

Albrecht Koschorke

Schillers *Jungfrau von Orleans* und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution

1.

Schillers Drama über Jeanne d'Arc lässt sich auf zwei Ebenen lesen. Auf dem Niveau der Haupt- und Staatsaktion geht es darin um die Bezwingung der Feinde, Rettung des Vaterlandes, Wiederherstellung der Monarchie. Trotz des spätmittelalterlichen Stoffes erweist sich Schiller auf diesem Feld als ein früher Analytiker dessen, was man heute *nation building* nennen würde. In der Literatur um 1800, das heißt in der patriotisch bewegten Ära der Revolutionskriege und napoleonischen Feldzüge, war ja die Frage hochaktuell, auf welche nicht allein militärischen, sondern auch moralischen und vor allem affektiven Ressourcen ein streitbarer Nationalismus zugreifen konnte.¹ Die einzige Waffe, die Johanna ins Feld führen kann, ist der Enthusiasmus, den sie den zersprengten und mutlosen französischen Truppen einflößt. Spätestens im Preußen der Befreiungskriege, wenige Jahre nach den ersten, spektakulär erfolgreichen Aufführungen des Stückes, wird psychologische Mobilmachung für nationale Ziele zum großen Thema auch der Literatur, und wie bei der Theaterheldin Johanna spielen dabei religiöse Impulse eine bedeutende Rolle.²

Das leitet von der Staatshandlung zum Personal von Schillers „romantischer Tragödie“ über.³ Auf dieser zweiten Ebene kreist das Stück, kurz gesagt, um weibliche Anomalie. Die Abweichung von der Norm wird schon im Prolog ausgestellt, der nach Schillers eigener Gattungsschematik ins Genre des Idyllischen

¹ Gründlicher als in der Schiller-Forschung sind bei Kleist diese Zusammenhänge mit dem aktuellen politischen Geschehen aufgearbeitet worden. Vgl. die bahnbrechende Studie von Wolf Kittler: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg i.Br. 1987.

² Vgl. Gerhard Kaiser: *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation*. Frankfurt a.M. 1973. – Hans Martin Blitz: *Aus Liebe zum Vaterland. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert*. Hamburg 2000.

³ So der von Schiller gewählte Untertitel. Einen Hinweis auf sein Verständnis der Bezeichnung ‚romantische Tragödie‘ gibt Schiller im Brief an August Wilhelm Iffland vom 5. August 1803: „Ein Stoff wie das Mädchen von Orleans findet sich sobald nicht wieder, weil hier das weibliche, das heroische und das göttliche selbst vereinigt sind.“ (Wolfgang Freese, Ulrich Karthaus: *Friedrich Schiller. Die Jungfrau von Orleans. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 1997, S. 5).

fällt. Angesichts der Verwüstungen des näher kommenden Krieges will der wohlhabende Landmann Thibaut d'Arc seine drei Töchter verheiraten und damit unter den Schutz ihrer jeweiligen Gatten stellen. Drei Verlobte stehen bereit, so dass die Personenkonstellation wie im Märchen symmetrisch ist. Das Stück beginnt also, wenn man so will, mit den Zurüstungen für ein *Happy End*: Während auf der politischen Bühne nicht nur Krieg, sondern auch Bürgerkrieg geführt wird, der durch die Unordnung der Geschlechter- und Familienverhältnisse am königlichen Hof mitverursacht ist, strebt ein Vater in ländlicher Umgebung nach Abschließung und Sicherung der patriarchalen Sphäre.

Aber Thibaut ist ein schwacher Vater, ganz wie es die Väter des bürgerlichen Trauerspiels sind. Seine Autorität reicht nicht aus, um seinen Plan auszuführen. In Umkehrung der Gattungskonventionen des Märchens, wo regelmäßig das Liebesglück mit den Drittgeborenen ist, verweigert sich die jüngste Tochter ihrer Verheiratung. Das bietet Anlass zu einer Kontroverse zwischen dem Vater und Raimond, dem abgewiesenen Bräutigam, über die Gründe für Johannas eigensinniges und unbegreifliches Verhalten. Als „eine schwere Irrung der Natur“ sieht Thibaut seine eigene Tochter an; er bezichtigt sie abwechselnd der Frigidität⁴ und des nächtlichen Umgangs mit Dämonen unter einem „Druidenbaume“ (Prolog, v. 94). Raimond setzt dem eine christliche Deutung ihrer religiösen Hingabe entgegen, wofür symbolisch die Kapelle einsteht, die sich nach der Regieanweisung gegenüber der verdächtigen Eiche auf dem rechten Teil der Bühne befindet. Vom ersten Bühnenbild an bewegt sich die Titelheldin unter dem Vorzeichen einer extremen Ambivalenz – als Überbringerin göttlicher Gnade und Mittlerin zwischen Religion und Politik einerseits, als ein von verborgenen, unheimlichen, heidnischen Mächten umgetriebenes Geschöpf auf der anderen Seite.

Die Frage ist: Wie hängen so unterschiedlich gelagerte Themen wie die Rettung des Staates und weibliche Anomalie miteinander zusammen? Wie konnte Schiller eine historische Episode, an deren Ende die visionäre Retterin der französischen Monarchie den Ketzertod auf dem Scheiterhaufen erlitt, für seine eigene Gegenwart fruchtbar machen? Was bedeutet es, wenn er den Ausgang dieser Frauenopfergeschichte zwar bis zur Unkenntlichkeit überschreibt, aber deren wichtigstes Element, nämlich die Verstoßung der Jungfrau aus der Gemeinschaft, mit großem theatralischem Aufwand wiederholt? Anders gefragt:

⁴ „Ich sehe dich in Jugendfülle prangen, / Dein Lenz ist da, es ist die Zeit der Hoffnung, / Entfaltet ist die Blume deines Leibes, / Doch stets vergebens harr ich, daß die Blume / Der zarten Lieb aus ihrer Knospe breche, / Und freudig reife zu der goldnen Frucht! / O das gefällt mir nimmermehr und deutet / Auf eine schwere Irrung der Natur! / Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt / Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls.“ (Friedrich Schiller: *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie*. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Hrsg. von Julius Petersen und Hermann Schneider. Bd. 9. Maria Stuart. *Die Jungfrau von Orleans*. Hrsg. von Benno von Wiese und Lieselotte Blumenthal. Weimar 1948, S. 165–315, hier: Prolog, 2. Auftritt, Vers 55ff. Das Stück wird im folgenden unter Angabe von Akt-, Szenen- und Verszahl im laufenden Text zitiert).

