

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

5 | 2020

Außenseiterdiskurse – interdisziplinäre Perspektiven auf ein
anhaltend aktuelles Phänomen

„The Fury of Realistic Common Sense“

Shaws *Saint Joan* und die Imagination der Differenz

Maren Scheurer

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2020, 5

pp. 15-31

ISSN: 2627-3446



Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1596>

Zitierweise

Scheurer, Maren. 2020. „„The Fury of Realistic Common Sense“. Shaws *Saint Joan* und die Imagination der Differenz“, *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 5, 15-31. doi: 10.15460/apropos.5.1596

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons

Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Indexed in
DOAJ DIRECTORY OF
OPEN ACCESS
JOURNALS

Maren Scheurer

„The Fury of Realistic Common Sense“ Shaws *Saint Joan* und die Imagination der Differenz

Maren Scheurer

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am
Institut für Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaft
und am Institut für England- und
Amerikastudien der Goethe-
Universität Frankfurt am Main
scheurer@em.uni-frankfurt.de

Keywords

George Bernard Shaw – Jeanne d’Arc – Realismus – Gender-Normen

1. *Saint Joan* – c’est moi?

Als George Bernard Shaw 1926 den Nobelpreis für Literatur zugesprochen bekam, geschah dies in erster Linie als Auszeichnung für sein historisches Drama *Saint Joan* (1923). Für Shaw war der Preis angeblich eine Katastrophe: „The Nobel prize has been a hideous calamity for me. [...] It was really almost as bad as my 70th birthday“ (zit. n. Holroyd 1991, 93). Shaw wollte das Preisgeld zunächst nicht annehmen, doch als er erfuhr, dass die Summe von 7000 Pfund dann in der skandinavischen Bürokratie ‚verschwinden‘ würde, entschied er sich stattdessen, damit eine Stiftung einzurichten, die sich der Übersetzung schwedischer Werke ins Englische widmen sollte (cf. Holroyd 1991, 93). Diese Anekdote erhellt Shaws Selbstpositionierung als Schriftsteller, der stets von den Rändern des Akzeptierten aus die Mainstream-Gesellschaft bespiegelt und kritisiert, der sich in gewisser Hinsicht immer als Außenseiter verstanden hatte und nun durch den Nobelpreis gleichsam gegen seinen Willen ins Zentrum des literarischen Kanons gerückt wurde.

In dieser Hinsicht identifiziert Shaw sich mit seiner Figur, der eminenten Außenseiterin Jeanne d’Arc: „Shaw’s Joan is the complete outsider who feels most lonely when she is in the company of those who voice the opinions of the day. Her own timeless voices echo her unworldliness and establish her kinship with the man who felt a stranger on this planet and at ease only with the dead“ (Holroyd 1991, 84). Shaws Biograph Michael Holroyd berichtet, dass Shaw bereits 1913 eine Reise nach Orléans unternahm und dort den „Tête de Saint Maurice“ in Augenschein nahm, von dem man glaubte, er sei nach dem Vorbild Jeanne d’Arcs modelliert worden: „It is a wonderful face... the face of a born leader“, schrieb Shaw damals und

beschloss, einmal ein Stück über Jeanne d'Arc zu verfassen (zit n. Holroyd 1991, 74). Jeanne, die in Großbritannien als Joan of Arc oder La Pucelle bekannt war, wurde um 1412 in Domrémy in Frankreich geboren. Sie wuchs somit inmitten des Hundertjährigen Krieges auf, in dem zu ihren Lebzeiten der französische Dauphin Charles VII und der englische König Henry VI Anspruch auf den französischen Thron erhoben. Auf Gottes Geheiß schloss sie sich der französischen Armee an – so glaubte es zumindest Jeanne, die Stimmen hörte, in denen sie Heilige und Engel erkannte. 1429 gelang es ihr tatsächlich, bei Orléans die französische Armee zu einem Sieg zu führen und die Krönung Charles' in Reims zu erreichen. 1430 wurde sie von den Burgundern, die mit den Engländern verbündet waren, gefangen genommen und vor Gericht geführt. Auch französische Kräfte bestanden darauf, dass sie als Häretikerin angeklagt würde, denn die Pariser Universität hatte ein Interesse daran, „ihr neues Wissenschaftsverständnis gegen die immer noch dem Aberglauben verhaftete Bevölkerung durch[zus]etzen“ und erachtete Jeanne d'Arc als geeignetes Exempel (Stephan 1983, 45). Monatelangen gerichtlichen Verhandlungen folgte schließlich ihre Verbrennung als Ketzerin am 30. Mai 1431. Nach ihrem Tod dauerte der Krieg, aus dem Frankreich siegreich hervorgehen würde, noch 22 Jahre; kurz darauf, im Jahr 1456, wurde Jeanne d'Arc auf Betreiben ihrer Familie und des Königs, der sich davon eine Sicherung seiner eigenen Position versprach, posthum rehabilitiert. Es folgten Jahrhunderte der Legendenbildung, in denen sie zu einem der wichtigsten Nationalsymbole Frankreichs aufstieg. Am 16. Mai 1920 wurde sie schließlich von der katholischen Kirche heiliggesprochen. Obwohl Shaw selbst sich als Atheist betrachtete, bewunderte er die Heilige – und zwar wohl vor allem wegen der geistigen Qualitäten, die sie für ihn verkörperte und mit denen er sich identifizierte: „Joan is the incarnation of everything he admired about himself: strong-willed, inspired, clever, determined, and innovative“ (Waltonen 2004, 199). Shaw ärgerte sich allerdings immens über die Romantisierung ihrer Person, die ihrer Kanonisierung voranging, und beschloss, seinen früheren Plan in die Tat umzusetzen und eine moderne Joan zu schaffen, die, wie er glaubte, dem rebellischen und wenig gefälligen Charakter der ‚wahren‘ Jeanne entsprechen würde. Kurz nach den Schrecken des Ersten Weltkriegs, zu dem er sich stets kritisch geäußert hatte, erschien es Shaw umso wichtiger, den Nationalismus und Protestantismus der inspirierten Kriegsheldin einer kritischen Reflexion zu unterziehen.

