuum und Gemeinschaft erhoben wird. Wie alle Heiligen leuchtet sie fortan denen, die an sie glauben.

Schiller beendet die Szene mit einem heidnischen Theaterdonner. Johanna verweigert das Wort gegen die Anschuldigungen des Vaters, der sie der Gotteslästerung anklagt. Statt dessen donnert es, als ob Wotan oder Zeus das Wort ergriffen hätten. Von Klopstock stammt das Wort: »Wer blind wählet, dem schlägt Opferdampf / In die Augen.«<sup>45</sup> Johanna opfert sich blind für das Vaterland, das erste Opfer der Millionen nachfolgenden Toten der Nationen.

Am Ende des Dramas kämpft das Volk den letzten siegreichen Kampf gegen die Engländer. Johannas Untergang, zugleich ihre Auferstehung, wird überaus theatralisch inszeniert. Schiller bemüht

45 Das Zitat stellt Walter Benjamin seinem *Wahlverwandtschaften*-Essay voran. (Walter Benjamin: »Goethes Wahlverwandtschaften«. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1978, Bd. II/1, S. 123–201, hier: S. 125.

die Anspielung auf Golgatha: »Gott! Gott! So sehr wirst du mich nicht verlassen!« ruft sie aus. Und so vollzieht sich ihre Apotheose: 139

KÖNIG *mit abgewandtem Gesicht.*

Gebt ihr die Fahne!

*Man reicht sie ihr. Sie steht ganz frei aufgerichtet, die Fahne in der Hand – Der Himmel ist von einem rosigten Schein beleuchtet.*

JOHANNA.

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?

Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,

Im Chor der Engel steht sie glänzend da,

Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,

Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.

Wie wird mir – Leichte Wolken heben mich –

Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.

Hinauf – hinauf – Die Erde flieht zurück –

Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!

*Die Fahne entfällt ihr, sie sinkt tot darauf nieder – Alle stehen lange in sprachloser Rührung – Auf einen leisen Wink des Königs werden alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen, daß sie ganz davon bedeckt wird. (V. 3535–3544)*

Ihre Individualität wird gelöscht, sie wird zu einem Kollektivkörper. Sie aufersteht als Denkmal, welches das Volk zur Einheit einer Nation verfügt.

Auch hier lässt sich der historische Stoff nicht bruchlos mit der dramatischen Form vermitteln. Die Fahne, die sie bedeckt, macht sie zugleich unschädlich. Ihre Apotheose verdeckt die Restitution der alten Ordnung: »Es lebe der König!«

#### 4. Abschließende ungesicherte Überlegungen

Wer *ist* Johanna von Orleans? Die historische Johanna, also die Johanna der Historiker, hat im Laufe der Jahrhunderte die verschie-

Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum

140 densten Deutungen erfahren, ebenso wie die Johanna Schillers. Sie wird als starke Frau glorifiziert und als manisch-depressive Psychotikerin abgestempelt. Mich hat in erster Linie der Vorgang der Charismatisierung und dessen politische Funktion im Gründungsmythos des Protonationalismus interessiert.

Kunst und Literatur haben stets an nationalen Symbolen und Mythen mitgewirkt. Der Anteil des Fiktiven und Imaginären am Politischen kann kaum unterschätzt werden und findet in der Forschung zunehmend Beachtung. Insbesondere anhand der Symbolpolitik der Französischen Revolution sind die Zeichen, Embleme, Feste und Aktionen (wilde Maibaumpflanzungen) untersucht worden.<sup>46</sup> Mag seine Wirkung auch heute verblasst sein, so muss man die Funktionsweise im Zusammenhang mit Ritus, Kultus und Liturgie sehen. Als Kultobjekt ist Johanna ein Ding-Symbol (tote Identität) wie etwa der Heilige Gral, wobei nicht das ›Ding‹ das Entscheidende ist, sondern der soziale Prozess, in dessen Mittelpunkt es steht. Solche Prozesse dienen der Integration sozialer Verbände, wie groß oder klein sie auch immer sein mögen.