Welche Verbindung, die über das Episodische hinausgeht, besteht um 1800 zwischen der politischen Codierung der Nation und dem Code der Geschlechter?

2.

Johanna schweigt zu den Verdächtigungen, die ihr Vater im Prolog gegen sie äußert. Genauso verhält sie sich am Ende des Stückes, als der Vater sie öffentlich des Umgangs mit dem Teufel beschuldigt (IV.11, v. 2974ff.). Dieses Schweigen ist nicht bloß Ausdruck ihrer persönlichen Haltung, sondern gibt generell Aufschluss über die Rolle, die sie im Sprachspiel des Dramas innehat. Ihre jungfräuliche Unbeschriebenheit prädestiniert sie offenkundig dazu, Projektionsfläche für konkurrierende männliche Phantasmen zu sein.⁵ Auch wenn sie mit großer Entschiedenheit in das Geschehen eingreift, figuriert sie doch in den Reden der anderen Akteure als ein leerer Signifikant, der sich auf ganz unterschiedliche Weise ‚lesen‘ und vereinnahmen lässt. Sogar jenseits nationaler Zugehörigkeiten stiftet die Unbestimmtheit ihrer Person einen gemeinsamen Bezugspunkt, über den die homosozialen Bünde der französischen Verteidiger wie der englischen Invasoren sich neu formen und in eine symbolische Kommunikation quer durch die Fronten eintreten. Die zwiespältigen Zuschreibungen, die das Mädchen durch ihren Vater und ihren Verlobten erfährt, pflanzen sich ja auf beide Kriegsparteien fort. Während die Franzosen sie im Jubel über die unverhofft errungenen Siege wahlweise als „Kriegesgöttin“ (I.9, v. 956), „heilge Jungfrau“ (v. 963) und „Gottgesandte“ (v. 995) verehren, machen sich die Engländer die Topoi der Dämonisierung zu Eigen, die der Vater gleich eingangs aufgebracht hat.

Die betreffenden Partien im zweiten Akt verdienen eine genaue Betrachtung. In starker Kontrastwirkung zu dem feierlichen Zeremoniell, mit dem kurz zuvor der französische Königshof Johanna empfangen hat, führt Schiller die Zuschauer hier in ein soldatisches Milieu. Die britischen Feldherren beratschlagen über das geeignete Mittel, „[d]en Schimpf des heutigen Tages auszulöschen“ (II.3, 1464), der ihnen noch dazu „von einem Weibe“ zugefügt wurde (II.1, 1244). In die militärischen mischen sich erotische Siegesträume:

TALBOT

Es ist beschlossen. Morgen schlagen wir,
Und dies Phantom des Schreckens zu zerstören,
Das unsre Völker blendet und entmannt,
Laßt uns mit diesem jungfräulichen Teufel
Uns messen in persönlichem Gefecht.
Stellt sie sich unserm tapfern Schwert, nun dann,
So hat sie uns zum letztenmal geschadet,

⁵ Für Anregungen danke ich den Teilnehmern eines Seminars zum Thema ‚Nation and Nationalism‘, das im Frühjahr 2005 an der University of Chicago stattfand.

Stellt sie sich nicht, und seid gewiß, sie meidet
Den ernstn Kampf, so ist das Heer entzaubert.

LIONEL

So seis! Und *mir*, mein Feldherr, überlasset
Dies leichte Kampfspiel, wo kein Blut soll fließen.
Denn lebend denk ich das Gespenst zu fangen,
Und vor des Bastards Augen, ihres Buhlen,
Trag ich auf diesen Armen sie herüber
Zur Lust des Heers, in das britannische Lager.
(II.3, v. 1477ff.)

Deutlicher kann eine Diktion nicht ausfallen, die immerhin für das Weimarer Hofpublikum verträglich sein musste. In den Augen der unterlegenen Heerführer stellt Johanna eine Bedrohung der Ehre und, wichtiger noch, der sexuellen Potenz ihrer Mannschaften dar, und sie reagieren darauf nach soldatischer Art mit der Phantasie einer kollektiven Vergewaltigung. Die reine Jungfrau der Franzosen ist für sie dazu ausersehen, zu einer Soldatenhure herabgewürdigt zu werden.

Was verbindet diese gegensätzlichen Charakterisierungen? Gibt es über die alte und verbrauchte Dichotomie Heilige/Hure hinaus ein gemeinsames Drittes, in dem sich die Perspektiven der beiden männlichen Parteien begegnen? Im religiösen Synkretismus des Stückes bildet Johannas Anspruch, Beauftragte und Nachfolgerin der Muttergottes zu sein, unzweifelhaft die dominierende Achse. Es erleichtert das Verständnis der Titelfigur, wenn man sich die kulturellen Ambivalenzen in Erinnerung ruft, die sich mit ihrem heiligen Vorbild verbinden. Denn die Jungfrau und Gottesmutter Maria stellt ja so etwas wie eine Erbin oder jüngere christianisierte Schwester der antiken jungfräulichen Gottheiten dar.⁶ All diese göttlichen Jungfrauen – Hera, Aphrodite, Artemis in Kleinasien, Cybele, Ishtar, Astarte und wie sie heißen – verfügen über entgegengesetzte, sich wechselseitig ausschließende Eigenschaften: sie sind sowohl keusch als auch fruchtbar, sexuell unberührbar und promiskuitiv, weibliche Kriegerinnen oder Jägerinnen und Liebesgottheiten, unverheiratet (das heißt außerhalb der familialen Ordnung stehend) und Mütter göttlicher Söhne beziehungsweise politischer Körperschaften (das heißt als Matrix neuer heiliger Ordnungen wirksam). So verknüpfen sie das Moment des Irregulären mit demjenigen der sakralen Begründung des Gemeinwesens. Noch wichtiger aber ist im gegebenen Zusammenhang, dass sie alle ursprünglich ein unabhängiges und nomadisches Leben führen und die Wildnis durchschweiften, ungebändigt in einem doppelten Sinn: insofern sie sich außerhalb der häuslichen Grenzen bewegen und insofern sie