Saint Joan wurde am 28. Dezember 1923 am Garrick Theater in New York mit Winifred Lenihan in der Titelrolle uraufgeführt; im März 1924 folgte die englische Produktion mit Sybil Thorndike. Shaw war von Thorndikes Interpretation, die seiner eigenen entsprach, besonders überzeugt: Sie richtete sich gegen die „sniveling Cinderellas“, welche die Jeanne-d'Arc-Rezeption dominierten, und zeigte sie als eine vernünftige und fähige junge Frau (Ann Casson zit. n. Hill 1987, 38). Für Shaw erfüllte seine Joan also eine ganze Reihe von zentralen Funktionen, der sie aber nur dann wirklich gerecht werden konnte, wenn sie nicht, wie in vielen populären Darstellungen, die schöne und reine Nationalheldin war, sondern als Außenseiterin in Erscheinung trat: als unbequeme Protestantin-avant-la-lettre, als ‚unfrauliche Frau‘ und als inspirierte Realistin, die nicht zuletzt Shaws eigenes Denken

repräsentiert. Sie besitzt die „fury of realistic common sense“ (Shaw 1938), mit der Shaws Ansicht nach nicht nur literarisches Schreiben, sondern gesellschaftliches Handeln überhaupt verfolgt werden sollte. Von großer Bedeutung ist dabei, dass Shaw Joan als eine außergewöhnliche Persönlichkeit beschreibt, die in mehrfacher Hinsicht von der Norm abweicht – oder besser von der Konstruktion, die Rosemarie Garland-Thomson (1997) als „normate“ bezeichnet hat: „the figure outlined by the array of deviant others whose marked bodies shore up the normate’s boundaries“ (8). Auch wenn nur eine kleine Minderheit aller Menschen dieser Konstruktion entspricht, bestimmt sie unsere Wahrnehmung all derjenigen Menschen, die ihr nicht entsprechen. Obwohl Shaws Joan zunächst dadurch auffällig wird, dass sie von den herrschenden politischen und religiösen Doktrinen abweicht, interessiert mich hier vor allem ihre Abweichung von der Norm der Weiblichkeit und der Norm des rationalen Denkens. Dabei möchte ich Garland-Thomsons Aufforderung folgen, Joans Besonderheit nicht als Abweichung oder als Mangel, sondern als Position in einem Spektrum von Differenz zu denken. Für die Disability Studies fordert sie: „Such a perspective advocates political equity by denaturalizing disability’s assumed inferiority, by casting it as difference rather than lack“ (Garland-Thomson 1997, 22). In diesem Sinne gebrauche ich auch mit Blick auf Geschlecht und mentale Operationsweisen „Differenz“ als Ausdruck der Unter- und Verschiedenheit von der Konstruktion des „normate“, ohne dies als Mangel zu konzeptualisieren.

Dieser Beitrag soll zeigen, wie Shaw versucht, ausgerechnet über solche Differenz und die Position einer Außenseiterin ein zentrales Anliegen seiner dramatisch-politischen Didaktik zu illustrieren. Dazu werde ich zunächst einen kurzen Blick auf die Jeanne-d’Arc-Darstellungen werfen, von denen Shaw sich abgrenzt, bevor ich genauer verfolge, wie Shaw Joans geschlechtliche und mentale Differenz imaginiert und diese mit ihrem ‚Realismus‘ in Verbindung setzt. Dabei wird deutlich, dass Shaw sein eigenes schriftstellerisches Wirken aus einer Außenseiterposition heraus legitimiert und Imaginationskraft für ihn überhaupt erst aus dieser Differenz von der Norm entspringt.

2. „The Maid in Literature“: Eine kurze Rezeptionsgeschichte mit Bernard Shaw

Jeanne d’Arc hat als Heilige und als literarische Figur nicht nur Shaw fasziniert. Schon zu ihren Lebzeiten begann eine künstlerische Auseinandersetzung mit ihrem Leben und Wirken. Dadurch wird jedes Urteil über die historischen Ereignisse zusätzlich verkompliziert, da außer den bereits ideologisch eingefärbten dichterischen Darstellungen nur die Prozessprotokolle sowie vier Briefe von Jeanne d’Arc, deren Authentizität ebenfalls zweifelhaft ist, als zeitgenössische Zeugnisse vorliegen (cf. Röckelein 1996, 10). Während nun englische und burgundische Schriftsteller*innen sogleich den Mythos der Hexe fest- und fortschrieben, feierten französische Quellen die „Jungfrau“ als Heldin (cf. Stephan 1983, 37). Christine de Pizan etwa preist schon 1423 in „La ditié de Jehanne d’Arc“ den Heldenmut und die heiligen Errungenschaften der „Pucelle“ und stellt sie nicht nur in eine Reihe mit den Heldinnen der Bibel, sondern erhöht sie auch über männliche Helden wie Achill und Hektor (cf. Warner 1994, 110). Die weitere Wirkungsgeschichte der Jeanne

