

VIKTOR KONITZER

WENDUNGEN

Zur Poetik der Peripetie in Schillers *Die Jungfrau von Orleans*

Friedrich Schillers 1801 in Leipzig uraufgeführtes Theaterstück *Die Jungfrau von Orleans* verdient das Epitheton »Drama der Deutung«. Die Krise der Interpretation markiert das zentrale Sujet der Darstellung von Johannas Aufstieg, Fall und Apotheose. Als synthetisch aus christo- und mythologischen Versatzstücken konstruierte Kunstfigur konfrontiert die Jungfrau die übrigen Akteure wie die Rezipienten des Stücks mit der Notwendigkeit, zum Verständnis der Titelheldin eine deutende Wahl zu treffen, und der Unfähigkeit, sich für eines der vom Text bereitgehaltenen Semantisierungsangebote zu entscheiden. Dabei dient Schiller die »Wendung« als Motiv einer gleichsam absolut gesetzten Aporie, die sich im Drama in der unablässigen Umkehr des Verstehens äußert: Erschien Johanna gerade noch als Heilige, so wird sie im nächsten Augenblick als Hexe denunziert; hier weiblich, ist sie dort männlich konnotiert. Ihre Umwelt dringt mit dem Bemühen um semantische Determination auf die Jungfrau ein und »wendet« die Auslegung ihres Charakters, ohne in diesem hermeneutischen Zirkel an ein Ende zu gelangen. Die Auseinandersetzung mit dem Problem der Wendung lässt sich darüber hinaus als poetologische Reflexion der *Peripetie* begreifen, deren zwanghafte dramaturgische Volten zudem auf die *Hysterie* als spezifisch dramatische Krankheit verweisen: Das Leiden der Hysterika manifestiert sich als rascher Wechsel zur Schau gestellter Zustände, der sich systematisch allen Versuchen ordnenden Verstehens entzieht, die die medizinische Hermeneutik unternimmt. Figur und Dramaturgie entsprechen einander: Nicht bloß Johanna, Schillers *Jungfrau von Orleans* im Ganzen zeigt Symptome *peripetischer Hysterie*.

Die Protagonistin als Deutungsproblem

Bereits die reale Jeanne d'Arc, deren Tod Schillers Stück 370 Jahre vorausging, war ein Objekt umfangreicher hermeneutischer Praxis. So wurden die Stimmen, die das Mädchen zu hören behauptete, zeitgenössisch völlig unterschiedlich interpretiert; bis zu ihrer Hinrichtung herrschte »faktische Hilflosigkeit von 60 hoch-

gebildeten Theologen und Gelehrten angesichts der Überzeugung Jeannes von ihrer Sendung«. ¹ Die Beschriftung ihres Brandpfahls dokumentiert den Deutungs- und Bezeichnungsaufwand, den die Peiniger betrieben, um sich des Phänomens Jeanne d'Arc in der Perhorreszierung interpretatorisch zu bemächtigen:

Johanna, die sich selbst die Jungfrau nannte, eine Lügnerin, bössartige Betrügerin des Volks, Zauberin, Abergläubige, Lästerin Gottes, Entehrerin des Glaubens an Jesus Christus – prahlerisch, götzendienerisch, grausam, liederlich, Beschwörerin von Dämonen, Apostatin, Schismatikerin und Ketzlerin. ²

Ebenso vielfältig und widersprüchlich wie Jeannes Verständnis im Verlauf der Geschichte, die der Hinrichtung als Hexe die Kehrtwende ihrer Heiligsprechung im Jahr 1920 folgen ließ, gestaltet sich die umfangreiche Folge dichterischer Aneignungen ihres Lebens als dramatisches Sujet: Johannas Figur oszilliert dauerhaft zwischen den Extrempolen der Auslegung ihres Wirkens. ³ Tritt sie in französischen Texten, die bereits zu Jeannes Lebzeiten publiziert wurden, als gottgesandte Retterin in Erscheinung, so präsentiert sie die britische Gegenpartei als Ketzlerin; noch in Shakespeares *Heinrich VI.* tritt sie als Hexe auf. Schiller nimmt sich des Themas bekanntlich als Reaktion auf Voltaires ironisches Versespos *La Pucelle d'Orléans* an, gegen dessen parodistischen Zugang sich der Autor verwarht; ⁴ vor allem aber dürfte ihn die Figur der Johanna als Deutungsphänomen beschäftigt haben, dessen historische wie ästhetische Polyvalenz er zum eigentlichen Gegenstand seiner Adaption macht. Die Rezeptionsgeschichte von Schillers Text dokumentiert diese Absicht indirekt, indem ihre Zeugnisse einer mimetischen Fortschreibung der scheiternden hermeneutischen Bemächtigungsversuche der historischen Jeanne gleichen. Während frühere Umsetzungen des Stoffs grundsätzlich entweder als Affirmation oder Ablehnung der Protagonistin und ihres Wirkens verstanden wurden, provoziert *Die Jungfrau von Orleans* »a

1 Claudia Albert, Friedrich Schiller. Die Jungfrau von Orleans. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas, 1. Aufl. der Neufassung, Frankfurt a. M. 1988, S. 12.

2 Edward Lucie-Smith, Johanna von Orleans. Eine Biografie, Düsseldorf 1977, S. 324.

3 Zur Geschichte der dramatischen Bearbeitungen vgl. Claudia Albert, Friedrich Schiller. Die Jungfrau von Orleans, S. 13 ff.

4 »Hat er seine Pucelle zu tief in den Schmutz herabgezogen, so habe ich die meinige vielleicht zu hoch gestellt.« Friedrich Schiller an Wieland, 17. 10. 1801, in: ders., Schillers Werke. Nationalausgabe, hg. von Julius Petersen und Hermann Schneider, 43 Bde. in 55 Teilbänden, Bd. 31 (Briefwechsel. Schillers Briefe 1. 1. 1801–31. 12. 1802), hg. von Stefan Ormanns, Weimar 1985, S. 65. Alle Schriften Schillers werden im Folgenden nach der Nationalausgabe zitiert (Sigle NA).

wide range of often conflicting interpretations«. ⁵ Die Häufung solcher Wendungen in der Forschungsliteratur ist signifikant, ⁶ ohne dass bislang das hermeneutische *tertium* dieser umfassenden Einigkeit über die Uneinigkeit selbst interpretiert worden wäre.

Die Heterogenität des Stücks und seiner Interpretation beruht auf dem grundlegend synthetischen Charakter seiner dramatischen Konzeption. Der Untertitel *Eine romantische Tragödie* weist auf die unklassische Tendenz des Schauspiels zur dramatischen Vermischung an sich unverbundener oder gar gegensätzlicher literarischer Elemente. ⁷ Schiller schreibt an Christian G. Körner: »Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein, und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen.« ⁸ Mit ihrer Synthetik reagiert die Form des Textes auf den Charakter seiner Hauptfigur als poetisch Zusammengesetztes. In Johanna sind laut Schiller »das weibliche, das heroische

- 5 Michael Hadley, *Moral Dichotomies in Schiller's ›Die Jungfrau von Orleans‹*. Reflections on the Prologue, in: *Crisis and commitment. Studies in German and Russian literature in honour of J. W. Dyck*, hg. von John Whiton, Waterloo, Ont. 1983, S. 56–68, hier S. 56.
- 6 Etwa: »Die Rezeptionsgeschichte der Tragödie ist das Ergebnis überspielter Ratlosigkeit.« Norbert Oellers, »Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?« Zu Schillers Tragödie ›Die Jungfrau von Orleans‹, in: ders., *Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers*, hg. von Michael Hofmann, Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 247–261, hier S. 247. Während Oellers meint, das Drama sei »Mißverständnissen und Fehldeutungen ausgesetzt gewesen« (Norbert Oellers, »Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?«, S. 247), resümiert Guthke die Auffassung der »zünftige[n] Forschung«, das Stück sei »befremdend, verwirrend und unzugänglich.« (Karl S. Guthke, ›Die Jungfrau von Orleans‹, in: *Schiller-Handbuch*, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 442–465, hier S. 443).
- 7 Vgl. Friedrich Schlegels Auftrag an das Synthesevermögen seiner »progressiven Universalpoesie« im 116. Athenäumsfragment, »alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen.« (Friedrich Schlegel, *Fragmente*, in: *Athenäum. Eine Zeitschrift*, hg. von August W. und Friedrich Schlegel, 3 Bde., Bd. 1, Nachdruck, Darmstadt 1960, S. 179–322, hier S. 204.) Laut Rudolf Ibel findet sich dieser Ansatz in Schillers Stück u. a. in der Übernahme epischer Themen und Formen aus Homers *Ilias* angedeutet; vgl. Rudolf Ibel, *Schiller. Die Jungfrau von Orleans. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 1973, S. 31. Die Frühromantiker selbst hatten für Schillers vermeintlich romantisches Konzept, das die Nähe zur Oper sucht und sich auch vor der Darstellung wunderbarer Ereignisse auf der Bühne nicht scheut, nur Spott übrig; vgl. Claudia Albert, *Friedrich Schiller. Die Jungfrau von Orleans*, S. 72.
- 8 Friedrich Schiller an Körner, 28. 7. 1800, in: ders., *NA 30* (Briefwechsel. Schillers Briefe 1. 11. 1798–31. 12. 1800), hg. von Lieselotte Blumenthal, Weimar 1961, S. 180 f., hier S. 181. Zwei Tage zuvor beklagt er allerdings gegenüber Johann W. Goethe die Schwierigkeit, die Mannigfaltigkeit seines Stoffs vereinheitlichend zu meistern; stattdessen müsse er sie »in zu viele Theile zerstückeln« (Friedrich Schiller an Goethe, 26. 7. 1800, in: ders., *NA 30*, S. 175 f., hier S. 176).

und das göttliche selbst vereinigt«. ⁹ Ähnlich den Bestimmungen zur Deutungskomplexität des Dramas insgesamt häufen sich die Kommentare zum Entwurf der Protagonistin als Sammelbecken diverser intertextueller Einflüsse. Dieter Borchmeyer beobachtet »ein mythisches Palimpsest: durch den christlichen scheint der antike Mythos hindurch«. ¹⁰ Zu den Bezügen, die die Forschung nennt, gehören der auf die Jungfrau Maria, auf Christus, den alttestamentarischen Gott, Gideon, Simson, Achilles, Hektor, Pallas Athene, Sophokles' Philoktet, den Amazonenmythos, Torquato Tassos Tankred und Chlorinde aus *Das befreite Jerusalem*, Tasso selbst als Figur bei Goethe und dessen Wilhelm Meister. ¹¹ Schiller konzipiert die Jungfrau als paradoxen Brennpunkt gegenläufiger Perspektiven:

Johanna ist eine Kunstfigur, ein Zitatfeld divergierender Mythen, literarischer Werke, ästhetischer Stile und zeitgenössischer Parolen [...], die sich nicht mehr in die Einheit eines – auch noch so komplex gefassten – Sinnes zusammenführen lassen. ¹²

Der Dramentext kennzeichnet seine Protagonistin (und ihr historisches Vorbild) damit nicht nur als verlockende Leerstelle semantischer Konkretisation, sondern erhebt sie Greiner zufolge gar in den Rang einer »*figura* von Dichtung

9 Friedrich Schiller an Iffland, 5. 8. 1803, in: ders., NA 32 (Briefwechsel. Schillers Briefe 1. 1. 1803–9. 5. 1805), hg. von Axel Gellhaus, Weimar 1984, S. 57–59, hier S. 58.