⁶ Marina Warner: *Maria. Geburt, Triumph, Niedergang – Rückkehr eines Mythos?* München 1982. – Carol P. Christ: Art. „Virgin Goddesses“. In: *Mircea Eliade u.a. (Hrsg.): Encyclopedia of Religion*. 16 Bde. Bd. 15. Trad – Zwin. New York/London 1987, S. 276–279. – Albrecht Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 2001, S. 59ff.

sexuell transgressiv sind. Die jungfräulichen Göttinnen verkörpern den Typus der *herrenlosen Frau*, die einerseits die patriarchale Kontrolle gefährdet, andererseits jedoch eine vitale, prokreative Kraft in sich trägt, die für die zyklische Erneuerung der Götter- und Menschenwelt als notwendig anerkannt wird.

Es ist hier nicht der Ort, in gebotener Ausführlichkeit darzulegen, inwieweit das Ideal einer Gott geweihten Virginität innerhalb des katholischen Christentums Züge jener weiblichen Herrenlosigkeit in der heidnischen Mythologie reproduziert. Wenn Christinnen ihr Leben ins Zeichen der Mariennachfolge stellen, dann bedeutet dies zweierlei: sich der sexuellen Verfügungsgewalt der Männer zu entziehen und damit auch ihren Dienst für die familiale Reproduktion zu verweigern, und überdies eine privilegierte Nähe zu Gott zu behaupten, die an der kirchlichen Ämterhierarchie vorbeiführt. So erklärt sich, dass exzessive weibliche Religiosität Gegenstand von extremem Misstrauen, ja von Verfolgung durch die Amtskirche war.

Wenn man Schillers jungfräuliche Kriegerin in diese Genealogie rückt, dann fügen sich die widersprüchlichen Zuschreibungen, denen sie unterworfen wird, zu einem stimmigen Gesamtbild zusammen. Es wird nun deutlicher, warum ausgerechnet ein Leben in Keuschheit, wie es Johanna in ihrer Marienvision gelobt hat (I.10, v. 1047ff.), durch das gesamte Stück hindurch als eine Bedrohung männlicher Herrschaft erscheint. Der Prolog führt vor Augen, wie sie aus dem Distributionszyklus männlicher Besitzrechte ausbricht: Ihr Vater übergibt sie; aber sie vollendet den Weg nicht, der sie aus den Händen des Vaters in diejenigen des für sie vorgesehenen Gatten führt. Damit scheidet nicht nur das Heiratsarrangement, sondern sie bewegt sich fortan in einem unmarkierten Terrain. Dass sie sich später in einen Mann verliebt, der ihr Feind ist (derselbe übrigens, der sie seinen Soldaten als Kriegsbeute ausliefern wollte), wirft ein Licht auf den gesetzlosen und transgressiven Charakter ihrer sich selbst überlassenen Gefühle. In patriarchalen Kategorien ist sie eine herrenlose Frau ohne definierbaren Status, ohne Amt und Ernächtigung; als Amazone mit Helm⁷ und Waffe hat sie nicht einmal ein eindeutiges Geschlecht.

Aber sie ist nicht einfach nur aller Bestimmungen beraubt, sondern nimmt zugleich eine spirituell und sakral herausgehobene Position ein. Dadurch weckt sie enorme kollektive Energien, was ihre militärischen Erfolge unzweifelhaft machen. So bedroht sie die geregelten, man möchte sagen: institutionellen Abläufe von beiden Seiten, in der Schwäche und Stärke ihrer weiblichen Anomalie gleichermaßen.

⁷ In der Diskussion des vorliegenden Beitrags wies Ernst Osterkamp darauf hin, dass der Helm, Symbol männlichen Kriegertums, durch die Hände einer Zigeunerin an die Jungfrau gerät (Prolog, 3. Auftritt). Schiller führt hier also ein Dingmotiv an, das Johannas visionäre Selbstermächtigung und ihren damit verbundenen Wechsel der Geschlechtsrolle an eine zwielichtige, womöglich betrügerische Zwischenträgerin knüpft. Dadurch kommt ein weiteres Moment der Unsicherheit ins Spiel, was Johannas Mandat und dessen göttlichen Ursprung betrifft.



Abb. 1: 1. Aufzug, 9. Auftritt: Johanna: „Gott und die heil'ge Jungfrau führt euch an!“
 Vorlage von Johann Heinrich Ramberg (1763–1840),
 gestochen von Carl Ernst Christoph Heß (1755–1828), erschienen 1812 in „Minerva.
 Taschenbuch für das Jahr 1812“.

Deshalb haben die beteiligten Männer nichts Eiligeres zu tun, als sie ihrer Kontrolle zu unterwerfen. In dem dramatischen Geschehen überlagern sich Krieg und Geschlechterkampf. Die britischen Invasoren werden von zwei Wünschen getrieben: das Land zu besetzen und sich der Jungfrau erotisch zu bemächtigen. Auch die französischen Verteidiger streben nach zwei Dingen: die Monarchie zu bewahren und die Jungfrau zu verheiraten. Während der militärische Kampf außerhalb der Bühne stattfindet, enthält die dramatische Handlung eine ganze Serie von Versuchen, Johanna zur Aufgabe ihrer Jungfräulichkeit zu bewegen: durch den Dauphin und den Erzbischof als Repräsentanten von Staat und Kirche, durch die beiden Bewerber Dunois und La Hire und schließlich durch Agnes Sorel, die Mätresse des angehenden Königs, die noch einmal einen Vorstoß im Gespräch von Frau zu Frau unternimmt.