d’Arc schließt an diese Anfänge an: Noch lange wird an ihr die Dichotomie von Hexe und Heilige verhandelt, innerhalb derer mittelalterliche und frühneuzeitliche Geschlechtsrollen und Feindbilder gegeneinander ausgespielt werden (cf. Röckelein 1996, 19). Insbesondere in Frankreich reflektiert sie aber auch bald und insbesondere im Zusammenhang mit innereuropäischen Spannungen „die politische und kulturelle Entwicklung“ (Röckelein 1996, 20). Gerade am Ende des 18. und im 19. Jahrhundert wird Jeanne d’Arc zunehmend für politische Ideologien vereinnahmt und avanciert zu einem Nationalsymbol, das mit den Bildern der patriotischen Kriegerin und dem „Mädchen aus dem Volk“ Royalisten wie Republikaner für sich begeistern konnte (Röckelein 1996, 21).¹ Spätestens seit Napoleon wurde sie als Nationalheldin verehrt, was sich nicht nur in einer Kanonisierung in Architektur und Bildhauerei niederschlug, sondern auch private Kultpraktiken hervorbrachte. So war es lange vor ihrer Heiligsprechung schon üblich, Häuser und Kirchen mit ihrem Bildnis zu schmücken (De Boer 1994, 8).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stieß Shaw in Jeanne d’Arc also auf einen umfassend und widersprüchlich aufgeladenen Mythos. Allein auf den Londoner Bühnen konnte Shaw auf Produktionen von über einem Dutzend anderen Theaterstücken und Opern über Jeanne d’Arc in den letzten fünfzig Jahren zurückblicken (cf. Watt 1985, 66), ganz zu schweigen von den unzähligen Hommagen und Verteufelungen, die ihr im Laufe der vorangehenden Jahrhunderte in verschiedenen literarischen Traditionen zuteilgeworden waren: 1924, im Jahr der englischen Uraufführung von Shaws *Saint Joan*, gab es bereits über zwölftausend Titel, die sich mit der französischen Nationalheldin beschäftigten (cf. Stephan 1983, 35). Für Shaws eigene Aneignung von Jeanne d’Arc ist es nun besonders aufschlussreich nachzuverfolgen, wie er selbst diese Rezeptionsgeschichte verarbeitet und reflektiert hat.

Vor Abfassung des Stücks stellte Shaw umfassende Recherchen an, las die historischen Quellen und studierte literarische, künstlerische und populärhistorische Aufbereitungen ihrer Geschichte (Berst 1994, 107–108). Dabei konnte ihn jedoch nichts zufriedenstellen: Zwar erkennt er an, dass Jules Quicherats *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d’Arc* (in fünf Bänden erschienen von 1841 bis 1849), in dem die Prozessakten und weitere zentrale Dokumente veröffentlicht wurden, zu einem neuen historischen Interesse an der Figur beigetragen habe (Shaw 2003, 25). Aber die Rezeption wiederum dieses historischen Ansatzes in den Biographien von Anatole France, Andrew Lang und Mark Twain erweist sich für ihn als hochproblematisch, denn keiner werde der „real Joan“ gerecht: France nicht, weil er sie aus antiklerikalem Eifer zu sehr entzaubern wolle, und Lang und Twain nicht, weil sie genau an dieser Verzauberung festhielten und

¹ Diese politische Ambivalenz setzte sich noch im 20. und 21. Jahrhundert fort, als Jeanne d’Arc unter anderem von der Rechten unter Jean-Marie Le Pen vereinnahmt wurde (cf. Warner 1994, 117). Auch seine Tochter Marine Le Pen nutzt die strategische Identifikation mit Jeanne d’Arc, um die „dédiabolisation“ des Front National voranzutreiben und sich selbst als heldenhafte Patriotin zu stilisieren, die gegen das System kämpft (cf. Sini 2016, 11). Dies zeigt deutlich die große Plastizität des Mythos – denn genau diese antisystemische Komponente sprach auch Künstler wie Shaw und Bertolt Brecht an, die sich auf dem linken politischen Spektrum verorten. Siehe dazu auch Himmel 2007 und Rieger 2008.

darauf beharrten, aus Jeanne genau das zu machen, was sie Shaws Ansicht nach überhaupt nicht war: „a beautiful and most ladylike Victorian“ (Shaw 2003, 26).

Eine solche Betonung von Jeannes Weiblichkeit war nicht untypisch für diese Zeit. Marina Warner (1994) schildert, wie Künstler*innen im 19. bis weit ins 20. Jahrhundert lange daran festhielten, Jeanne in weiblicher Tracht zu zeigen, und der frühe Film sie oft zögern lässt, weibliche Attribute wie ihre lange Haarpracht aufzugeben (114). Darin bestätigt sich, dass Jeanne d’Arc eine zentrale Position in der Kulturgeschichte des Geschlechts einnimmt, an der sich die Wandlung von Rollenbildern ablesen lässt (cf. Warner 1994, 97). Denn seit dem Mittelalter war die Tatsache, dass Jeanne als Kriegerin in Männerkleidung auftrat, eine Herausforderung für Geschlechternormen gewesen. Auch wenn ihre Entscheidung womöglich, wie Warner (1994) argumentiert, nicht auf eine Aneignung von Männlichkeit, sondern auf die Herstellung von Geschlechtslosigkeit, eine physische und spirituelle Transzendierung ihrer Weiblichkeit abzielte (112),² wurde ihr gerade dieses Verhalten zum Verhängnis. Ihre Weigerung, sich auf dem Schlachtfeld und in der Haft als Frau zu kleiden, wurde als zentrales Beweisstück in ihrer Anklage verwendet, da sie als Verstoß gegen Gottes natürliche Ordnung betrachtet wurde (cf. Warner 1994, 112). Warner (1994) sieht in der Überschreitung solcher Geschlechternormen eine zentrale Quelle für ihre historische Bedeutung und eine nachhaltige gesamtgesellschaftliche Unverträglichkeit:

She transgressed against class, sex, social boundaries and feudal expectations: the transgression lent her charisma, and earned her immense influence for a while. But the inappropriateness of her conduct made her position dangerous; it is the hardest thing for a social anomaly to become a regular and accepted member of the dominant group, of the centre of power. For Joan’s enemies, her witchcraft lay – not in the spells or charms or wonders she had accomplished – but in the phenomenon of articulate power itself exercised from a source that due order would require to remain inarticulate. (110)

Eine solche Unverträglichkeit muss natürlich kulturell bearbeitet werden – zunächst durch den Gerichtsprozess und anschließend durch die künstlerischen Auseinandersetzungen mit Jeannes Geschichte. So konnte ihre Androgynie die widersprüchlichsten Bewertungen erfahren, von der frühen Verteufelung als Verstoß gegen die göttliche Ordnung³ hin zu einer Heroisierung, die ihre Jungfräulichkeit und das Aufgeben ihrer Weiblichkeit als Opfer zelebriert und damit bestehende Geschlechternormen aber nicht minder bestätigt. Wie genau Shaw sich nun in diese Tradition einreicht und sich von ihr absetzt, zeichnet sich am deutlichsten an drei klassischen Stationen der Jeanne-d’Arc-Rezeption ab, die er selbst diskutiert: Shakespeare, Voltaire und Schiller.

Die Historie *Henry VI, Part One* (1591), in der Joan la Pucelle als zentrale Akteurin auf der Bühne erscheint, gehört zu den umstrittensten Stücken Shakespeares. Seine offene antifranzösische Propaganda – von Shaw (2003) als „Jingo patriotism“

² Auf eine ebensolche spirituelle Transzendierung von Weiblichkeit zielt letztlich auch die Stilisierung ihrer Jungfräulichkeit.

³ Jeannes Feinde beriefen sich auf Deuteronomium 22,5: „Eine Frau soll nicht die Ausrüstung eines Mannes tragen und ein Mann soll kein Frauenkleid tragen; denn jeder, der das tut, ist dem Herrn, deinem Gott, ein Gräuel.“

angeprangert (7) – ließ spätere Kommentator*innen am Wert des Stückes zweifeln und vermuten, es handele sich um einen kollaborativ verfassten Text, bei dem Shakespeare zumindest nicht die alleinige Autorschaft zuzuschreiben sei (cf. Boas 1951, 35). Allerdings hat Dominique Goy-Blanchet (2003) auch gezeigt, dass die Auffassungen, die im Stück vertreten werden, durchaus zeitgenössischen englischen Ansichten über den Hundertjährigen Krieg und den französischen ‚Charakter‘ überhaupt entsprechen (2). Das Stück verhandelt die ersten Jahre der Herrschaft von Henry VI, die durch den Verlust der englischen Territorien in Frankreich im Hundertjährigen Krieg geprägt waren. Joan wird höchst widersprüchlich dargestellt: Zu Beginn heroisiert, erscheint sie nach ihrer Gefangennahme als bössartige, hochmütige und sexuell ausschweifende Feindin Englands. Über die deutlich geschlechtlich markierte Abwertung der französischen Heldin als „[s]trumpet“ (V.5.84) und „foul accursed minister of hell“ (V.5.93) rechtfertigt das Stück die englische Niederlage. Shaw wehrt sich explizit gegen solch sexistisch-nationalistische Vereinnahmungen der Figur. Während das Shakespeare-Stück an einer Zerstörung ihres geschlechtslosen Heroismus arbeitet, indem es den Mythos der dämonisch-destruktiven weiblichen Sexualität im Bild der Hexe reaktiviert (Stephan 1983, 63), wird Shaw an Joans geschlechtlicher Ambiguität festhalten, um darüber neue Bedeutungen zu erschließen.

Voltaires satirisches Epos *La Pucelle*, das er 1730 zu schreiben begann, beurteilt Shaw wesentlich milder. Der Text richtet sich nicht nur gegen Jean Chapelains gravitätisches Poem *La Pucelle, ou la France délivrée* (1656), sondern auch gegen den Pucelle-Kult im Allgemeinen (De Boer 1994, 9). Schon im ersten Canto erklärt Voltaire (1790) despektierlich, „Vous tremblerez de ses exploits nouveaux; / Et le plus grand de ses rares travaux / Fut de garder un an son pucelage“ (6). Ebenso wie Shakespeare stellt Voltaire Jeannes ‚Reinheit‘ in Frage – indem er die Bewahrung ihrer Jungfräulichkeit zu ihrer größten Heldentat erklärt, parodiert und resexualisiert er den Mythos. Voltaire provoziert seinerseits, indem er die größte Provokation der Pucelle für konventionelle Geschlechterrollen entschärft: Sie entzieht sich in Männerkleidung (oder gar nackt) und in ihrer Führungsrolle nicht gänzlich der Weiblichkeit, sondern muss beständig gegen ihre ‚innere Natur‘ ankämpfen. Um dies zu betonen, bringt Voltaire sie immer wieder in kompromittierende Situationen. Obwohl Shaw, wie wir sehen werden, ihre geschlechtliche Identität ganz anders fasst, greift er Voltaire dafür in seinem Vorwort nicht an, denn dessen Verse, die Jeanne in den absurdesten Situationen zeigen, beanspruchen immerhin keinen Anspruch auf Wahrhaftigkeit.