10 Dieter Borchmeyer, Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, aktualisierte Neuausgabe, Weinheim 1998, S. 440.

11 Vgl. Bernhard Greiner, Negative Ästhetik. Schillers Tragisierung der Kunst und Romantisierung der Tragödie (»Maria Stuart« und »Die Jungfrau von Orleans«), in: Friedrich Schiller, hg. von Heinz L. Arnold, München 2005, S. 53–70, hier S. 64 ff.; Robin Harrison, Heilige oder Hexe? Schillers »Jungfrau von Orleans« im Lichte der biblischen und griechischen Anspielungen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 30 (1986), S. 265–305. Harrison verweist auf den grundlegenden Artikel: Rudolf Peppmüller, Biblisches und Homerisches in Schiller's Jungfrau von Orleans, in: Archiv für Litteraturgeschichte, Bd. 2, Leipzig 1872, S. 179–197.

12 Bernhard Greiner, Negative Ästhetik, S. 64. Greiner weist auf die Nähe der Schiller'schen Konzeption seiner Titelfigur zu Kants Bestimmung der »ästhetischen Idee« im Genie-Kapitel der *Kritik der Urteilskraft* hin; vgl. Bernhard Greiner, Negative Ästhetik, S. 67. »Die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigeseelte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, der also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken läßt, dessen Gefühl das Erkenntnisvermögen belebt und mit Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet.« (Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, in: ders., Werke in sechs Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 5, Wiesbaden 1960, S. 253).

schlechthin«,¹³ in der die literarische Tradition und das literarische Streben nach Sinnerzeugung konvergieren.

Im Übergang vom Blick auf die Produktionsästhetik des Stücks und seiner Hauptfigur zur Analyse der Auseinandersetzung mit dem Problem der Interpretation im Text selbst wird deutlich, inwieweit sich »Schiller, der Dichotomist, der Zweiwelten-Lehrer«,¹⁴ der Binarität oppositioneller Begriffe bedient. Publikum und Figuren teilen die hermeneutische Herausforderung durch Johanna, die »männlich-weibliche Jungfrau-Kriegerin, Göttin-Teufelerscheinung, Muttergottes-Hure«,¹⁵ wie Albrecht Koschorke die Antithetik der Hauptfigur kurzschließt. Johanna selbst empfindet die elementare Zweiheit ihres Wesens als »Streit in meiner Brust«¹⁶ und reiht sich damit explizit in die Klassikertradition der Zwei-Seelen-Problematik ein.¹⁷

- 13 Bernhard Greiner, *Negative Ästhetik*, S. 67. Dazu fügt sich Oellers Behauptung, Schiller betreibe mit seinem Drama die »Parallelisierung, ja Ineinsetzung von Jungfrau und Dichtung«. (Norbert Oellers, »Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?«, S. 260).
- 14 Norbert Oellers, Schillers »Jungfrau von Orleans« als Mädchen aus der Fremde Oder: Der Preis der Naivität, in: ders., *Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers*, S. 262–268, hier S. 263.
- 15 Albrecht Koschorke, Schillers »Jungfrau von Orleans« und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, in: *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 243–259, hier S. 249.
- 16 Friedrich Schiller, *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie*, in: ders., *NA 9 (Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans)*, hg. von Lieselotte Blumenthal und Benno v. Wiese, Weimar 1948, S. 165–315, hier S. 297 (5. Aufzug, 4. Auftritt, Vers 3172). Das Drama wird im Folgenden im Fließtext mit der Sigle J unter Angabe von Akt, Szene, Seiten- und Verszahl des Bandes NA 9 zitiert.
- 17 Bereits 1773 bekennt die Hauptfigur aus Wielands »lyrischem Drama« *Die Wahl des Herkules*: »Zwoo Seelen – Zu gewiß fühl ichs! –/ Zwoo Seelen kämpfen in meiner Brust.« (Christoph M. Wieland, *Die Wahl des Herkules. Ein lyrisches Drama für das hohe Geburtsfest des Duchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Carl August, Erbprinzen zu Sachsen-Weimar und Eisenach*, in: ders., *Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, 36 Bde. (projektiert), Bd. XI.1, Berlin und New York 2009, S. 16.) 1799 lässt Schiller selbst in *Wallenstein* Max Piccolomini sprechen: »Das Herz in mir empört sich, es erheben/ Zwei Stimmen streitend sich in meiner Brust,/ In mir ist Nacht, ich weiß das Rechte nicht zu wählen.« (Friedrich Schiller, *Wallenstein*, in: ders., *NA 8*, hg. von Lieselotte Blumenthal und Hermann Schneider, Weimar 1949, S. 277; (Wallensteins Tod, III.21, v. 2279–2281.) 1808 folgen die sprichwörtlichen Verse aus Goethes *Faust I*: »Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,/ Die eine will sich von der andern trennen«. (Johann W. Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden*, hg. von Christoph Michel, Bd. VII.1, hg. von Albrecht Schöne, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2005, S. 57.) Bertolt Brecht parodiert das Motiv 1931 mit den Schlussworten seiner Johanna-Adaption: »Mensch, es wohnen dir zwei Seelen/ In der Brust!/ Hast du's gestern nicht gewußt,/ Gilt es heut sie zu vermählen./ Bleibe stets mit dir im Streite!/ Bleib der Eine,

Eine der hermeneutischen Oppositionen, die das Stück dominieren, ist die zwischen »Heilige« und »Hexe«; auch die Sekundärliteratur schätzt den alliterativen Dualismus.¹⁸ Der Dramentext balanciert christliche und satanische Konnotationen seiner Gestaltung: »Vom ersten Bühnenbild an bewegt sich die Titelheldin unter dem Vorzeichen einer extremen Ambivalenz.«¹⁹ Die Bemerkung bezieht sich auf die ein »heidnisch-heiliges Doppel«²⁰ konstruierende Beschreibung: »*Eine ländliche Gegend. Vorn zur Rechten ein Heiligenbild in einer Kapelle; zur linken eine hohe Eiche.*« (J Prolog, S. 167) Den Gegensatz zwischen katholischem Bildstock und topischem Baum paganer Kulte buchstabieren Johannas Vater Thibaut und ihr Freier Raimond aus. Die Protagonistin selbst bewahrt derweil im Prolog lange ihr Schweigen; das objektivierende Sprechen über sie, der Vorrang der Fremd- vor ihrer Selbstdeutung, ist konstitutiv für die Deutungspraxis im Stück. Thibauts Überzeugung: »Denn nicht geheurt ist hier, ein böses Wesen/ Hat seinen Wohnsitz unter diesem Baum/ Schon seit der alten grauen Heidenzeit« (J Pr 2, v. 95–97, S. 170), kontert Raimond: »Des Gnadenbildes segensreiche Näh,/ Das hier des Himmels Frieden um sich streut,/ Nicht Satans Werk führt Eure Tochter her.« (J Pr 2, v. 109–111, S. 171) Dass die Figuren aus ein und demselben örtlichen Befund einander ausschließende Interpretationen entwickeln, illustriert bereits im Eingangsbild die ostentative Deutungskonkurrenz als Sujet des Stückes.

Der Text kontrastiert das Göttliche und das Dämonische als »chief principalities [...] which inform the fabric of the drama«,²¹ indem er gegensätzliche Beurteilungen Johannas in rascher Szenenfolge aufeinanderprallen lässt. Im Grunde lässt das Drama die scharfe Antithese wertender Worte an die Stelle von Kampfhandlungen treten, um das Kriegsgeschehen zu illustrieren und als Glaubensstreit kenntlich zu machen. Wiederholen die französischen Soldaten den Schlachtruf

stets Entzweite!/ Halte die hohe, halte die niedere/ Halte die rohe, halte die biedere/ Halte sie beide!« (Bertolt Brecht, Die Heilige Johanna der Schlachthöfe, in: ders., Versuche 13–19. Heft 5–8, Berlin und Frankfurt a. M. 1959, S. 7–98, hier S. 98).

- 18 Vgl. den bereits zitierten Aufsatz von Robin Harrison, Heilige oder Hexe?, sowie Inge Stephan, Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung, in: dies. und Sigrid Weigel, Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, 3. Aufl., Hamburg 1988, S. 35–66. Koschorke beobachtet die »alte und verbrauchte Dichotomie Heilige/Hure«. Albrecht Koschorke, Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, S. 246.
- 19 Albrecht Koschorke, Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, S. 244.
- 20 Hans-Georg Pott, Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum in Schillers romantischer Tragödie ›Die Jungfrau von Orleans‹, in: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich-Schlegel-Gesellschaft 20 (2010), S. 111–142, hier S. 124.
- 21 Michael Hadley, Moral Dichotomies in Schiller's ›Die Jungfrau von Orleans‹, S. 59.