Am offensten wird das Ziel der *Normalisierung* in diesen Reden von dem Erzbischof ausgesprochen:

ERZBISCHOF

Dem Mann zur liebenden Gefährtin ist
 Das Weib geboren – wenn sie der Natur
 Gehorcht, dient sie am würdigsten dem Himmel!
 Und hast du dem Befehle deines Gottes,
 Der in das Feld dich rief, genug getan,
 So wirst du deine Waffen von dir legen,
 Und wiederkehren zu dem sanfteren
 Geschlecht, das du verleugnet hast, das nicht
 Berufen ist zum blutigen Werk der Waffen.

(III.4, v. 2205ff.)

Die kirchlichen und weltlichen Machthaber drängen Johanna dazu, ihre Mission als erfüllt anzusehen. In ihren Augen ist der Krieg vorbei, die Monarchie restauriert, der Ausnahmezustand beendet. Sie wollen das politische System schließen und dem unkontrollierbaren Spiel jener sozialen Energien entziehen, die zu seiner Neubegründung geführt haben. Allein die Jungfrau widersetzt sich der Rückkehr zur Normalität und will sich von ihrem Mandat nicht lossagen, das sie zu außerordentlichem Handeln ermächtigt. Weil sie die Geschlechtertrennung durchkreuzt – und dadurch die männliche Identität als Krieger und als Liebhaber gleichermaßen bedroht –, und weil sie gleichzeitig die Trennung zwischen Himmlischem und Irdischem unterläuft – womit sie den Erzbischof als amtlichen Statthalter Gottes herausfordert –, hat sie in der erneuerten politischen Ordnung keinen Platz. Denn die Erneuerung des Staates schließt die Restauration der männlichen beziehungsweise paternalen Herrschaftsstrukturen mit ein. Unter diesen Voraussetzungen scheint es zwingend, wenn gegen Ende des Dramas ein förmlicher Bann über die männlich-weibliche Jungfrau-Kriegerin, Göttin-Teufelerscheinung, Muttergottes-Hure verhängt wird.

Der Akt der öffentlichen Verstoßung trägt sich nicht zufällig auf jenem großen Festumzug zu, der die Krönung Karls VII. umrahmt. Johanna ist als

Fahnenträgerin auf dieser Selbstfeier des nun wieder geschlossenen politischen Körpers eine Schlüsselrolle unter den ersten Fürsten des Reiches, in unmittelbarer Nähe zum König, zugehört (IV.3, v. 2714). Aber sie ist unfähig, sich in die Prozession einzugliedern⁸, weil sie durch die Zuneigung zu dem britischen Heerführer Lionel ihr Gelübde gebrochen hat und sich deshalb verschmutzt und unwürdig fühlt. Ironischerweise ist es also die von allen geforderte Anerkennung ihrer eigenen Weiblichkeit, die es ihr unmöglich macht, ihre offizielle Aufgabe wahrzunehmen. So zählt auch sie zu den Frauenfiguren bei Schiller, bei denen Weiblichkeit heißt, aus der politischen Rolle zu fallen.⁹

Johannas Zerwürfnis mit sich selbst, die Unvereinbarkeit ihrer Existenz als politische Person und liebende Frau, hat zur Folge, was man mit Max Weber im präzisen Sinn als Zusammenbruch des Charismas beschreiben könnte.¹⁰ Dass die Anklage durch ihren Vater, der als unwillkommener Gast der Festprozession wieder die Bühne betritt, soziale Geltung gewinnt, dass der Reihe nach alle französischen Würdenträger und am Ende das ganze Volk entsetzt von ihr weichen, ist durch ihre Stummheit, das heißt ihre Selbstbechtigung motiviert. Letztlich richtet Johanna sich also selbst; sie unterwirft sich nicht nur dem Zorn ihres Vaters, sondern auch seinen düsteren Vorahnungen aus dem Prolog, denen zufolge sie nur durch „sündigen Hochmut“ und den „Höllengeist“, den Satan den Menschen einflößt, in die Nähe des Königs gelangen konnte (Prolog, 2. Auftritt, v. 130ff.). Gehorsam beteuert die Tochter nun, büßen zu wollen, „Daß ich mich eitel über euch erhob“ (IV.9, v. 2938). Indem sie ihren Platz in der ständischen Hierarchie wieder einnimmt und die väterliche Interpretation ihres Handelns akzeptiert, macht sie die Prophezeiung ihres Vaters erst wahr. Der Zusammenbruch des Charismas im Politischen geht mit der Regression der Tochter im Familiären einher, die nichts anderes mehr träumen kann, als „in Vaters Schoß“ zurückzukehren (IV.9, v. 2927), aber statt dem Weg ins heimatliche Dorf den Tod in der Schlacht suchen wird.

⁸ Vgl. die brillante Analyse dieses Festumzugs durch Juliane Vogel: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg 2002, S. 115ff. „Die Jungfrau, die sich dem Gleichtakt des Zuges einordnen, einer Reihe sich anschließen soll, wird ausfällig in jeder Bedeutung des Wortes. [...] Zur Ordnung gerufen, die verhaßte Fahne in der Hand, tritt sie als geknickte Allegorie des Sieges in den Festzug ein: ‚Sie geht mit gesenktem Haupt und ungewissen Schritten‘ [IV.6]. Schon hier schlägt sich die Störung des kollektiven Konsensgefühls auf das Metrum der Schritte. Die Jungfrau, die allen vor-anschreiten und jenen gemäßigt festlichen Schritt vorlegen soll, der das allgemeine Einverständnis vor die Sinne rückt, jenes chorische *ma non troppo*, in dem sich eine soziale Körperschaft zusammenfindet, kann diesmal nicht Schritt halten.“ (ebd., S. 121).