„The combats in which Joan rides a flying donkey, or in which, taken unaware with no clothes on, she defends Agnes with her sword, and inflicts appropriate mutilations on her assailants, can be laughed at as they are intended to be without scruple; for no sane person could mistake them for sober history“ (25),

so Shaw (2003).

Ja, mit Voltaires aufklärerischem Impuls – „its purpose was not to depict Joan, but to kill with ridicule everything that Voltaire righteously hated in the institutions and fashions of his own day“ (24) – kann sich Shaw sogar identifizieren. Voltaire zieht

mit seinem Gedicht, so sieht es auch Shaw, eben nicht in erster Linie gegen Jeanne ins Feld, sondern „gegen Aberglauben, gesellschaftliche Korruption und Mißwirtschaft“ (Stephan 1983, 50). Daraus wird deutlich: Shaw setzt zwar auf größere historische Genauigkeit und wird Jeannes Weiblichkeit anders bewerten, aber wie Voltaire nutzt er den Saint-Joan-Mythos auch, um gegenwärtige Missstände anzuprangern.

Diese Interessen erklären, warum Shaw (2003) Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orleans* (1801) einer besonders scharfen Kritik unterzieht und sie vernichtend als „raging romance“ (24) einstuft. Schillers Bearbeitung des Stoffes folgte einem Prinzip, das er in einem Brief vom 20. August 1799 gegenüber Goethe so formulierte: „immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frey zu erfinden“ (Koopmann 2000, 549). Obwohl Schiller sich durchaus auf Pitavals *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugemens qui les ont décidées* (1734–1741) und andere historische Quellen stützte (cf. Stephan 1983, 50),⁴ ist das Stück nicht als ‚historisches‘ Drama gedacht, sondern auf literarische und dramatische Effekte hin konzipiert. So zeichnet Schiller Johanna im Prolog als göttlich inspiriertes Mädchen, das die für sie vorgesehene Ehe zurückweist und in den Krieg zieht. Reihenweise verlieben sich die Ritter des Königs in sie, aber sie weist alle zugunsten ihrer göttlichen Mission zurück. Inge Stephan (1983) zufolge wird so wiederholt ein „Sieg über die Sinnennatur“ inszeniert, indem Johanna immer wieder gezwungen wird, ihre Jungfräulichkeit gegen Bewerber zu verteidigen (56).

Dabei versteht Johanna sich in ihrer aktuellen Rolle eigentlich nicht als Frau:

Darf sich ein Weib mit kriegerischem Erz
Umgeben, in die Männerschlacht sich mischen?
Weh mir, wenn ich das Rachsword meines Gottes
In Händen führte, und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren! (Schiller 2012, 100)

Schiller wagt es allerdings nicht, Johanna wirklich zu entweiblichen. Trotz ihres scheinbaren „Ausbruch[s] aus der Frauenrolle“ erfüllt sie durch „ihre Hingabe, Opferbereitschaft und Aufopferung [...] letztlich die weiblichen Muster, denen sie oberflächlich gesehen so gar nicht zu entsprechen scheint“ (Stephan 1983, 64). Tragisch, aber unweigerlich, so scheint es, verliebt sie sich dann auch auf dem Schlachtfeld in einen englischen Ritter. Über ihre unpatriotische und unheilige Leidenschaft ist sie so verschämt, dass sie den Anklagen der Hexerei nicht widerspricht und sich gefangen nehmen lässt. Durch diese Verwicklung stellt Schiller den Konflikt zwischen Johannas göttlicher Mission und ihren menschlichen Begierden in den Mittelpunkt seines Dramas (cf. Boas 1951, 44); dafür nimmt er

⁴ Auch Shakespeares und Voltaires literarische Werke waren Schiller bekannt. Goy-Blanquet (2003) verweist auf Schillers Gedicht „Voltaire's Pucelle und die Jungfrau von Orleans: Das edle Bild der Menschheit zu verhönen“ (1802), in dem er sich explizit gegen Voltaire wendet (33), und zeigt, dass Schillers Stück zahlreiche Elemente aus Shakespeares *history play* übernimmt, diese aber frei den eigenen Zwecken anpasst (36).

eine Reihe unwahrscheinlicher Plotwendungen ebenso wie das radikale Abweichen von der historischen Überlieferung in Kauf (cf. Boas 1951, 42). Für Shaw (2003) hat Schillers Johanna „not a single point of contact with the real Joan, nor indeed with any mortal woman that ever walked this earth“ (24). Er betont also die Abweichung Schillers von jeglichem historischen und alltäglichen Realismus, die insbesondere seine Auffassung von Weiblichkeit betrifft. Schillers Anliegen und die philosophische Anlage seiner Figur sind natürlich weit komplexer als Shaw sie polemisch zu würdigen weiß; in Grundzügen unterstreicht *Die Jungfrau von Orleans* dennoch ein heteronormatives Geschlechtsmodell, in dem Johanna im Konflikt zwischen der ‚unweiblichen‘ Kriegerin und der ‚weiblichen‘ Liebenden letztlich zugrunde gehen muss. Die Spaltung in Hexe und Heilige, die die Rezeption dominiert hat, wird hier ins Innere der Figur übertragen und führt zu ihrem Untergang (cf. Stephan 1983, 64). Shaw sieht aber keinen inneren Konflikt in Joans Ablehnung der Frauenrolle angelegt, keine positiv oder negativ besetzte Essenz von Weiblichkeit, auf die Joans Abweichung wieder zurückgeführt werden muss, sondern eine Chance, mit einem Stück, das zwischen historischer und gegenwärtiger Wirklichkeit vermittelt, neue Denkmodelle zu entwickeln.