Johannas: »Gott und die Jungfrau!« (J II.4, v. 1502, S. 225), so ereifern sich kurz darauf die englischen: »ERSTER Das Mädchen! Mitten im Lager!/ ZWEITER Nicht möglich! Nimmermehr! Wie kam sie in das Lager?/ DRITTER Durch die Luft! Der Teufel hilft ihr!« (J II.5, v. 1526–1528, S. 226) Die identifikatorische Bindung der Lager an die Deutungsalternativen erweist sich dabei als instabil. Vom eigenen Vater als Hexe denunziert, lässt der König Johanna verbannen; ihre neue Bewertung gipfelt im Ausruf des Köhlerbubs, dessen Eltern die Flüchtige beherbergen: »Das ist die Hexe/ Von Orleans!« (J V.3, v. 3108 f., S. 294) Die semantische Inversion des Dramentitels kennzeichnet die beliebige Attribuierbarkeit der Hauptfigur, der Zeilensprung die Brüchigkeit konstruierter Sinnzuweisungen. Dass Johanna schließlich doch, als göttliches Geschöpf rehabilitiert, apotheotisch verscheiden darf, unterstreicht nur die Willkür ihrer Exegeten. Deren oberster fasst zuvor das Gewalttätige der Aporie in Worte:

ERZBISCHOF [...] Doch wie sichs auch entwirren mag und lösen,/ Eins von den beiden haben wir verschuldet!/ Wir haben uns mit höllschen Zauberraffen/ Verteidigt oder eine Heilige verbannt!/ Und beides ruft des Himmels Zorn und Strafen/ Herab auf dieses unglückselge Land! (J V.7, v. 3283–3288, S. 302)

Neben ihrer religiösen Valenz bezeichnet die Frage nach Johannas Sexualität einen weiteren Ort signifikanter semantischer Leere. Bereits das historische Vorbild für Schillers Hauptfigur wurde nicht nur vermeintlicher Hexerei, sondern auch ihres unbestimmten Geschlechts wegen zum Tode verurteilt.²² So dient dem Autor das Opfer gewaltsamer Deutungen nicht nur zur Veranschaulichung der Arbitrarität metaphysischer Bewertung, sondern auch sexueller Fixierungsversuche. Der Text ergänzt das Ringen mit religiösen Streitfragen um das Phänomen »weibliche[r] Anomalie«,²³ wobei sich der Versuch einer Trennung beider Register als vergeblich erweist: Die semantischen Felder sind ineinander verwoben, wobei eindeutige Weiblichkeit (beziehungsweise die klare Trennung männlicher und weiblicher Sphäre) göttlich, ein Changieren zwischen den Geschlechtszuschreibungen diabolisch konnotiert ist. Thibauts anfängliche Diskussion mit Raimond über den Einfluss von Heiligenbild oder Eiche auf Johannas Wesen wird vom

22 So hat Jeanne wiederholt Männerkleidung getragen und damit »gegen alles weibliche Sittlichkeitsgefühl verstoßen«, wie es im 13. ihrer Anklageartikel heißt. Der 52. formuliert den Vorwurf, die Beschuldigte sei »gar keine richtige Frau«. Die Anklagepunkte zitiert Werner Koch, *Die Jungfrau von Orleans*. Mit dem vollständigen Text der romantischen Tragödie »Die Jungfrau von Orleans« von Friedrich Schiller, Frankfurt a. M. 1963, S. 10.

23 Albrecht Koschorke, *Schillers »Jungfrau von Orleans« und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution*, S. 243.

Streit über ihre Geschlechtsidentität und die damit verbundene Rollenerwartung grundiert. Während der Vater beklagt, seine jungfräuliche Tochter zeige keine Neigung für das männliche Geschlecht, gibt sich ihr Freier noch tolerant (vgl. J Pr 2, S. 169 ff.). Regelmäßig dringen im weiteren Verlauf der Handlung Männer mit dem Appell an ihre Weiblichkeit auf Johanna ein. Neben Raimond formulieren mit Dunois und La Hire zwei weitere Bewerber den Wunsch, das Mädchen qua Hochzeit als Frau zu definieren. Ein dritter, Lionel, erwägt zunächst, die Jungfrau im Rahmen einer Massenvergewaltigung der sexuellen Vereindeutigung durch die »Lust des Heers« (J II.3, v. 1491, S. 224) auszusetzen; später wird er – in einer gewagten Wendung Schillers – selbst zum Objekt ihrer plötzlich doch erwachenden Zuneigung. Mit Ausnahme dieses kurzzeitigen Aufflackerns weiblicher Selbstwahrnehmung lehnt Johanna alles Anerbieten ab: »Ihr blinden Herzen! Ihr Kleingläubigen!/ Des Himmels Herrlichkeit umleuchtet euch,/ Vor eurem Aug enthüllt er seine Wunder,/ Und ihr erblickt in mir nichts als ein Weib.« (J III.4, v. 2251–2254, S. 254)

Hier spricht sich die eigentliche Bedeutung des Genderproblems für die Thematik des Textes aus: Diesem bedeutet die konkrete Frage sexueller Identität weniger als das Phänomen hermeneutischer Be- und Überschreibungen, das sie codiert. Die Reinheit, die sich Johanna erhalten möchte, ist eine der semantischen Unbeschriebenheit; ihre Aversion gegen die weibliche Rolle steht für den Unwillen der Figur, sich sinnhaft von den übrigen Akteuren festlegen, mithin eindeutig und endgültig verstehen zu lassen.²⁴ Das Drama kombiniert das Motiv sexueller Unbeflecktheit, das von zentraler Bedeutung für Johannas Sendung ist,

24 Dieser Gedanke ergibt sich bereits aus der Beschäftigung mit der historischen Jeanne, einer »Identifikationsfigur volkstümlicher Erwartungen und Ängste« (Claudia Albert, Friedrich Schiller. Die Jungfrau von Orleans, S. 11). Koschorke bringt ihn mit der titelgebenden Virginität von Schillers Johanna in Zusammenhang: »Ihre jungfräuliche Unbeschriebenheit prädestiniert sie offenkundig dazu, Projektionsfläche für konkurrierende männliche Phantasmen zu sein.« Ihr Charakter »figuriert [...] in den Reden der anderen Akteure als ein leerer Signifikant, der sich auf ganz unterschiedliche Weise ›lesen‹ und vereinnahmen lässt« (Albrecht Koschorke, Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, S. 245). Wieder bezogen auf die reale Jeanne formuliert Stephan diese Beobachtung aus dezidiert feministischer Perspektive, die beschreibt, »wie reale Frauen ihrer Identität beraubt und zur Projektionsfläche für männliche Phantasien werden. Johanna erleidet einen doppelten Tod, sie ist Opfer in zweifacher Hinsicht: Sie wird verbrannt als Hexe und sie wird noch einmal ausgelöscht in den unzähligen Phantasien, die sich an ihre Person und an ihr Leben knüpfen, die ihr gleichsam übergestülpt werden, sie zudecken und ersticken. Johanna als Hexe und Johanna als Heilige markieren dabei nicht nur die Extrempunkte männlicher Phantasietätigkeit, sondern sie haben auch den realen Lebensweg Johannas bestimmt« (Inge Stephan, Hexe oder Heilige?, S. 35).

mit ihrem Bedürfnis nach loser semantischer Kopplung²⁵ der Elemente, die sich potentiell zu einer festen Form ihres Charakters verdichten könnten. Die eigene Gestalt unbestimmt zu halten und der rigiden Definition durch ihre Umwelt zu entziehen wird als dringendes Anliegen der Protagonistin erkennbar. Dass sie es als Figur äußert, die ohnehin ein Vakuum darstellt, das von ihrem Autor mit mythischen Elementen aufgefüllt wird, zeigt die Tragik ihrer Figur: Die Jungfrau repräsentiert eine Leere, die nur als ›beschriebene‹ Realität gewinnt, selbst aber in der Abstraktion der Unbestimmtheit verharren möchte.

Das undefinierte Innenleben der Protagonistin (die als zweidimensionales Zitatgewebe gerade kein Inneres besitzt) verstärkt den Drang des Dramas zur theatralen Äußerlichkeit, wie sie die als überbordend und oberflächlich kritisierten Theatereffekte des Schauspiels darstellen;²⁶ Blitz und Donner, Musik und Massenszenen unterstützen Johannas arienhaft inszenierte Monologe.²⁷ Sie erscheint als Figur, die grundsätzlich zur Darstellung durch andere bestimmt ist: Die Jungfrau ›wird‹ gespielt, beschrieben und gelesen. Noch im Tod zeigt sich die Überschreibung: »Auf einen leisen Wink des Königs werden alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen, daß sie ganz davon bedeckt wird.« (J V.14, S. 315) Mit dem letzten Akt semantisierender Inbesitznahme qua Hoheitszeichen »[wird] ihre Individualität [...] gelöscht, sie wird zu einem Kollektivkörper«.²⁸ Die Vielfalt der Versuche semantischer Determination Johannas ist dabei so widerspruchsvoll, dass sie sich auf keinen autoritativen Begriff bringen lässt. In Ansehung der multivalenten poetischen Bildlichkeit des Dramas fragt sich Michael Hadley mit dem Begründer der Hermeneutik: »Do such images, in Schleiermacher's terms, communicate [...] both ›Sinn und Bedeutung‹?«²⁹ Das Konzept von Bedeutung als wesentlichem semantischen Gehalt eines Gedankens, Worts oder einer Äußerung³⁰ verflüchtigt sich in der agonalen Polyperspektivität der Figuren. Schiller

25 Frei nach Niklas Luhmanns Definition des Mediums gegenüber der Form; vgl. Niklas Luhmann, *Das Medium der Kunst*, in: *Delfin* 4 (1986), S. 6–15, hier S. 7 et passim.

26 Vgl. Claudia Albert, *Friedrich Schiller. Die Jungfrau von Orleans*, S. 46. Schiller selbst echauffierte sich wiederholt über die inszenatorische Konzentration auf die Krönungsfeierlichkeiten Karls im vierten Akt. So beschwert er sich bei August W. Iffland: »Sie erdrücken mir ja mein Stück mit dem prächtigen Einzug!« (Friedrich Schiller, Iffland. Berlin, 6. Mai 1804, in: ders., NA 42 (Schillers Gespräche), hg. von Dietrich Germann und Eberhard Haufe, Weimar 1967, S. 385).

27 Thomas Mann charakterisiert Schillers Stück als »Wort-Oper«; Thomas Mann, *Versuch über Schiller*, in: ders., *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, hg. von Hans Bürgin, 3 Bde., Bd. 3, Frankfurt a. M. 1968, S. 312–374, hier S. 347.

28 Hans-Georg Pott, *Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum*, S. 139.

29 Michael Hadley, *Moral Dichotomies in Schiller's ›Die Jungfrau von Orleans‹*, S. 64.

30 »Einige nennen das was man sich bei dem Worte an und für sich denkt die *Bedeutung*, das aber was man sich dabei denkt in einem gegebenen Zusammenhang den *Sinn*.« (Friedrich

intendiert Hadley zufolge eine epistemologische Dialektik zwischen Akteuren und Zuschauern: »By offering his audience various perspectives on perceived realities, he highlights the state of ontological insecurity which lies just below the horizon of his characters' view.«³¹

Demgemäß versetzt *Die Jungfrau von Orleans* ihren Handlungsrahmen in umfassende Konfusion. Schiller schreibt die Frage nach rechtmäßiger Herrschaft aus *Maria Stuart* (1798) fort und radikalisiert sie: Der von Königin Isabeau auf den französischen Thron gesetzte Heinrich VI. ist Engländer und erst zehn Jahre alt, ihr Sohn Karl ohne Krone und mehr an »zarte[r] Minne« (J I.2, v. 518, S. 185) als an der Verteidigung des Landes interessiert; die Mutter befiehlt den eigenen Nachkommen, der Herzog von Burgund kämpft zunächst aufseiten Englands, Graf Dunois ist Bastard und Edelmann zugleich und die Titelheldin eine »militante Hirtin«.³² Der Text präsentiert einen Karneval wechselseitiger Transgressionen, der den Zusammenfall aller Differenz zelebriert; beliebige Umkehrbarkeit deutender Zuschreibung und Aufhebung eines festen, binäroppositionell gefertigten Bezugsregisters sind die Folge. Die Auflösung des Ordnungsvermögens manifestiert sich semantisch: Vieles »stürzt« in Schillers Stück,³³ häufig ist vom »Staub« die Rede, der das Bedrohliche interpretatorischer Amorphie illustriert.³⁴ So verlangt Isabeau, die Johanna in einem Turm gefangen hält, während der Entscheidungsschlacht Aufschluss über die semiotisch vermeintlich klar zu trennenden Parteien und ihren Kriegserfolg: »Siehst du den Dauphin nicht? Erkennst du nicht/ Die königlichen Zeichen?« (J V.11, v. 3430 f., S. 309) Der angesprochene Soldat resümiert das Versagen seiner defizitären Mauerschau: »Alles ist/ In

Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament, in: ders., *Schleiermacher's sämtliche Werke, Erste Abtheilung (Zur Theologie)*, Bd. 7, hg. von Friedrich Lücke, Berlin 1838, S. 41).