⁹ Am klarsten ist das in der Begegnungsszene der Königinnen in „Maria Stuart“ exponiert, wo die politische Versöhnung an weiblicher Eifer- und Rachsucht scheitert. Vgl. Vogel: Die Furie und das Gesetz (Anm. 8) S. 211ff.

¹⁰ Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. In: Ders.: Schriften zur Soziologie. Stuttgart 1995, S. 79–312, dort S. 271ff.

Was wie ein Scheitern Johannas aussieht, ist von einem anderen Blickwinkel her die Vollendung ihrer Mission: Nachdem sie die staatlichen Autoritäten restauriert und dem König zu seinem Thron verholfen hat, setzt sie auch den eigenen Vater wieder in seine Rechte. Aus dem nationalen Rettungswerk wird in einem jähen Umschwung die Eskapade einer Tochter, die sich über Standes-schranken, Heiratsgebot und damit über die Prämrogative des Vaters hinweggesetzt hat. Und dieser Schritt ist notwendig, *weil sich am Ende das Gesetz des Vaters als das Werk der Tochter erweist*, und zwar genauer: der zugrunde gehenden, sich opfernden Tochter.

3.

Wenn am Schluss der „romantischen Tragödie“ der *body politic* wiederhergestellt und der Familienvater in seine traditionellen Rechte wiedereingesetzt sind, dann hat Schiller das doppelte Zerstörungswerk der Französischen Revolution, die Auflösung der Staats- wie der Familienbande, überwunden – jedenfalls auf dem Theater. Wie *Wilhelm Tell*¹¹ wenige Jahre später stellt die *Jungfrau von Orleans* so etwas ein poetisches Korrektiv der ganz Europa erschütternden politischen Ereignisse dar. Als historisch ausgebildeter Dramendichter arbeitet Schiller gewissermaßen an einem konservativen *Remake* der Geschichte. Was das Feld der Geschlechterpolitik angeht, kann er sich dabei sogar im Einklang mit restaurativen Tendenzen der Französischen Revolution selber fühlen.

Um das klarer hervortreten zu lassen, sei ein kurzer Seitenblick auf die anderen Frauenfiguren in dem Stück geworfen, gegen die sich die Gestalt der Johanna konturiert. Agnes Sorel ist – in Fortentwicklung der Lady Milford aus *Kabale und Liebe* – eine edelmütige Mätresse; besonders zeichnet sie aus, dass sie sich aus den Staatsgeschäften heraushält und auch in ihrer bedingungslosen Liebe zum Herrscher ganz Privatperson bleibt.¹² Im Dialog mit der verstörten Johanna verkörpert sie das Ideal einer mit sich in Einklang befindlichen, sich glücklich in der weiblichen Sphäre beschränkenden Frau. Viel problematischer ist dagegen der Fall der Isabeau, die ihre Ehe- und Mutterpflichten verletzt, ihren politischen Einfluss in den Dienst ihrer erotischen Begierden stellt und dadurch ein karikaturhaftes Gegenbild zur reinen Jungfrau abgibt (II.2, v. 1376ff.). Zwar gelingt es ihr, nach der ersten Niederlage die britischen Heerführer und den

¹¹ Vgl. Albrecht Koschorke: Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in Schillers ‚Tell‘. In: Uwe Hebekus u.a. (Hrsg.): Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik. München 2003, S. 106–122.

¹² „Denn soll ich meine ganze Schwäche dir / Gestehen? – Nicht der Ruhm des Vaterlandes, / Nicht der erneute Glanz des Thrones, nicht / Der Völker Hochgefühl und Siegesfreude / Beschäftigt dieses schwache Herz. Es ist / nur *einer*, der es ganz erfüllt, es hat / Nur Raum für dieses einzige Gefühl: / *Er* ist der Angebetete, *ihm* jauchzt das Volk, / *Ihm* segnet es, *ihm* streut es diese Blumen, / *Er* ist der Meine, der Geliebte ist.“ (IV.2, 2675ff.).

Herzog von Burgund, der aus persönlicher Rache ins englische Lager übergewechselt ist, wieder miteinander zu versöhnen. Aber die Männer verbünden sich nicht *mit* ihr, sondern *gegen* sie:

LIONEL

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

TALBOT

Geht! Geht! Seit Ihr im Lager seid, geht alles
Zurück, kein Segen ist mehr in unsern Waffen.
[...]

BURGUND

Geht! Der Soldat verliert den guten Mut,
Wenn er für Eure Sache glaubt zu fechten.

(II.2, v. 1379ff.)

Isabeaus sexuelle Ausschweifungen beschmutzen den „ehrlich guten Streit“ (II.2, v. 1396), den die Männer untereinander auszutragen meinen. Über die anti-französischen Sottisen hinaus, die Schiller den britischen Feldherrn gegenüber Isabeau in den Mund legt, wird hier ein Problem von allgemeiner Reichweite verhandelt: nämlich das Problem der politischen Aktivität von Frauen überhaupt. Das Reinheitsbegehren der soldatischen Männer richtet sich auf zwei Dinge: die Grenzziehung zwischen den Völkern („Denn ewig bleibt es wahr! Französisch Blut / Und englisch kann sich redlich nie vermischen.“, ruft Lionel in II.1, v. 1305f.) und zwischen den Geschlechtern. Beide Unterscheidungen, das zeigt ein Blick auf das nationalistische Schrifttum der Zeit, hängen auf das engste miteinander zusammen; sie stärken oder schwächen sich gegenseitig.¹³ Für das nationale Projekt ist es wesentlich, dass Politik eine Männerdomäne bleibt, in die sich die Frauen nicht mischen.