3. Joan als Außenseiterin: Gendernormen und die Imagination der ‚wirklichen‘ Joan

Shaws Theaterstück verfolgt in Bezug auf Joans Weiblichkeit eine andere Strategie als seine Vorgänger. Unterstrichen wird dies bereits im „Preface“, das knapp ein Drittel des publizierten Dramentexts ausmacht. Wie in vielen anderen seiner Stücke nutzt Shaw die Plattform des Vorworts, um seine Absichten zu erläutern, literatur- und gesellschaftskritische Bezüge herzustellen und eine Interpretation des Dramas festzuschreiben. Wie durch Shaws (2003) Bezug auf die Rezeptionsgeschichte schon deutlich wurde, positioniert er seine eigene Darstellung zunächst als Wendung gegen die Mythologisierungsbemühungen, welche die „essential truth“ der historischen Ereignisse neu herausschält (51). Dabei ist Joans Figurenstruktur weniger an psychologisch-realistischen Charaktermodellen orientiert als an der intellektuellen Auswertung ihrer historischen Bedeutung, die sich Shaw zum Ziel gesetzt hat. Joans Darstellung als relativ statische Figur dient also weniger einer psychologischen als einer historischen Wahrheitsfindung, wie schon Luigi Pirandello (1976) nach der Uraufführung in New York festgestellt hat: „Yes, Joan as she really was in her own little individual history, must have been much as Shaw imagined her. But he seems to look on her once and for all, so to speak, quite without regard for the various situations in which she will meet life in the course of the story“ (282). Shaw geht es mit seiner dramatischen Charakterisierung von Joan also in gewisser Hinsicht wie in seinem Vorwort um eine These. Diese läuft aber nicht auf eine Romantisierung oder Heroisierung hinaus, sondern hängt von Joans Position als unliebsame Außenseiterin ab. In gewisser Hinsicht gilt auf der Rezeptionsebene für Leser*innen und Zuschauer*innen, was Bluebeard am Ende der fünften Szene über Joan sagt: „You know, the woman is quite impossible. I dont dislike her, really; but what are you to do with such a character?“ (Shaw 2003,

120).⁵ Joan ist – gerade als Frau – gewissermaßen ‚unmöglich‘, aber sie fordert uns heraus, etwas mit ihrer Figur ‚zu machen‘.

Auch Shaw ‚macht‘ etwas mit Joan, um bei seinen Zeitgenossen ein Umdenken über ihre eigene historische und kulturelle Prägung anzustoßen. Er zeigt Joan im Widerspruch zu ihrer Zeit als Vordenkerin eines rationalen Nationalismus⁶ und Protestantismus,⁷ womit sie zwangsläufig kirchliche und politische Gegner auf den Plan bringt, für die eine Neuordnung der katholischen Ständegesellschaft undenkbar ist. Shaw charakterisiert Joan aber auch als Außenseiterin, die unsere Normen von Sexualität, Gender und rationalem Denken durchbricht. Von Anfang an tritt sie mit voller Überzeugung in ihre göttlichen und politischen Visionen auf und wird deswegen von anderen als hochmütig, unverfroren und unverschämt wahrgenommen (cf. Shaw 2003, 70, 113). Der Erzbischof warnt sie: „You stand alone: absolutely alone, trusting to your own conceit, your own ignorance, your own headstrong presumption, your own impiety in hiding all these sins under the cloak of a trust in God“ (Shaw 2003, 118). Dies zeigt schon, dass Joans Reformwillen von ihrem Umfeld als Angriff auf die eigenen Machtansprüche wahrgenommen wird und sie deshalb auch unter ihren Verbündeten bald isoliert erscheint.

Wäre dieser Machtkonflikt schon mit einem männlichen Kontrahenten von Schwierigkeiten gekennzeichnet, verstärkt sich dieser durch Joans Geschlechterdifferenz. Bei Shaw irritiert Joan nicht nur als Frau in einer Männerdomäne, sondern auch als Frau, die nicht ganz Frau zu sein scheint: durch männlichen Habitus, männliche Kleidung und eine Asexualität, die sich gegen sexuelles Begehren sperrt.⁸ In Shaws Joan kann man sich, anders als in Schillers Johanna, überhaupt nicht verlieben. Shaw kritisiert mit dieser Charakterisierung künstlerische Romantisierungen, die Joan als große Schönheit stilisierten, zumal ihr Mangel an Attraktivität, der von historischen Quellen bestätigt werde, auch eine

⁵ Der Wortlaut des Theaterstücks folgt Shaws idiosynkratischem Verzicht auf Apostrophen bei den englischen Kontraktionen.

⁶ Vgl. dazu Cauchons Bemerkung: „When she threatens to drive the English from the soil of France she is undoubtedly thinking of the whole extent of country in which French is spoken. To her the French-speaking people are what the Holy Scriptures describe as a nation. Call this side of her heresy Nationalism if you will: I can find you no better name for it. I can only tell you that it is essentially anti-Catholic and anti-Christian; for the Catholic Church knows only one realm, and that is the realm of Christ's kingdom“ (107). Shaw unterstützt diesen Nationalismus nicht, wie seine Parodie nationalistischer Tendenzen in der Figur Stogumber zeigt (cf. Watt 1985, 71); allerdings erscheint er für Shaw im mittelalterlichen Kontext nichtsdestotrotz als progressiver Schritt in Richtung Demokratie, der dem Volk mehr Bedeutung beimisst als der Krone oder der Religion.