31 Michael Hadley, *Moral Dichotomies in Schiller's ›Die Jungfrau von Orleans‹*, S. 65.

32 Ma Rui, *Der Streit in der Brust. Eine Interpretation von Friedrich Schillers ›Die Jungfrau von Orleans‹*, in: *Literaturstraße 12* (2011), S. 109–120, hier S. 112.

33 »Des Doms Gewölbe stürzen auf mich ein« (J IV.9, v. 2856, S. 282), ängstigt sich Johanna; später fleht sie als Gefangene Gott um die Kraft an, mit der Simson sein Verlies sprengte: »Auf dich vertrauend faßt' er/ Die Pfosten seines Kerkers mächtig an,/ Und neigte sich und stürzte das Gebäude« (J V.11, v. 3474–3476, S. 311).

34 Vgl. J Pr 3, v. 339, S. 178; I.5, v. 821, S. 197; III.4, v. 2082, S. 248; III.4, v. 2146, S. 250; III.4, v. 2250, S. 254; IV.2, v. 2614, S. 271; IV.10, v. 2969, S. 287. Eindrücklich in Talbots nihilistischen Abschiedsworten: »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 mächtigen Talbot, der die Welt/ Mit seinem Kriegeruhm füllte, bleibt nichts übrig,/ Als eine Handvoll leichten Staubs.« (J III.6, v. 2346–2351, S. 258) Nach Talbots Tod greift Karl den Barocktopos auf: »Fried sei mit seinem Staube!« (J III.7, v. 2377, S. 259.).

Staub vermengt. Ich kann nichts unterscheiden.« (J V.11, v. 3431f., S. 309)³⁵ Sein Scheitern entspricht dem metadramatischen Blick auf die Begriffs- und Oppositionsmatrix, aus der der Text die sich zunehmend verunklarenden Konflikte seiner Handlung konstellierte. Der Soldat wagt eine Teichoskopie des Mediums der Schiller'schen Dramatik selbst, der lose gekoppelten Menge ihrer dramaturgischen und motivischen Elemente; der »Staub« kennzeichnet ihre Konfiguration und Wertigkeit als indistinkt, flüchtig – opak.

Das Drama widmet der Illustration des Aporieproblems eine ganze Szene, die im Rahmen des hermeneutisch ohnehin umkämpften Stücks die kontroversen Interpretationen provoziert hat: Johannas Begegnung mit dem »Schwarzen Ritter«.³⁶ Seine Erscheinung tritt ihr plötzlich auf dem Schlachtfeld entgegen und fordert die Jungfrau auf, den Kampf zu beenden; die Identität des Phantoms bleibt offen. Was Johanna den übrigen Figuren, das ist das Phänomen des Ritters für sie: eine hermeneutische Provokation.

Verhaßt in tiefer Seele bist du mir,/ Gleich wie die Nacht, die deine Farbe ist./
Dich wegzutilgen von dem Licht des Tags/ Treibt mich die unbezwingliche
Begier./ Wer bist du? Öffne dein Visier. (J III.9, v. 2410–2414, S. 261)

Die Herausforderung durch das unbestimmte Wesen raubt der Heldin das Charisma; der Abschwung ihres Wirkens ist mit der Begegnung eingeleitet. Als Personifikation des Zweifels führt der Ritter der bis dato von ihrer Sendung überzeugten Johanna die Möglichkeit alternativer Wahl und Handlung vor Augen, die sie bislang von sich gewiesen hat. Das Wesen, das Schiller leichthin als »Gespenst«³⁷ bezeichnet und das Johanna als »ein widerspenstiger Geist« (J III.9, v. 2447, S. 263) begegnet, ist offenbar ein Verwandter des Prinzips der Unentscheidbarkeit, das Jacques Derrida als »wesentliches Gespenst«³⁸ personifiziert und mit dessen Spuk durch die »Nacht des Nicht-Wissens«³⁹ es nicht nur die nächtliche Farbe teilt. Im Angesicht des anonymen Provokateurs beginnt für Johanna das Zaudern

35 Auch Johanna beklagt die Unmöglichkeit, das Geschehen teichoskopisch zu ordnen: »Könnt ich nur durch der Mauer Ritze schauen,/ Mit meinem Blick wollt' ich die Schlacht regieren!« (J V.11, v. 3440f., S. 309).

36 Für eine ausführliche Übersicht der verschiedenen Positionen vgl. Robin Harrison, *Heilige oder Hexe?*, S. 290.

37 An Goethe schreibt er über die Besetzung des Stücks: »Grüner hätte großes Verlangen in der Jungfrau von Orleans als Gespenst aufzutreten.« Friedrich Schiller an Goethe (14. [?] 9. 1803), in: ders., NA 32, S. 72.

38 Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der mystische Grund der Autorität*, Frankfurt a. M. 1991, S. 51.

39 Ebd., S. 54.

des um Verständnis ringenden Weltzugriffs. In seiner Figur begegnet sie der eigenen elementaren Undeutbarkeit.

Wendung und Wandlung als Motive peripetischer Hysterie

Die geschilderte hermeneutische Komplikation konzentriert sich in Schillers *Jungfrau von Orleans* in einem Motiv: der »Wendung«. Quantitativ zeugen 25 Nennungen aus dem lexikalischen Feld des Nomens inklusive Komposita sowie Konjugationen des Verbs »wenden« von einer Häufung. Die semantisch verwandten Infinitive »kehren«, »wechseln«, »tauschen« und »wandeln« samt Komposit- und Substantivformen werden zusammen gar 37 Mal im Text gebraucht. Trotz der seit Jahren in den Geisteswissenschaften grassierenden Leidenschaft für *turns* aller Art hat die Forschung Auftreten und Funktion der Wendung in der *Jungfrau von Orleans* bislang gänzlich ignoriert; vielleicht, weil die Präsenz des Begriffs in Figurenrede und Regieanweisungen mitunter beiläufig anmutet: Akteure wenden sich um, einander zu oder voneinander ab, wobei das Wort scheinbar nur literal zur Bezeichnung einer physischen Drehbewegung dient. So bei Dunois zu Beginn der Konfrontation mit Philipp dem Guten: »Wende dich, Burgund!« (J II.10, v. 1705, S. 232) Dass sich der Herzog am Ende des Auftritts nicht nur körperlich seinem Kontrahenten zugewendet, sondern er zugleich auch in der Bewertung der Jungfrau und des Kriegsgeschehens metaphorisch eine radikale Wende vollzogen haben wird, beweist allerdings die konnotative Valenz von Dunois' Ausruf.⁴⁰

Das Motiv durchwirkt die Textur des Dramas als Katalysator des Deutungswandels. Mit der fortschreitenden Destabilisierung des hermeneutischen Fundaments, das zu Beginn noch das binäre Lagerdenken der Figuren und ihr Verständnis der Titelheldin trägt, verfestigt sich die Funktion des Begriffs als Signifikant dieser semantischen Entkopplung. Thibauts »O des unselig jammervollen Zwists,/ Der Frankreichs Waffen wider Frankreich wendet!« (J Pr 3, v. 237 f., S. 175) beklagt das vermeintlich Unnatürliche der im vorigen Abschnitt summierten Verkehrungen und Transgressionen. Den vierten Akt, der mit Karls Krönung und Johannas Verbannung eine absehbare mit einer überraschenden Wendung der Handlung vereint, eröffnet die Protagonistin mit einer Reihe von Stanzen, deren dritte lautet:

40 Für weitere Stellen, an denen das Wortfeld prägnant in Erscheinung tritt, vgl. u. a. J I.5, v. 733, S. 194; II.3, v. 1462, S. 223; III.4, v. 2244, S. 253; III.6, v. 2305, S. 256; IV.2, v. 2702, S. 274; V.8, v. 3321, S. 304; V.14, v. 3534, S. 315.

Doch mich, die all dies Herrliche vollendet,/ Mich rührt es nicht das allgemeine Glück,/ Mir ist das Herz verwandelt und gewendet,/ Es flieht von dieser Festlichkeit zurück,/ Ins britische Lager ist es hingewendet,/ Hinüber zu dem Feinde schweift der Blick,/ Und aus der Freude Kreis muß ich mich stehlen,/ Die schwere Schuld des Busens zu verhehlen. (J IV.1, v. 2534–2541, S. 268)

Die Wiederholung des Reimwortes indiziert Johannas Anhaftung an sein Aussagevermögen. Mit der »Hinwendung« nutzt sie das Motiv einerseits als Mittel zur Richtungsbezeichnung; dem metaphorischen Ausdruck, mit dem sie dem Herzen dabei einen bestimmten Vektor zuweist, geht jedoch mit der »Verwandlung« und »Wendung« des Herzens *selbst* ein Gebrauch des Begriffs voraus, der explizit auf den Umschlag von Johannas Perspektive und Empfinden, auf den Wechsel ihrer Deutung zielt: Der Feind ist plötzlich kein Feind mehr. Die Wendung illustriert, dass sich Johannas Verständnis der Welt gewandelt hat.⁴¹ Während sich hier ihr eigenes Ringen um interpretatorische Bewältigung der Wirklichkeit ausspricht, wird der identische Ausdruck an anderer Stelle im Zusammenhang der Deutung Johannas durch Dritte genutzt. Raimond appelliert an die französischen Edelleute, denen die Jungfrau, die sie gerade als Hexe verbannt haben, nun wieder als Heilige erscheint: »O wenn Euch Gott das Herz/ Gewendet hat – So eilt! So rettet sie!« (J V.8, v. 3309 f., S. 303) Deutlich präsentiert sich die Funktion des Motivs schließlich in der Vorbereitung der bereits thematisierten Mauerschau. Bevor er die Vermengung aller Verhältnisse im Schlachtgetümmel konstatiert, erhält der Soldat von Isabeau den Befehl: »Steig auf die Warte dort, die nach dem Feld/ Hin sieht und sag uns, wie die Schlacht sich wendet.« (J V.11, v. 3416 f., S. 308)

Dass Johanna den Umschwung ihrer Empfindungen mit dem Hendiadyoin »Mir ist das Herz verwandelt und gewendet« offenbart, beweist die Nähe der nicht bloß alliterativ verschwisterten Partizipien, wobei das Bedeutungsspektrum des Nomens »Wendung« von der »Wandlung« um den Aspekt magischer Wechseltätigkeit erweitert wird. Hat der Ritter Raoul die Protagonistin zuvor als gottgesandte Wandlerin der Verhältnisse exponiert,⁴² so spricht sich umgekehrt

41 Diese Dynamik legt einen Ursprung des Motivs der Herzenswendung im Pietismus nahe, aus dessen Wortschatz der Innerlichkeitstopoi und Konversionsmetaphern die deutsche Literatur ab Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bekanntlich reichlich schöpft. Allerdings schweigt sich zumindest August Langen zur Wendung aus und behandelt lediglich das Johannas Empfindung verwandte »[H]inkehren, sich zu Gott« (August Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, 2. Aufl., Tübingen 1968, S. 189).