In den misogynen Anfeindungen, wie sie sowohl der Königin Isabeau als auch der jungfräulichen Johanna widerfahren, buchstabiert Schiller Topoi aus, die in seiner eigenen historischen Gegenwart hoch im Kurs stehen. Er selbst beteiligt sich ja an der breiten zeitgenössischen Polemik gegen die „öffentliche“ Frau, die aus dem Schatten der häuslichen Existenz heraustritt und nach eigenem Ruhm strebt.¹⁴ Besonders massiv werden solche Angriffe in den Jahren der Französischen Revolution, deren Protagonisten der anfänglichen Präsenz weiblicher Kämpfer in ihren Reihen mit wachsendem Unmut, später mit repressiven Maß-

nahmen begegnen. Auch in der Revolutionsrhetorik verbindet sich diese Kampagne mit dem gewissermaßen ordnungspolitischen Ziel, Mütter, Töchter und Schwestern in die bürgerlich-matrimonialen Schranken zu weisen, die dann im Code Napoleon juristisch zementiert werden.¹⁵ Bei den Hungerrevolten von 1789 spielen Frauen noch eine führende Rolle; legendär ist der Marsch der Marktweiber nach Versailles. Zu den Frauen aus dem Volk gesellen sich politische Aktivistinnen anderer Schichten, die in der Frühphase der Revolution ein flüchtiges und umstrittenes Ansehen erlangen. Zwei der bekanntesten unter ihnen sind Olympe de Gouges, die für die Gleichberechtigung der Frauen streitet und eine weibliche revolutionäre Vereinigung gründet, sowie Théroigne de Méricourt, die den revolutionären Umzügen als „Frau zu Pferde in einem scharlachroten Reitkleid“ vorausgeritten sein soll.¹⁶ Jules Michelet, Historiograph und Mythologe der Revolution, wird sie später als Amazone porträtieren, die den königlichen Soldaten den Kopf verdreht und sie durch ihren weiblichen Zauber dazu bewegt, sich zu entwaffnen.¹⁷

Théroignes kurze und unglückliche Karriere kann hier als exemplarisch gelten. Sie ist nicht nur an den Straßenunruhen und am Gefecht in den Tuileries beteiligt, sondern ergreift auch das Wort in revolutionären Versammlungen, wo sie sich im allgemeinen patriotischen Überschwang dafür einsetzt, der französischen Nation auf den Ruinen der Bastille einen Tempel zu errichten. 1792 setzt sie sich für die Aufstellung von Amazonenregimentern ein. Ihr eigenes Erscheinungsbild, das sich männliche Attribute aneignet – im damals modischen Reitkleid, mit Säbel, Dolch oder Pistolen bewaffnet¹⁸ –, zieht ihr nicht nur den Unwillen der royalistischen Propaganda, sondern auch der Revolutionsführer zu, deren Anliegen sie teilt. In dem Maß, in dem die neue politische Ordnung Gestalt annimmt, verengt sich der rechtliche und politische Spielraum für Frauen, denen nahegelegt wird, „sich in die Grenzen eines bescheidenen Schweigens zurückzuziehen“.¹⁹ 1793 wird ihnen das Petitionsrecht und das Recht auf Zusammenschluß in weiblichen Gesellschaften aberkannt, 1795 werden sie sogar als passive Teilnehmer von politischen Versammlungen ausgeschlossen.²⁰

Mit der politischen geht die sexuelle Diskriminierung der weiblichen Aktivistinnen einher. Was den Fall Théroignes betrifft, so spricht man ihr eine Sexualität von „teils anormalem, teils übernatürlichem Charakter“²¹ zu, und sie muss es

¹³ Ein herausragendes Beispiel: Ernst Moritz Arndt: Über deutsche Art und das Welschtum bei uns. In: Geist der Zeit. Bd. 4. = Arndts Werke. Auswahl in zwölf Teilen. Hrsg. von August Lefson und Wilhelm Steffens. Berlin u.a. 1912. Neunter Teil, S. 129–157.

¹⁴ So in seinem Gedicht „Die berühmte Frau“. Vgl. Albrecht Koschorke: Geschlechterpolitik und Zeichenökonomie. Zur Geschichte der deutschen Klassik vor ihrer Entstehung. In: Renate v. Heydebrand (Hrsg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Stuttgart/Weimar 1998, S. 581–599, bes. S. 585ff. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände. Bd. 19)

¹⁵ Dazu ausführlich: Joan Landes: Women in the Public Sphere in the Age of the French Revolution. Ithaca/London 1988, bes. S. 139ff.

¹⁶ Helga Grubitzsch, Roswitha Bockholt: Théroigne de Méricourt. Die Amazone der Freiheit. Pfaffenweiler 1991, S. 85.

¹⁷ Jules Michelet: Les femmes de la révolution. Héroïnes, victimes, amoureuses. Paris 1960, S. 65.

¹⁸ Grubitzsch/Bockholt: Théroigne de Méricourt (Anm. 16) S. 275.

¹⁹ Zit. ebd., S. 137.

²⁰ Landes: Women in the Public Sphere (Anm. 15) S. 142ff.

²¹ Grubitzsch/Bockholt: Théroigne de Méricourt (Anm. 16) S. 162.

sich gefallen lassen, zur Zielscheibe pornographischer Karikaturen zu werden.²² Lamartine soll sie „die verworfene Jeanne d'Arc der öffentlichen Plätze“²³ genannt haben. Nach einer öffentlichen sexuellen Demütigung – sie wird auf den Terrassen der Tuilerien überfallen, entblößt und vor den Augen der Menge ausgepeitscht²⁴ – verfällt sie dem Wahnsinn und verbringt den Rest ihres Lebens als „folle furieuse“²⁵ in der Salpêtrière.

4.