⁷ Vgl. dazu Warwicks Bemerkung: „It is the protest of the individual soul against the interference of priest or peer between the private man and his God. I should call it Protestantism if I had to find a name for it“ (107). Wie Cauchons Äußerungen zum Nationalismus Joans sprüht auch diese Passage von anachronistischer Ironie, denn Shaw geht es nicht darum, Joans Glaubensgrundsätze historisch präzise zu kategorisieren, sondern Joan als Vordenkerin zu charakterisieren, die ihrer Zeit voraus ist.

⁸ Die Schauspielerin Marjorie Brewer, die Joan auf der Bühne verkörperte, interpretierte ihre Rolle so: „Sexuality – none. It never crossed my mind, and I don't think the play gives any hint of it“ (zit. n. Hill 1987, 19). Shaws Vorbild für Joan war allem Anschein nach eine Bekannte aus der Fabian Society, Mary „Hanky“ Hankinson: „There was ‚no panky with Hanky‘, as another Fabian put it, for she seemed entirely sexless, pouring her energies into gymnastics and flute-playing and sharing her domestic life with her friend Ethel Moor. Shaw had attended the Summer School in 1919 at Penlee where Hanky had miraculously quenched a Fabian uprising against her demanding programme“ (Holroyd 1991, 82–83).

genderpolitische Komponente beinhaltet: „The evident truth is that like most women of her hardy managing type she seemed neutral in the conflict of sex because men were too much afraid of her to fall in love with her“ (Shaw 2003, 8). Joan entsprach Shaw zufolge aber tatsächlich weder gängigen Schönheits- noch gängigen Weiblichkeitsidealen. In seiner Korrespondenz beschreibt er sie als „no lady and very unfeminine“ (Shaw 1938). Seine Joan weist selbst jede Form von konventioneller Weiblichkeit von sich: „I am a soldier: I do not want to be thought of as a woman. I will not dress as a woman. I do not care for the things women care for“ (Shaw 2003, 92). Der Vergleich mit den früheren Bearbeitungen des Stoffes ist hier erneut erhellend: Während Schillers Johanna, trotz Männerkleidung und Suspendierung ihrer weiblichen Performanz zugunsten der Rolle der Kriegerin, der Idee von Weiblichkeit durch ihre Schönheit und ihr Begehren grundsätzlich noch entspricht, und wo Shakespeare und Voltaire sie gewissermaßen einer dennoch vorhandenen, dämonischen Sexualität ‚überführen‘, lässt sich Shaws Joan überhaupt nicht mehr mit konventioneller Weiblichkeit identifizieren.

Joan erscheint damit als eine klare Vertreterin des Typus, den Shaw die „unwomanly woman“, also die „unfrauliche Frau“ genannt hat:⁹ Schon in seinem frühen Essay „The Quintessence of Ibsenism“ (1891) hatte Shaw das Ideal der „womanly woman“, die sich selbst für Mann und Kind aufopfert und dafür als Inkarnation natürlicher Weiblichkeit gefeiert wird, ebenso kritisiert wie die Tendenz, jegliche Abweichung von diesem Ideal zu dämonisieren und als ‚unfraulich‘ abzuqualifizieren (31–34). „The domestic career is no more natural to all women than the military career is natural to all men“ (41), schreibt Shaw und antizipiert damit nicht nur die Haltung seiner Joan, sondern auch moderne Gendermodelle nach Michel Foucault und Judith Butler, die Geschlechterrollen nicht als natürlich gegebene Tatsachen ansehen, sondern deren diskursive Prägung und performative Wiederholungsstruktur in den Vordergrund gestellt haben. Schon für Shaw ist Weiblichkeit ein Diskurs: Die „womanliness“ der Frau wird durch kulturelle Normen hergestellt, die Frauen internalisieren und deshalb aus eigenem Antrieb befolgen (Shaw 1891, 32, 44). Emanzipation kann für Shaw nur durch Zurückweisung dieses Diskurses der „womanliness“ geschehen (43). Joan lehnt solche ‚Fraulichkeit‘ tatsächlich für sich ab und Shaw (2003) ist durchaus daran gelegen, diese vermeintliche „abnormality“ (18) zu dekonstruieren und zu diversifizieren: Immer habe es solche Frauen gegeben, so Shaw, und zwar unabhängig von der jeweils performierten geschlechtlichen Ausdrucksform: „But it is not necessary to wear trousers and smoke big cigars to live a man’s life any more than it is necessary to wear petticoats to live a woman’s“ (20). Shaw stellt so nicht nur Parallelen zwischen mittelalterlichen und zeitgenössischen Gendernormen her (cf. Waltonen 2004, 194–196), sondern arbeitet auch an deren Öffnung für größere Diversität und Fluidität.

Joan als Außenseiterin zu denken, bedeutet aber auch, sich mit ihrer unweigerlichen Abhängigkeit von normativen Konstruktionen auseinanderzusetzen. Butler

⁹ Zu diesem Vergleich und Shaws Wunsch, viktorianische Gendernormen zu kritisieren, siehe auch Waltonen 2004.