42 Karls erstaunte Frage nach ersten Erfolgen gegen die zuvor überlegenen Engländer: »Was wirkte diesen schnellen Wechsel?« (J I.9, v. 938, S. 202), beantwortet Raoul, indem er die Jungfrau als Wenderin des französischen Kriegsgeschicks einführt und dafür den der Wen-

die Deutung ihres Vermögens als heidnisch-satanische Kraft in Burgunds Worten aus: »Nicht diese buhlerische Circe fürchte ich,/ Noch euch, die sie so schimpflich hat verwandelt.« (J II.10, v. 1709 f., S. 232) Auch das Stück im Ganzen ist dramaturgisch als eines der Wandlung ausgewiesen. Seine laut Paratext romantische Konzeption, die sich des Primats räumlicher Handlungseinheit entzieht, betont in Regieanweisungen den häufigen Wechsel des szenischen Rahmens: »Der Schauplatz verwandelt sich in eine freie Gegend, die von Bäumen begrenzt wird« (J III.5, S. 256). »Die Szene verwandelt sich in einen freien Platz vor der Kathedrale« (J IV.3, S. 277). »Die Szene verwandelt sich in das Schlachtfeld« (J V.13, S. 313). Obgleich die Formulierung »während daß verwandelt wird« (J III.5, S. 255) den Ausdruck als pragmatische Bezeichnung eines bühnentechnischen Vorgangs ausweist, lässt sich doch der magische Gehalt des Wortes nicht verkennen, der im Regietext implizit das Thema der Sprechhandlung reflektiert.

Mit der Wendung und der ihr verwandten Wandlung inthronisiert der Text ein Metamotiv semantischer Dynamisierung, das vor allem eines eindeutig bezeichnet: das Fehlen eindeutiger Bezeichnung. Schiller gebraucht den Begriff als lexikalisches *pharmakon*, das einander ausschließende Bedeutungen verknüpft. Benennt der Ausdruck einerseits linguistisch die feste Fügung einer bestimmten Wort-Verwendung, so wohnt ihm zugleich die Abwendung von dieser vorgeblichen Bestimmung und deren Umwendung in eine neue, potentiell antonyme inne, deren Geltung gleichwohl ebenso flüchtig sein mag wie die des vorigen Bedeutungssupplements. Während das entweder heilsame oder todbringende *pharmakon* Platons, über das Derrida spricht,⁴³ obgleich wesenhaft unbestimmt, grundsätzlich auf ein klar bestimmtes *anderes* referiert, einen Gegenstand, das fragliche Mittel, vollzieht die Wendung eine vollständige *dissémination* in die Sprache: Selbst die Bezeichnung der physischen Kehre eines Körpers bringt dessen gegenwärtige Ausrichtung nach Vollzug der Bewegung in ein signifikatives Abhängigkeitsverhältnis zur vergangenen und stellt implizit die Frage nach seiner zukünftigen, ohne über eine absolute Position Auskunft zu geben. Der Wendung fehlt das Signifikat, sie verweist auf nichts als sich selbst und auch auf sich selbst verweist sie nicht – ihr prekärer (man ist versucht zu sagen: ästhetischer) Mechanismus kommt in einem Kinderscherz zum Ausdruck, dem auf beiden Seiten mit »Bitte wenden!« beschrifteten Papier, das der Getäuschte

dung homöonymen »Wechsel« mit der Natur des Gezeitenwandels verbindet: »Sie nennt sich eine Seherin und Gott-/ Gesendete Prophetin, und verspricht/ Orleans zu retten, eh der Mond noch wechselt.« (J I.9, v. 989–991, S. 203).

43 Vgl. Jacques Derrida, Platons Pharmazie, in: ders., Dissemination, hg. von Peter Engelmann, übers. von Hans-Dieter Gondek, Wien 1995, S. 69–192. Johanna behauptet, die Zweiwertigkeit des *pharmakon* bewältigen zu können: »Ich kenne alle Kräuter, alle Wurzeln,/ Von meinen Schafen lernt ich das Gesunde/ Vom Giftgen unterscheiden« (J V.4, v. 3124–3126, S. 295).

zwei Mal herumdreht, bevor seine Ratlosigkeit auf der Suche nach dem Sinn dem Lächeln weicht.

Das Drama verbindet den Begriff der Wendung in topischer Weise mit den Konzepten von Glück und Schicksal. So preisen die Franzosen Johanna als Wanderin des Schlachtenglücks; La Hire zu Karl: »Dein Glück hat sich gewendet,/ Ein Treffen ist geschehn, du hast gesiegt.« (J I.8, v. 924 f., S. 201) Der König selbst frohlockt: »Was dank ich dir nicht alles, hohe Jungfrau!/ Wie schön hast du dein Wort gelöst/ Wie schnell mein ganzes Schicksal umgewandelt!« (J III.4, v. 2078–2080, S. 248) Der englische Feind deutet diesen Umstand naturgemäß anders, bestätigt ihn aber. Talbot:

Wer ist sie denn, die Unbezwingliche,/ Die Schreckensgöttin, die der Schlachten Glück/ Auf einmal wendet, und ein schüchtern Heer/ Von feigen Rehn in Löwen umgewandelt? (J II.5, v. 1542–1545, S. 226)

Auf die militärisch-charismatisch erstrittenen Umschwünge Johannas lässt der Text die Deutungswechsel folgen, deren unerbittliche Hermeneutik die zur Hexe erklärte Jungfrau in die Verbannung treibt. Ob Johanna als aktiv gestaltende Wanderin oder passiv erduldende ›Gewendete‹ in Erscheinung tritt – dass das Motiv explizit mit dem »Schicksalswechsel« (J III.1, v. 1816, S. 237) in Zusammenhang gebracht wird, deutet auf eine poetologische Ausgestaltung des dramaturgischen Konzepts der *Peripetie*.

Bekanntlich attestiert Aristoteles dem Wendepunkt in komischer oder tragischer Dichtung die Kraft, »mit Hilfe der nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit aufeinander folgenden Ereignisse einen Umschlag vom Unglück ins Glück oder vom Glück ins Unglück herbeizuführen«. ⁴⁴ Dabei unterscheidet er anhand der Differenz von *metabasis* und *metabole* beziehungsweise *peripeteia* die einfache von der komplizierten Handlung:

Ich bezeichne die Handlung als einfach, die in dem angegebenen Sinne in sich zusammenhängt und eine Einheit bildet und deren Wende sich ohne Peripetie oder Wiedererkennung vollzieht, und diejenige als kompliziert, deren Wende mit einer Wiedererkennung oder Peripetie oder beidem verbunden ist. ⁴⁵

44 Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 27 (7. Kap.).

45 Ebd., S. 33 (10. Kap.).

Schiller paraphrasiert das Konzept der *peripeteia* mit einer Reihe von Vokabeln und Metaphern. So spricht er vom »Punctum saliens« und der »dramatischen That«;⁴⁶ in den Vorüberlegungen zu *Warbeck* ist von der »aufbrechenden Knospe«⁴⁷ die Rede. Mit dem wiederholt problematisierten »prägnanten Moment«⁴⁸ bedient er sich bei Gotthold E. Lessing und zeigt das Verbindende von dramatischer und bildender Kunst als medialen Formen, deren Wirkung sich der Darstellung eines fruchtbaren Wendepunkts verdankt.⁴⁹

Bernhard Asmuth zufolge entwickelt Schiller seine Dramen »von einer meist im dritten Akt angesiedelten Kernszene her«,⁵⁰ beklagt aber zugleich in seiner die Dramenproduktion begleitenden Korrespondenz die Schwierigkeit, den springenden Punkt des Handlungsverlaufs als »organisierende[s] Zentrum«⁵¹ zu fixieren. Asmuths Formulierung zeigt die Nähe zwischen dem Konzept der Peripetie als logozentrischem Knotenpunkt dramaturgischer Sinnemanation und Derridas Kritik am strukturalistischen Modell einer semiotischen »Präsenz«.⁵² Dass Schiller das ordnende Element seiner Stücke angestrengt konstruieren muss beziehungsweise die ›Leere der Mitte‹ mit originellen Supplementen kaschiert, lässt sich bereits in seinen früheren Dramentexten anhand einiger struktureller Idiosynkrasien beobachten: So besteht *Wallenstein* aus drei Einzeldramen, wobei die auf das expositorische *Wallensteins Lager* folgenden Stücke *Die Piccolomini* und *Wallensteins Tod* jeweils über einen eigenen dramaturgischen Wendepunkt verfügen. Es findet eine Pluralisierung der Wende statt, die Gustav Freytag zur Behauptung verleitet: »Von allen deutschen Dramen hat die Doppeltragödie *Wal-*

46 Schiller schreibt an Körner im Zusammenhang seines Plans zu *Die Malteser* vom »Punctum saliens« als »derjenigen dramatischen That, auf welche die Handlung zueilt, und durch die sie gelöst wird« (Friedrich Schiller an Körner, 13. 5. 1801, in: ders., NA 31, S. 35–37, hier S. 35f.).

47 Friedrich Schiller, *Warbeck*, in: ders., NA 12 (Dramatische Fragmente), hg. von Herbert Kraft, Weimar 1982, S. 157–257, hier S. 163.

48 Vgl. ebd.; Friedrich Schiller an Goethe, 2. 10. 1797, in: ders., NA 29 (Briefwechsel. Schillers Briefe 1. 11. 1796–31. 10. 1798), hg. von Norbert Oellers und Frithjof Stock, Weimar 1977, S. 140–142, hier S. 141.

49 Vgl. zum »fruchtbaren Augenblick« Gotthold E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Lessings Werke. Auswahl in sechs Teilen*, hg. von Julius Petersen u. a., Berlin u. a. 1926, Bd. 4, S. 275–511, hier S. 304.