Die Verbindung zwischen Schillers keuscher Theaterheldin und der im Ruf der Promiskuität stehenden Revolutionärin ist, bei allen augenfälligen Unterschieden, nicht nur assoziativer Natur. Sie geht auch über das schillernde Motiv der Amazone hinaus, das seine doppelte Faszination – die Amazone als androgyn gekleidetes Mannweib und als irreguläre Kämpferin in der männlichen Schlachtenordnung – im Revolutionsgeschehen wie in der dramatischen Literatur um 1800 entfaltet.²⁶ Eine noch tiefere Analogie besteht darin, dass in beiden Fällen ein Exempel über den Zusammenhang zwischen *nation building* und weiblicher ‚Normalisierung‘ statuiert wird. In Schillers historischem Drama wie auf dem Schauplatz der Französischen Revolution, den er als Zeitgenosse vor Augen hatte, müssen sich die weiblichen Protagonisten nach Beendigung eines kurzen Ausnahmezustandes den matrimonialen Geschlechtnormen beugen; wenn sie es nicht tun, werden sie mit einer dämonisch-ortlosen, *abjekten* Sexualität ausgestattet und auf die eine oder andere Weise kollektiv exorziert.²⁷

Es zählt zu den Merkwürdigkeiten von Schillers dramatischem Werk, dass es Beiträge nur zur französischen und schweizerischen, nicht zur deutschen Nationalmythologie liefert. Während jedoch das *Tell*-Drama in dieser Hinsicht äußerst erfolgreich war, hat Schiller, immerhin Ehrenbürger der Französischen

²² Ebd., S. 261 und passim.

²³ Ebd., S. 336.

²⁴ Die Szene ist bei Michelet: *Les femmes de la révolution* (Anm. 17) S. 115ff. geschildert.

²⁵ Ebd., S. 117.

²⁶ Man denke nur an Kleists „Penthesilea“. Als „neue Penthesilea“ wurde übrigens auch Théroigne de Méricourt von der royalistischen Presse bezeichnet (Grubitzsch/Bockholt: *Théroigne de Méricourt* [Anm. 16] S. 286).

²⁷ Das prominenteste Exempel wurde am Körper der Königin Marie-Antoinette statuiert. Ihre Hinrichtung 1793 „dramatically illustrates the brutal exclusion of women from the public sphere of the French Revolution.“ (Sarah Maza: *The Diamond Necklace Affair Revisited [1785–1786]: The Case of the Missing Queen*. In: Lynn Hunt [Hrsg.]: *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore/London 1991, S. 63–89, dort S. 64). Zur jahrelangen pornographischen Kampagne, die der Tötung der Königin vorausging. Vgl. Lynn Hunt: *Pornographie und die Französische Revolution*. In: Dies. (Hrsg.): *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*. Frankfurt a.M. 1994, S. 243–283. – Chantal Thomas: *La Reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets*. Paris 1989.

Revolution, Jeanne d'Arc keine vergleichbare Popularität als Gründungsheldin der französischen Nation verschaffen können.²⁸ Was die nationale Symbolik in Frankreich angeht, so hat dies zwei Gründe. Zum einen standen der Ikonisierung der *pucelle d'Orléans* politische Vorbehalte entgegen, sowohl im Hinblick auf ihre schon von Voltaire beanstandete religiöse Dedikation als auch auf ihre Loyalität gegenüber dem Königtum und dem König. Erst die Restauration hat das Interesse an der Jungfrau aus dem Volk zu erneuern verstanden.²⁹



Abb. 2: Das erste Siegel der Republik, 1792. Paris, Archives nationales.

²⁸ Zur Geschichte der französischen Jeanne d'Arc-Verehrung, auf die auch Schillers Drama Einfluß ausgeübt hat, vgl. die umfangreiche Monographie von Marina Warner: *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*. Berkeley/Los Angeles 2000, S. 183ff.

²⁹ Ausführlich dazu: Gerd Krumeich: *Jeanne d'Arc in der Geschichte. Historiographie – Politik – Kultur*. Sigmaringen 1989, S. 28ff.

Zweitens – und in diesem Zusammenhang noch interessanter – hat die Bildpropaganda der Französischen Revolution Mittel gefunden, um das weibliche Element gerade durch seinen ikonographischen Einschluss zu bannen. Schon in den achtziger Jahren haben Forscherinnen wie Lynn Hunt und Joan Landes darauf hingewiesen, dass die zahlreichen einander ablösenden Revolutionsallegorien – bildhafte Vergöttlichungen der *nation*, *raison*, *vertu*, *justice* oder *liberté* – zwar allesamt weiblichen Geschlechts sind, dass solche weiblichen Allegorien aber *gegen* die Frauen der Revolutionszeit errichtet wurden: mit der erklärten Funktion, die wirklichen Frauen von jedem Bezug auf Staatsrepräsentation auszuschließen.³⁰



Abb. 3: Allegorisches Gemälde der Republik von Antoine-Jean Gros (1771–1835), 1794, Musée national du Château de Versailles.

³⁰ Landes: *Women in the Public Sphere* (Anm. 15) S. 158ff.

Genauer gesagt, erfüllt diese allegorische Politik sogar eine zweifache Funktion: Die *weibliche* Allegorie als Verkörperung des Staatswesens macht es unmöglich, dass jemals wieder ein Monarch (nach der salischen Erbfolge, die in Frankreich galt, immer ein Mann) diese Rolle usurpiert; dass es sich um eine weibliche *Allegorie* handelt, sichert den Abstand zu allen Ansprüchen auf Partizipation von Frauen am politischen Körper der Republik.³¹ Deshalb gab es immer dann unerwünschte Effekte, wenn die Allegorien bei öffentlichen Festen von lebendigen Frauen, womöglich Schauspielerinnen, dargestellt wurden.³² Wo, mit den Worten Juliane Vogels, „respektable bürgerliche Institutionen“ erst noch zu schaffen sind, können leibhaftige weibliche Körper nur Befremden und Unruhe stiften.³³ Ganz wie Schiller seine Heldin Johanna beim Krönungsdefilee straucheln lässt, stigmatisieren auch die Wortführer der Revolution die weibliche Natur als ein irreguläres Element in der geordneten Selbstrepräsentation des Staates. „Denn dem kontrollierten republikanischen Gleich- und Regelmäß im Politischen wie im Festlichen“, so wieder Juliane Vogel, „laufen die Bewegungen des anderen Geschlechts zuwider. Der Auftritt des Weiblichen ist durch andere ‚natürliche‘ bzw. unberechenbare ‚Gangarten‘ geprägt.“³⁴

Die Jungfräulichkeit der *pucelle d'Orléans* war zu katholisch und letzten Endes wohl auch zu weiblich, um zu einer dienstbaren Verkörperung von unpersonlichen Idealbegriffen wie *nation* oder *liberté* zu taugen. Die Geschichte der auf dem Scheiterhaufen verbrannten Kriegerin ist zudem so deutlich von dem Antagonismus zwischen Männerkollektiv und Frauenopfer geprägt, dass sie kaum als Urszene nationaler Einheit verwendbar erscheint. Es musste ja eine Inklusionsfigur etabliert werden, die den Ausschluss der Frauen von allen politischen Rechten und damit den Verrat der Revolution an ihrem eigenen universalen Gleichheitsideal aus dem Blick rückte.