Im historischen (Rück-)Blick konnte das Kollektiv der Nation nicht einfach an die Stelle des Monarchen treten. Dazu ist es zu abstrakt-allgemein. Zudem war der Platz des Souveräns zunächst leer. Der Begriff des Gesetzes, die Verfassung, konnte ihn in der Wahrnehmung des Volks nicht einnehmen. Das erklärt die Symbolpolitik der Französischen Revolution und vielleicht auch heute noch die Inszenierung von Politik in den Massenmedien.<sup>47</sup>

Rational rekonstruierbar ist Johanna von Orleans als eine im naturmagischen und religiös-christlichen Glauben verhaftete junge Frau, die Visionen hatte und eine charismatische Heerführerin wurde. Das ist schon rätselhaft genug, auch wenn in jener Zeit und bis heute religiöser Fanatismus und charismatische Führerpersönlichkeiten enorme kollektive Energien zu mobilisieren in der Lage sind. Als solche eignet sie sich für die Produktion von Gründungs-

<sup>46</sup> Vgl. Lantz: »Krise der Politik und Krise des Symbols« (s. Anm. 19), S. 72–83, hier: S. 75. Ferner Wulf Wülfing/Karin Bruns/Rolf Parr: *Historische Mythologie der Deutschen 1798–1918*. München 1991, S. 1–17 (Einleitung).

<sup>47</sup> Dazu ausführlich Frank/Koschorke: *Der fiktive Staat* (s. Anm. 17), S. 241–246 u. 268.

mythen, die eine interpretierende und eine legitimierende Funktion von Krisenlagen und Konflikten haben, die ansonsten für die Zeitgenossen undurchschaubar sind.<sup>48</sup> 141

Man kann nicht sagen, dass Schiller den kommenden, gespensischen Nationalismus des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verharmlost habe. Unter dem Einfluss eines Glaubens an himmlische Mächte, die sich unmittelbar, ohne die Vermittlungsinstanz der Kirche, offenbaren, was für den Klerus immer gefährlich ist, mutiert eine junge Frau zu einer Kampf- und Tötungsmaschine (»ein Schlachten wars und keine Schlacht«), die einen Auftrag zu erfüllen hat, der letztlich von einer väterlich-göttlichen, absoluten Autorität ergeht.

Schiller stellt Johanna als durchaus gespaltene Persönlichkeit dar. Das könnte wie eine Paranoia aussehen, ist aber der ganz normale Wahnsinn von Menschen, die sich ihrer Selbstbestimmung entäußern und Führerbefehlen blindlings folgen. Elias Canetti hat hierzu in seinem Werk *Masse und Macht* bedeutsame Ausführungen gemacht.<sup>49</sup> So zeigt er den Umschlag von religiöser Hingabe in religiösen Wahn:

Jeder Gottgläubige steht immer in Gottes Macht und hat sich auf seine Weise damit abgefunden. Aber manchen ist das nicht genug. Sie warten auf seinen scharfen Eingriff, einen unmittelbaren Akt der göttlichen Gewalt, die sie als solche erkennen und fühlen können. Sie befinden sich im Zustand der Befehlserwartung, Gott hat für sie die krasserer Züge des Herrschers. Sein aktiver Wille, ihre aktive Unterwerfung in jedem einzelnen Falle, in jeder Äußerung wird ihnen zum Kernstück des Glaubens. Religionen dieser Art neigen zur Betonung der göttlichen Prädestination; ihre Anhänger haben dadurch Gelegenheit, alles, was ihnen geschieht, als unmittelbaren Ausdruck des göttlichen Willens

48 Vgl. hierzu instruktiv am Beispiel des schweizerischen Bauernkrieges von 1635 Suter: »Protonationalismus – Konstrukt und gesellschaftlich-politische Wirklichkeit« (s. Anm. 23), S. 301–322.

49 Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt a. M. 1980, S. 314.

142 zu fühlen. [...] Es ist, als lebten sie schon in Gottes Mund,  
der sie im nächsten Augenblick zermalmen wird.<sup>50</sup>

Nur weil die Ideen Volk und Nation historisch eine Zeit lang Erfolgsmodelle waren, konnte Johanna in einer späteren Zeit zum Nationalsymbol und zur Nationalheldin werden. Sie wurde 1920 von Papst Benedikt XV. heiliggesprochen. In ihrer Zeit wurde sie als Ketzerin verbrannt.

<sup>50</sup> Ebd.