50 Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, 7. Aufl., Stuttgart und Weimar 2009, S. 131.

51 Ebd.

52 Jacques Derrida, *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976, S. 422–442, hier S. 423.

lenstein den verschlungensten Bau.«⁵³ Die Peripetie in *Maria Stuart* ist überpointiert; die artifizielle Tektonik des Königinnenstreits im Zentrum der Handlung scheint »allen Anforderungen an einen vollkommenen dramatischen Höhepunkt zu genügen«⁵⁴ und zelebriert selbstbewusst das »Pathos der Wende«.⁵⁵ Dabei überdecken jedoch die künstliche Klimax und die Rhetorik, deren sie inszenatorisch bedarf, die dramaturgische Bedeutungslosigkeit des Auftritts, wie Juliane Vogel im Rekurs auf Otto Ludwig darlegt.⁵⁶ Zudem vervielfacht sich die vermeintlich lehrbuchhafte Peripetie auch in diesem Stück: Gert Sautermeister spricht im Plural von »dramatischen Umschläge[n]«,⁵⁷ Franziska Schößler verzeichnet die dreifache Möglichkeit zur Rettung Marias, deren jede von einer je eigenen Peripetie zunichtegemacht werde.⁵⁸

Die Jungfrau von Orleans inszeniert schließlich eine radikale Freisetzung der im Moment des Umschlags aufgespeicherten dramatischen Energie, die weit über das ihr aristotelisch zuge dachte Potential hinaus Einfluss auf die Handlungsstruktur nimmt. Das Stück setzt das Prinzip der Peripetie absolut und zugleich außer Kraft. Wendung und Wiedererkennung als Verkehrung der Verhältnisse »in die Unstimmigkeit aller gewohnten Bezüge«⁵⁹ verlassen ihren dramaturgisch angestammten Ort und entfalten eine neurotische Hypermotorik, die den gesamten Text erfasst. So vollzieht die Interpretation der Jungfrau vom ersten bis zum letzten Auftritt peripetische Umschwünge, verbunden mit einer wiederholten Pseudo-*anagnorisis*: Fortgesetzt beteuern Figuren, Johanna als das erkannt zu haben, was sie wirklich ist, nur um ihre Auffassung wenig später zu revidieren. Die Dramaturgie des Stücks scheint invertiert. Derweil der erste und zweite sowie der vierte und fünfte Akt den unablässigen Wechsel forcieren, kommt es im dritten Aufzug zu einem Innehalten. Der Text präsentiert zwar Johannas Begegnungen mit dem Schwarzen Ritter und Lionel als scheinbar konventionelle (wenn auch zweiteilige) Peripetie, die den vorübergehenden Abschwung ihres Erfolgs

- 53 Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*, Nachdruck der 13. Aufl. (Leipzig 1922), Darmstadt 1969, S. 177.
- 54 Juliane Vogel, *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br. 2002, S. 212.
- 55 Ebd., S. 213.
- 56 Vogel bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Ludwigs Bestimmung des dritten als eines rein »ornamentalen« Akts; vgl. Otto Ludwig, *Maria Stuart*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Adolf Stern, 6 Bde., Bd. 5 (Studien: Bd. 1), Leipzig 1891, S. 313–322, hier S. 316.
- 57 Gert Sautermeister, »*Maria Stuart*«. *Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort*, in: *Schillers Dramen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1992, S. 280–335, hier S. 287 f.
- 58 Vgl. Franziska Schößler, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart und Weimar 2012, S. 28 f.
- 59 Wolfgang Janke, *Anagnorisis und Peripetie. Studien zur Wesensverwandlung des abendländischen Dramas*, Köln 1953, S. 42.

initiiert;⁶⁰ vor allem aber beschwört der dritte Akt die Harmonie zwischen den vormals streitenden Parteien und simuliert eine völlige Aufhebung aller Scheidung.

Nachdem Johanna zum Ende des zweiten Aufzugs die Versöhnung Burgunds mit dem französischen König erwirkt hat, häufen sich in den ersten vier Szenen des dritten Akts Bekenntnisse einer emphatischen Rhetorik der Verschmelzung; Karl: »Wir sind vereint. Ich fürchte keinen Feind mehr.« (J III.3, v. 1983, S. 244) Der Erzbischof gibt der Liaison seinen Segen: »Ihr seid vereinigt, Fürsten! Frankreich steigt/ Ein neu verjüngter Phönix aus der Asche,/ Uns lächelt eine schöne Zukunft an.« (J III.3, v. 1992–1994, S. 245) Das Pathos knüpft sich an das Lob des günstigen Moments, wie es der König anstimmt: »Alles ist verziehen. Alles/ Tilgt dieser einzige Augenblick.« (J III.3, v. 1976 f., S. 244) Etwas später: »Wo ist Johanna? Warum fehlt sie uns/ In diesem festlich schönen Augenblick,/ Den sie uns schenkte?« (J III.3, v. 2016–2018, S. 245) Die Idee des Moments, der mit einer verheißungsvollen Zukunft schwanger geht, stellt die Leihgabe der Lessing'schen Ästhetik des fruchtbaren Augenblicks im Text motivisch aus. Der von den Figuren im Mittelakt beabsichtigte Umschlag ihres Schicksals vom Unglück ins Glück wird in einer Weise poetologisch expliziert, die die Geometrie des Freytag'schen Tragödienmodells⁶¹ vorwegzunehmen scheint. Burgund profiliert den momenthaften Höhepunkt gegenüber den Niederungen, aus denen man zu ihm auf- oder in die man von ihm aus wieder hinabsteigt:

Bei euch [d. i. den Todesgöttern] dort unten in der ewgen Nacht,/ Da schlägt kein Herz mehr, da ist alles ewig,/ Steht alles unbeweglich fest – doch anders/ Ist es hier oben in der Sonne Licht./ Der Mensch ist, der lebendig fühlende,/ Der leichte Raub des mächtgen Augenblicks. (J III.4, v. 2072–2077, S. 248)

Mit seinem Drang zur Harmonisierung in einem von Dissonanzen geprägten Stück unternimmt es der dritte Aufzug, entgegen dem üblichen Verlaufsschema der Tragödie auf dem Gipfelpunkt der Handlung einen umfassenden Umschwung vom Unglück der Geschiedenheit in das Glück dauerhafter Vereinigung zu inszenie-

60 Walter Hinderer charakterisiert die Erscheinung als Figur der Peripetie: »Der schwarze Ritter parallelisiert ihre [d. i. Johannas] Erfolge mit dem bevorstehenden Gegenteil, das momentane Glück mit dem drohenden Unglück, das bisherige Gelingen mit dem künftigen Scheitern.« (Walter Hinderer, Von Heroinnen und Amazonen. Zum politischen Geschlechterdiskurs in Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und ›Maria Stuart‹, in: Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer, hg. von Udo Bernbach und Hans R. Vaaget, Würzburg 2006, S. 67–77, hier S. 71).

61 Zum ›klassischen‹ Konzept der pyramidalen Tektonik aristotelischer Tragödiendichtung vgl. Gustav Freytag, Die Technik des Dramas, S. 102 ff. (2. Kap.: »Der Bau des Dramas«).

ren. Gleichwohl präsentiert die Figurenrede diese Utopie im Modus ostentativer Brüchigkeit. So äußert sich das Tendenziöse der Verschmelzungstopik im Verbot, der Differenz zu gedenken: »Der Herzog bittet, daß des alten Streits/ Beim ersten Wiedersehn mit keinem Worte/ Meldung gescheh!« (J III.2, v. 1874–1876, S. 239) Dennoch bleiben »Zorn« (J III.2, v. 1923, S. 241), »Streit« (J III.3, v. 1960, S. 243) und »Zwist« (J III.3, v. 1999, 2005; S. 245), das »Entzweien« (J III.3, v. 1989, S. 245) und die »Zwietracht« (J III.4, v. 2123, S. 249), vor allem aber der Erzfeind harmonischer Verhältnisse, das »Entscheide[n]« (J III.1, v. 1857, S. 238), als Negierte schattenhaft anwesend und subvertieren den künstlichen Gestus der Eintracht. Spätestens mit der Auseinandersetzung um Johannes rechten Gemahl ist die vertraute Polarität restituiert; Karls Vorwurf an die Jungfrau lautet:

Willst du, die meine Feinde mir versöhnt,/ Mein Reich vereinigt, mir die
liebsten Freunde/ Entzweien? Es kann sie einer nur besitzen,/ Und jeden
acht ich solchen Preises wert./ So rede du, dein Herz muss hier entscheiden.
(J III.4, v. 2176–2180, S. 251)

Das Pathos des Bruderbundes als Therapeutikum gegen die bedrohliche Zweierheit der Welt ist ein wiederkehrendes Schiller'sches Motiv. Seine Räuber feiern es ebenso wie Don Karlos und Marquis Posa, die Soldateska begeht im letzten Auftritt von *Wallensteins Lager* ein großes Vereinigungsgelage; *Wilhelm Tell* ist ein einziger Preis der Einheit, dem Rütlichschwur folgen Attinghausens Sterbeworte: »Seid einig – einig – einig«. ⁶² Mit Ausnahme des letztgenannten erweisen die Texte die Idee der Ungeschiedenheit als illusionär. In der *Jungfrau von Orleans* wird der Topos nurmehr gleichsam im Irrealis zitiert. Zu deutlich ist das Drama eines der Gegensätze, die von der umfassenden hermeneutischen Unübersichtlichkeit nicht etwa harmonisch nivelliert, sondern nur der Klarheit beraubt werden, ohne dass die Scheidung an sich an Bedeutung für die Figuren verlöre. Das Stück schlägt ästhetisches Kapital aus der vorgeblichen Inversion des tragischen Handlungsverlaufs, indem es sich über den fehlschlagenden Versuch der Beseitigung aller Opposition umso entschiedener als Schauspiel fortgesetzter Wendungen profiliert.

Aristoteles differenziert den Mechanismus des dramatischen Umschwungs entlang einer textologischen Metapher, der Dialektik von *desis* und *lysis*. Ihr Verhältnis zur Peripetie fasst er präzise:

62 Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell*. Schauspiel, in: ders., NA 10 (Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste), hg. von Siegfried Seidel, Weimar 1980, S. 127–277, hier S. 239 (IV.2, v. 2451).