³¹ Vgl. Lynn Hunt: *The Many Bodies of Marie Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution*. In: Dies. (Hrsg.): *Eroticism* (Anm. 27) S. 108–130, bes. S. 111ff. – Lynn Hunt: *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley/Los Angeles 1992, S. 81ff. „The presence of the female figure in iconography was not, consequently, a sign of female influence in politics. As Marina Warner has argued for the nineteenth century, the representation of liberty as female worked on a paradoxical premise: women, who did not have the vote and would be ridiculed if they wore the cap of liberty in real life, were chosen to express the ideal of freedom because of their very distance from political liberty. Liberty was figured as female because women were not imagined as political actors.“ (S. 82f.).

³² Mona Ozouf: *La fête révolutionnaire 1789–1799*. Paris 1976, S. 86ff. und passim. Der dort zitierte Berichterstatter einer „fête de la loi“ von 1790 bemängelt vor allem zwei Dinge: die zu große Ähnlichkeit mit kirchlichen Umzügen und die Lächerlichkeit, die entsteht, wenn stadtbekannte Frauen wie Olympe de Gouges in einer missratenen „representation théâtrale“ weihevollen Symbolhandlungen vollziehen (S. 87). – Vgl. auch Marina Warner: *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*. Berkeley/Los Angeles 2000, S. 286–90.

³³ Vogel: *Die Furie und das Gesetz* (Anm. 8) S. 84.

³⁴ Ebd., S. 85.

Tatsächlich hat die französische Nationalikonographie eine elegantere Lösung gefunden, um diesen Ausschluss durch eine scheinbar gegenläufige Bildlichkeit zu ratifizieren: durch Erfindung einer Gestalt namens Marianne. Bekanntlich ist Marianne zur alleinigen und allgegenwärtigen Personifikation der französischen Republik geworden. In ihrer ikonographischen Karriere hat sie nach und nach den gesamten Apparat der revolutionären Embleme ersetzt. Seit 1897 kennt man sie auf Franc-Münzen als tänzerisch-grazile Figur mit wehenden Haaren, die im Aussäen mit weit ausschwingendem Arm auf das alte Motiv weiblicher Fruchtbarkeit Bezug nimmt.³⁵



Abb. 4: „La Semeuse“, Motiv von Louis-Oscar Roty (1846–1911), geprägt seit 1897.

In ihrem Namen, in dem der Name der Heiligen Jungfrau und deren seit 1854 ebenfalls jungfräulichen Mutter verschmelzen, ist das katholische Erbe bewahrt; zugleich handelt es sich um den Namen einer Frau aus dem Volk, einer einfa-

³⁵ Diese Wendung des Motivs geht auf Louis-Oscar Roty zurück. Vgl. Jean de Mey und Bernard Poindessault, Münzkatalog Frankreich. Von 1793 bis heute. Berechtigte Übersetzung nach der 3. erweiterten und revidierten Auflage des *Répertoire de la Numismatique Française* 1976 von Ottfried Neubecker. München 1978, S. 336ff.

chen Durchschnittsfrau sozusagen ohne spezifische Eigenschaften.³⁶ Wenn man so will, ist Marianne, statt an die alten Herrscherallegorien anzuknüpfen, das Produkt einer neuen Staatsauffassung, die im Zeichen der Statistik und einer an Mittelwerten von großen Massen orientierten Biopolitik steht.

Mariannes beschwingter, barfüßiger Gang findet eine glückliche Mitte zwischen Tanz und Arbeit, der antiken Göttin Ceres und der einfachen Landfrau. Damit scheint sogar der Antagonismus der Gangarten geschlichtet, der die Frauen aus den Staatsprozessionen herausfallen ließ: Das Exzentrische und die Hysteriegefahr, die in dem Mänadenhaften dieser weiblichen Gestalt noch nachklingen³⁷, sind in dem leichten Tanzschritt aufgehoben, wie umgekehrt die Republik sich nun nicht mehr in einem feierlich-kolossalen Voranschreiten der Männer, sondern unter Führung einer Frau in schwereloser Dynamik gespiegelt sieht. Marianne bewältigt die Aufgabe, das Kollektiv zu verkörpern, ohne eine eigene körperliche Individualität zu reklamieren; gleichzeitig begehrt und fruchtbringend zu sein, auf zirkulierenden Münzen in jedermanns Besitz zu sein und doch unnahbar zu bleiben; der Nation ihre Seele zu geben, ohne sterben zu müssen. Als numismatische Tragikvermeidung gibt sie eine Antwort auf eine Konfliktkonstellation, die Schiller in seiner „romantischen Tragödie“ mit analytischer Hellsicht bis zum tragischen Ende durchgespielt hat.

³⁶ Ausführlich dazu: Maurice Agulhon: *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris 1979, S. 44ff.

³⁷ Ulrich Raulff hebt gegenüber einer allzu verharmlosenden Deutung diesen mythologischen Hintergrund hervor, der die tanzende Marianne mit dem Bild entfesselter elementarer Kräfte verbindet (mündliche Diskussionsbemerkung, Princeton, 15.10.2005). Die Figur der Marianne wäre dann eine Darstellung der ungepanzerten, „nackten“, die soziale Form auflösenden Gewalt, während in Kriegszeiten ikonographisch auf den entgegengesetzten, statuarisch-gepanzerten Frauentypus zurückgegriffen wurde.