Jede Tragödie besteht aus Verknüpfung und Lösung. Die Verknüpfung umfasst gewöhnlich die Vorgeschichte und einen Teil der Bühnenhandlung, die Lösung den Rest. Unter Verknüpfung verstehe ich den Abschnitt vom Anfang bis zu dem Teil, der der Wende ins Glück oder ins Unglück unmittelbar vorausgeht, unter Lösung den Abschnitt vom Anfang der Wende bis hin zum Schluß.⁶³

Die *Poetik* bringt ein Synonym der *desis*, die *ploke* als Verknüpfen oder Verstricken der Handlungselemente, explizit mit der Metapher des »Knoten[s]«⁶⁴ in Zusammenhang. In diesem sollen sich die verschiedenen Bestandteile und Vektoren des Geschehens bündeln und höchste dramatische Komplexität, ja Komplikation erzeugen: Die *desis* sorgt für aporetische Unordnung (*aporia* meint »Verwirrung«) und erzeugt ein »unregelmäßiges und nicht-orientiertes Gebilde«.⁶⁵ Die Annahme, Schillers Dramatik verknote die Handlung der *metabole* oder *peripeteia* besonders kompliziert, klingt in Freytags zitiertem Wort von der »Verschlungenheit« der *Wallenstein*-Dramaturgie an. Der Autor selbst bietet in der *Jungfrau von Orleans* eine Reihe von Beispielen dezidiert verschlingungs-metaphorik.⁶⁶ Frappierend ist die als Gottvertrauen verbrämte Aristoteles-Rezitation Johannas: »Der die Verwirrung sandte, wird sie lösen!/ Nur wenn sie reif ist, fällt des Schicksals Frucht!/ Ein Tag wird kommen, der mich reiniget.« (J V.5, v. 3182–3184, S. 298) Die Titelheldin thematisiert *ploke*, *lysis* beziehungsweise *katastrophe* sowie *katharsis* und versinnbildlicht Wesen und Funktion der *peripeteia* im mittleren Vers, der von der Entelechie des sich verdickenden, zur Reife bestimmten Fruchtknotens als morphologische Metapher für die Entfaltung und Lösung der dramatischen Handlung Gebrauch macht.

Aristoteles mag die Plötzlichkeit der Peripetie als Auflösung des zuvor verschlungenen betonen, seine *Poetik* beziehungsweise deren Rezeption gebietet doch, den Knoten sorgsam zu entwirren und jeden Handlungsfaden, der an seiner Schürzung beteiligt war, einzeln einer ordnenden Lösung zuzuführen.

63 Aristoteles, *Poetik*, S. 57 (18. Kap.).

64 Ebd., S. 59 (18. Kap.).

65 Juliane Vogel, *Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens*, in: *Poetica* 40 (2008), S. 269–288, hier S. 271.

66 Lässt Johannas Erscheinung Montgomery noch wehklagen: »Um meine Füße, fester und fester, wirret sich/ Das Zauberknäul, daß sie gefesselt mir die Flucht/ Versagen!« (J II.6, v. 1572–1574, S. 227), so erleidet sie in englischer Gefangenschaft realiter dessen Schicksal: »Sie wird mit schweren Ketten um den Leib und um die Arme gefesselt« (J V.10, S. 307). Die Verknotung tragischer Notwendigkeit wirft die Protagonistin auf ihr Geschlecht zurück: »JOHANNA greift mit krampfhafter Anstrengung in ihre Ketten Und ich bin nichts als ein gefesselt Weib!« (J V.11, v. 3454, S. 310).

Vogel weist indes auf eine dramenhistorisch prominente Gegenposition zu dieser Praxis hin: Euripides verweigere sich dem Prinzip der analytisch aus der *desis* herausgewickelten *katastrophe* und zerschneide den Knoten seiner Tragödien plötzlich, statt ihn mühsam aufzulösen; bevorzugtes Werkzeug einer solchen Intervention ist der *deus ex machina*.⁶⁷ Die Forderung nach der gewaltsamen Auftrennung des Gordischen Knotens, die Plutarch von Alexander dem Großen überliefert, formuliert schon Wallenstein: »Sagt, wo soll das enden? Wer/ Den Knäul entwirren, der sich endlos selbst/ Vermehrend wächst – Er muß zerhauen werden.« (NA 8, Wallensteins Tod, III.15, v. 1986–1988, S. 264 f.) Johanna setzt diese Finalisierungsstrategie in die Tat um. Ein Akt übermenschlicher Anstrengung, mit dem sie den Pfad aristotelischer Wahrscheinlichkeit verlässt, initiiert die letzte Peripetie des Stücks: »JOHANNA springt auf So sei Gott mir gnädig! Sie hat ihre Ketten mit beiden Händen kraftvoll zerrissen.« (J V.11, v. 3478, S. 311)⁶⁸ Das unübliche Perfekt der Regieanweisung verrät den wunderbaren Charakter der Knotenlösung als eines Geschehens, das nicht *in actu*, sondern nur nachzeitig beschreibbar ist. Auch Johannas folgende Handlungen entziehen sich der Sichtbarkeit. Die Mauerschau versagt erneut, der Turm als Kerker und *Panopticon* verfehlt den Zweck seines Baus:

ISABEAU *nach einer langen Pause* Was war das? Träumte mir? Wo kam sie hin?/ Wie brach sie diese zentnerschweren Bande?/ Nicht glauben würd ichs einer ganzen Welt,/ Hätt ichs nicht selbst gesehn mit meinen Augen./ SOLDAT *auf der Warte* Wie? Hat sie Flügel? Hat der Sturmwind sie/ Hinabgeführt? ISABEAU Sprich, ist sie unten? SOLDAT Mitten/ Im Kampfe schreitet sie – Ihr Lauf ist schneller/ Als mein Gesicht – Jetzt ist sie hier – jetzt dort –/ Ich sehe sie zugleich an vielen Orten! (J V.12, 3479–3487, S. 311 f.)

Der Soldat staunt über den von Johanna herbeigeführten Geschehenswechsel und gesteht zugleich die Unmöglichkeit, ihre Figur zu erfassen. Mit der weder empirisch noch rational fundierten *lysis* reagiert die Protagonistin auf eine heillose Verschlingung der dramatischen Konstellation, die auf konventionelle Weise nicht mehr aufzulösen ist.

Bezogen auf die Titelheldin ist der Deutungswandel, den sie wiederholt vonseiten der übrigen Akteure erfährt, die passivische, ihr eigenes wildes Wen-

67 Vgl. Juliane Vogel, *Verstrickungskünste. Lösungskünste*, S. 274 f.

68 Zuvor ruft Johanna Gott und in ihm den zu *desis* und *lysis* autorisierten Dichter an: »Du kannst die Fäden eines Spinngewebs/ Stark machen wie die Taue eines Schiffs,/ Leicht ist es deiner Allmacht, ehre Bande/ In dünnes Spinngewebe zu verwandeln –/ Du willst und diese Ketten fallen ab« (J V.11, v. 3466–3470, S. 311).

devermögen die aktivische Komponente der Poetik der Peripetie in Schillers Stück. Deren Reflexion pointiert zwar die dramaturgische Essenz der Tragödie, beraubt sie aber zugleich ihrer strukturellen Ordnungsmacht. Entsprechend verleiten sowohl die Konzeption der Protagonistin als auch des Dramas insgesamt zu ihrer beider Deutung im Register des Krisenhaften: Die Unbestimmbarkeit von Johanna Wesen stellt die Integrität des dramatischen Charakters infrage, die bereits Aristoteles einfordert,⁶⁹ und lässt sie als pathologischen Fall von »Rollenschizophrenie«⁷⁰ erscheinen; die von der zeitgenössischen und späteren Kritik bemängelte romantische Unordnung des Stücks, die zudem zu oberflächlich-pompöser Inszenierung verlocke,⁷¹ kann gemeinsam mit der Subversion des klassischen dramaturgischen Schemas den Eindruck erwecken, der Text inszeniere einen Krisenzustand dramatischer Kernelemente. Tatsächlich ist der Begriff der Krise selbst dem Konzept des dramatischen Höhepunkts eng verwandt. Er indiziert Reinhart Koselleck zufolge »jenen Zeitabschnitt, in dem die Entscheidung fällig, aber noch nicht gefallen ist«,⁷² und entspricht damit der aristotelischen Definition, die *lysis* beginne mit dem »Anfang der Wende«. Heinrich A. Pierers *Universal-Lexikon* von 1843 bestimmt sie als »die schnelle Umwandlung eines Zustandes in einen andern«⁷³ – offenbar ist die Krise eine Schwester der Peripetie.

Schiller beschäftigt sich als dichtender Historiker mit dem Konzept der Entscheidungszeit und bestimmt diese als Charakteristikum historischen Gesche-

69 »Der Charakter ist das, was die Neigungen und deren Beschaffenheit zeigt. Daher lassen diejenigen Reden keinen Charakter erkennen, in denen überhaupt nicht deutlich wird, wozu der Redende neigt oder was er ablehnt.« (Aristoteles, Poetik, S. 23, 6. Kap.).

70 Rüdiger Zymner, »Die Jungfrau von Orleans« – Die Form neu erfinden, in: ders., Friedrich Schiller. Dramen, Berlin 2002, S. 114–129, hier S. 126.

71 Vgl. Claudia Albert, Friedrich Schiller. Die Jungfrau von Orleans, S. 46.

72 Reinhart Koselleck, Krise, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, 8 Bde., Bd. 3 (H–Me), Stuttgart 1982, S. 617–650, hier S. 619. Sein etymologischer Gehalt weist das Wort als Schlüsselbegriff für *Die Jungfrau von Orleans* als Text über konkurrierende Deutungsangebote und das Problem der Unentscheidbarkeit aus: »Der Begriff der ›Krise‹ stammt aus dem Griechischen und ist abgeleitet von κρίνω/ κρίνειν, krínō/ krínein, was mit ›scheiden‹, ›auswählen‹, ›beurteilen‹, ›entscheiden‹ übersetzt werden kann, sowie κρίνομαι, krínomai, ›sich messen‹, ›streiten‹, ›kämpfen‹« (Annika Goeze und Korinna Strobel, Krisenrhetorik, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, 10 Bde., Bd. 10 (Nachträge A–Z), Berlin und Boston 2012, S. 511–530, hier S. 511).

73 Heinrich A. Pierer, Krise, in: Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit oder neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, hg. von Heinrich A. Pierer, 34 Bde., Bd. 16, zweite, völlig umgearbeitete Aufl., Altenburg 1843, S. 467.

hens: »Die Weltgeschichte ist das Weltgericht«,⁷⁴ heißt es im Gedicht *Resignation*. In diesem Sinn lässt sich die Krise als geschichtliche »Dauer- oder Zustandskategorie« beschreiben, die für Koselleck gar den Wert einer »strukturellen Signatur der Neuzeit«⁷⁵ gewinnt. Dass der Terminus bisweilen synonym mit »Revolution« verwendet wird,⁷⁶ deutet den Einfluss der Französischen Revolution auf die Peripetieorientierung der um 1800 entstandenen Dramen Schillers an. Der Begriff bezeichnet bereits in der antiken Heilkunde einen aristotelischen Glückswechsel des krisengeschüttelten Leibs, den »Wendepunkt der Veränderung zum Besseren oder Schlechteren [Hervorhebung im Orig.]«. ⁷⁷ In der klinischen Psychologie und Psychiatrie ist die *Krisis* nicht zwangsläufig durch einen plötzlichen Verlauf bestimmt, »sondern [kann] auch eine Phase von ausgedehnter Dauer darstellen«, ⁷⁸ womit sie das von Koselleck als spezifisch modern charakterisierte Phänomen der Krise als historischer Zustandskategorie auf die klinische Provenienz des Begriffs zurückwendet.

Der medizinische Name für ein Leiden, das den dauerhaften Wechsel krisenhafter Zustände mit einem dezidierten Aufführungscharakter verbindet, ist *Hysterie*. Die hysterische Symptomatik ist für die Auseinandersetzung mit Schillers *Jungfrau von Orleans* relevant, weil der Text mit seinem historischen Sujet und seiner dramatischen Form Charakteristika spezifisch hysterischer Wendungen verhandelt. Das Schauspiel inszeniert in der Wandlung aller Verhältnisse das Theatrale der Hysterie als *proteischer* Krankheit, »die ihre Diagnostiker durch ständige Metamorphosen verspottete, die eine Unzahl von ›Erscheinungen‹ hervorbrachte, ohne ein exaktes Wissen zu begründen«. ⁷⁹ Schon der Umschwung in der katholischen Rezeption der realen Jeanne d'Arc, die späte Heiligsprechung nach der Verbrennung als Hexe, legt nahe, dass ihr Leben und Wirken von Kehrtwenden der Auslegung geprägt war, die sich als hysterisch bezeichnen lassen. ⁸⁰ Schillers Drama verrät mit seinen betonten Szenenwechseln und Bühnenwand-

74 Friedrich Schiller, *Resignation*, in: ders., NA 2,1 (Gedichte 1799–1805), hg. von Norbert Oellers, Weimar 1983, S. 401–403, hier S. 403.

75 Reinhart Koselleck, *Krise*, S. 627.

76 Vgl. ebd., S. 649.

77 Annika Goeze und Korinna Strobel, *Krisenrhetorik*, S. 512. Hippokrates schreibt, die Krise trete in Krankheiten immer dann auf, »when they increase, diminish, change into another disease, or end« (Hippocrates, *Affections*, in: ders., *Hippocrates*. Vol. V, griechisch/englisch, übers. von Paul Potter, Cambridge, Mass. und London 1988, S. 1–91, hier S. 17).

78 Annika Goeze und Korinna Strobel, *Krisenrhetorik*, S. 512.

79 Juliane Vogel, *Die Furie und das Gesetz*, S. 350.

80 Der Hundertjährige Krieg versetzte die Zeitgenossen offenbar in hysterische Wechselstimmung; Stephan beschreibt die Folgen der Befreiung von Orléans: »Der Theologe Jakob Gélu, der einst den König davor gewarnt hatte, daß Johanna vielleicht eine Hexe sein könnte, verfaßte nun ein Traktat, in dem er seiner Überzeugung Ausdruck verlieh, daß Johanna von

lungen einen gleichsam hysterischen Charakter; es übersetzt die Nervosität des Blicks auf die historische Gestalt Jeannes in das synthetische Raumkonzept seiner Dramaturgie.

Das Stück bringt die Analogie zwischen seiner eigenen Orientierung am Prinzip der wiederholten Peripetie und dessen Bedeutung für das Krankheitsbild der Hysterie zur Aufführung. Gleich der Psyche der Hysterika erlebt es einen Kohärenzverlust, die »Auflösung des Dramas in eine Vielzahl von panoramatischen, ekstatischen, mit jeweils eigenen Pointen versehenen Szenen«.⁸¹ Bezieht sich Vogel mit dieser Bestimmung auf die *Jungfrau von Orleans*, aber noch nicht explizit auf das »Theater der Hysterie«, so trifft umgekehrt ihre Analyse spezifisch hysterischer Dramatik des neunzehnten Jahrhunderts das Wesen des Theaterstücks: Die Serialisierung von Höhe- und Wendepunkten macht den Glückswechsel »zur Massenware, das gestische und akustische Vokabular der Peripetie erfährt im Moment seiner Anwendung seine umgehende Reproduktion.«⁸² Die mannigfachen Umschläge äußern sich in der Dramaturgie des Stücks, vor allem aber ist die Titelheldin selbst davon betroffen. Mit den ihr teils aufgezwungenen, teils von ihr forcierten Wechseln in Handlung und Deutung profiliert sich Johanna als Hysterikerin, die »die gestische Sprache vor allem der Höhepunkte und Peripetien in besonderer Geläufigkeit und in zahllosen Spielarten«⁸³ beherrscht. Auch Johannas synthetischer Charakter entspricht dieser Disposition: Laut Elisabeth Bronfen ist der Körper der Hysterikerin »in und durch sich selbst semiotisch«⁸⁴ und verlockt ihre Ärzte, ihn »buchstäblich in eine leere Tafel zu verwandeln«,⁸⁵ auf der sich Fragmente vorgängiger Texte babylonisch vereinen lassen. Ähnlich der hermeneutischen Enteignung Johannas durch ihre männlichen Exegeten konstatiert Vogel in Bezug auf die Hysterika »das Verschwinden realer weiblicher Existenz hinter der leuchtenden Bilderfolge ihrer Stereotypen.«⁸⁶ Die Jungfrau ist eine Zusammengesetzte, in der an sich unverbundene Elemente zueinander treten und sie, gleich der eponymen *hystera*, die sich der antiken Vorstellung zufolge auf unheilvolle Wanderschaft durch den weiblichen Körper begibt, in die Unruhe wechselnder Zustände versetzen. Als ihre Bewegungen die Harmonie des

Gott selbst berufen sei. Ein anderer Theologe verfaßte eine lange gelehrte Abhandlung, in der er rechtfertigte, daß Johanna Männerkleidung trage.« (Inge Stephan, *Hexe oder Heilige?*, S. 43 f.).

81 Juliane Vogel, *Die Furie und das Gesetz*, S. 118.

82 Ebd., S. 372 f.

83 Ebd., S. 354.

84 Elisabeth Bronfen, *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, aus d. Engl. von Nikolaus G. Schneider, Berlin 1998, S. 275.

85 Ebd., S. 275.

86 Juliane Vogel, *Die Furie und das Gesetz*, S. 376.

Krönungszugs im vierten Akt irritieren, weil sie von ihrer protokollgemäßen Position und Gangart abweicht, figuriert Johanna gar selbst als das integrale, aber dislozierte Organ der Veranstaltung zur Wiedereinsetzung traditionaler Herrschaft, dessen unstetes Taumeln den Fortbestand des gesamten repräsentativen Corpus bedroht.

Johannas titelstiftende Jungfräulichkeit taugt schließlich zur Bestätigung der Diagnose. Die programmatische Asexualität ihres »Nenne mich nicht Weib« (J II.7, v. 1608, S. 229) paraphrasiert das »unsex me here«⁸⁷ der großen Hysterikerin Lady Macbeth. Der Aspekt der Deutungsenthaltung kommt hier erneut ins Spiel: Die sexuelle Abstinenz verbindet sich der hermeneutischen. Johanna bedient sich der Hysterie als Register dramatischen Rollenwechsels, das im launischen Wandel der Befindlichkeiten keinen Zustand der Figur irreversibel fixierbar werden lässt. Daher verfolgt die patriarchale Ordnung »das Ziel der *Normalisierung* [Hervorhebung im Orig.]«⁸⁸ der Protagonistin – sie strebt nach Einhegung der bedrohlichen weiblichen Energie. Paradoxerweise muss sie die Jungfrau zunächst pathologisieren, um sie dann gewaltsam vom krankhaften Potential der *peripetischen Hysterie* befreien zu können. Johannas Position jenseits vertrauter interpretatorischer Koordinaten wird auf sie selbst rückprojiziert und als Zustand des Außer-sich-Seins gedeutet: »SOREL O sie ist außer sich! Komm zu dir selbst!« (J IV.3, v. 2738, S. 275) Ihr Auftreten als enthusiastierte Sendbotin Gottes entspricht frühen Vorstellungen von der Hysterie als Krankheit heiliger Ekstasen, der letztlich auch die normalisierende Fessel nicht beikommen kann. Das Kettenzerreißen als hysterischer Akt der Befreiung aus der »Verknotung des Subjekts«, die Bronfen analysiert, ähnelt den religiös fundierten *attitudes illogiques*, die der Neurologe Paul Richer beschreibt: wiederkehrenden, ikonografisch fixierbaren Handlungen und Posen, die sich durch Plötzlichkeit, Irrationalität und mitunter großen Kraftaufwand auszeichnen.⁸⁹ Indem sie die positive Wendung eines bibli-

87 William Shakespeare, *Macbeth*, in: ders., *The New Cambridge Shakespeare*, hg. von Brian Gibbons, 41 Bde., Bd. (MACB), hg. von A. R. Braunmuller, Cambridge 1997, S. 125 (I.5, v. 39).

88 Albrecht Koschorke, *Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution*, S. 249.

89 Vgl. Paul Richer, *Études sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*, Préface de J. M. Carcot, Paris 1881; ders., *Anatomie artistique. Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements*, Paris 1890. Während Richer und Jean-Martin Charcot in ihrer gemeinsamen Studie *Les démoniaques dans l'art* (1887) nachweisen, in welchem Umfang das Darstellungsregister der Hysterikerinnen aus dem Fundus christlicher Ikonografie schöpft, versucht letzterer zudem zu beweisen, dass die religiöse Verzückerung wiederum auf einen hysterischen Zustand zurückzuführen sei. Vgl. allgemein zum Konnex von psychischem Leiden und theatralem Darstellungsdrang Annette Bühler-Dietrich, *Drama, Theater und Psychiatrie im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2012.

schen Beispiels für dämonische Entfesselungskunst vollzieht,⁹⁰ realisiert Johanna einen solchen un- beziehungsweise antilogischen Akt, einen letzten Glückswechsel wider dramaturgische Gepflogenheiten.

90 Über Jesu Begegnung mit dem Besessenen von Gerasa, dessen Dämon er später in Schweine fahren lässt, heißt es in Lk 5,2–4: »Und als er aus dem Boot gestiegen war, begegnete ihm sogleich von den Gräften her ein Mensch mit einem unreinen Geist, der seine Wohnung in den Grabstätten hatte; und selbst mit Ketten konnte ihn keiner mehr binden, da er oft mit Fußfesseln und mit Ketten gebunden worden war und die Ketten von ihm in Stücke zerrissen und die Fußfesseln zerrieben worden waren; und niemand konnte ihn bändigen.« (Die Heilige Schrift. Aus dem Grundtext übersetzt, 3. Sonderaufl., Wuppertal und Zürich 1992, S. 52, Zweiter Teil).