(2004) betont, dass das Außenseitertum in einem paradoxen Verhältnis zu der Norm steht, gegen die es sich wendet: „The question of what it is to be outside the norm poses a paradox for thinking, for if the norm renders the social field intelligible and normalizes that field for us, then being outside the norm is in some sense being defined still in relation to it“ (42). Was es bedeutet, dass Joan ‚nicht ganz weiblich‘ ist, wird also immer noch dadurch bestimmt, was es heißt, in ihrer – und in Shaws – Kultur ‚weiblich‘ zu sein. Die Außenseiterin bleibt also weiterhin auf das Zentrum bezogen, denn das ‚Außen‘ definiert sich immer nur in Abhängigkeit des historisch variablen ‚Innen‘. Durch ihre Grenzüberschreitungen erzeugt Joan aber genug „gender trouble“, um die konventionellen Vorstellungen von Weiblichkeit zu bewegen (Butler 2004, 42).

Im Stück wird das unkonventionelle und autoritative Auftreten einer Frau sofort mit Misstrauen bestraft, ebenso wie Joans Entscheidung, sich nicht als Frau zu kleiden. Ihr kurzes Haar löst einen Lachkrampf bei den Damen bei Hofe aus (Shaw 2003, 81) und der Kaplan erklärt: „She rebels against Nature by wearing man’s clothes, and fighting“ (Shaw 2003, 108). Der Kaplan ‚naturalisiert‘ damit bestimmte Normen für den Ausdruck von Weiblichkeit. Deshalb lässt sich Joans Verhalten auch nicht durch die rationalen Erklärungen, die sie dafür anzubieten hat, neutralisieren. Ihr Argument, sie müsse sich als Frau unter Soldaten vor sexuellen Übergriffen schützen – „If I were to dress as a woman they would think of me as a woman, and then what would become of me?“ (Shaw 2003, 138) – hat wenig Kraft, wenn ihr Verstoß sich in den Augen ihres Umfelds nicht gegen beliebige Konventionen richtet, sondern gegen Naturgesetze, deren Aushebelung weit größere Konsequenzen mit sich brächte als ein Angriff auf die körperliche Unversehrtheit eines Individuums.

Im Epilog, in dem Joan aus der Totenwelt zurückkehrt, erklärt sie hellsichtig: „I might almost as well have been a man. Pity I wasn’t: I should not have bothered you all so much then“ (Shaw 2003, 153). Tatsächlich bestätigt der Inquisitor diese Analyse. Joans Genderdifferenz spielt eine entscheidende Rolle dabei, Ängste vor einer sozialen Umwälzung auszulösen: „[T]he wom[e]n who quarrel[-] with [their] clothes [...]: they are followed, as surely as the night follows the day, by bands of wild women and men who refuse to wear any clothes at all. When maids will neither marry nor take regular vows, [...] then, as surely as the summer follows the spring, they begin with polygamy, and end by incest“ (Shaw 2003, 128). Solche Reden spiegeln Ängste wider: Indem Joan aus der Ordnung heraustritt, gefährdet sie diese Ordnung zugleich in ihren Grundfesten. Julia Kristevas (1980) Konzept der Abjektion erklärt, warum Joans Grenzüberschreitungen so gefährlich sind: Sie stellen die Grenzen selbst in Frage und damit nicht nur die Geschlechternormen, sondern auch gesellschaftliche Strukturen und die Grundfeste von Subjektivität, die sich daran ausrichten.

In den Öffnungen und Rissen, die sich durch die Grenzüberschreitungen in den Strukturen dieser Realitätskonstruktion auftun, wird für Shaw aber auch ein anderes Sehen möglich. Joan ergänzt ihre Überlegungen: „But my head was in the skies; and the glory of God was upon me; and, man or woman, I should have bothered you as long as your noses were in the mud“ (Shaw 2003, 153–154). Es

gibt also noch etwas jenseits von Joans differenter Weiblichkeit, das ihre Differenz zusätzlich unterstreicht: ihre Art des Denkens.

4. Joan als Realistin: Die Imagination der Differenz

Das neunzehnte Jahrhundert hatte Jeanne d'Arc nicht nur romantisiert, sondern es hatte ihre Visionen auch als Wahnvorstellungen nachträglich zu deuten versucht und sie damit in eine Außenseiterposition der mentalen Differenz und Defizienz gerückt. Woher Jeannes Stimmen kamen, hatte spätere Autor*innen immer wieder beschäftigt. Es konkurrierten Deutungen, die sie tatsächlich als Botschaft von Gott anerkannten, mit Betrugsvermutungen, die entweder Jeanne selbst der Lüge bezichtigten, oder – wie etwa Anatole France – annahmen, „daß sich fremde Personen als Erzengel verkleidet Johanna genähert hätten, um sie für ihre Ziele auszunützen und ihr ihre Mission eingeredet hätten“ (Stephan 1983, 39). Mit dem aufkommenden „psychologischen Paradigma“ versuchten nun aber auch einige Autor*innen, „Jeannes metaphysische Kräfte, ihre Visionen und Auditionen auf medizinischem und psychiatrischem Wege rational zu erklären“ und stempelten sie so entweder zur Schwindlerin oder zur Geisteskranken (Röckelein 1996, 21).¹⁰

Shaw (2003) waren diese Deutungen bekannt, doch er widerspricht ihnen so vehement wie den Romantisierungen ihrer Person: „[A]n explanation which amounts to Joan being mentally defective instead of, as she obviously was, mentally excessive, will not wash“ (13). Joan ist damit im positiven Sinne ‚anders‘ als ihre Umgebung. Shaw unterstellt ihr trotz ihres Mangels an herkömmlicher Bildung eine Geisteskraft, die ihren Zeitgenossen weit überlegen war. Damit, so Sonya Freeman Loftis (2014), beharre Shaw jedoch auf einer binären Sichtweise in Bezug auf mentale Differenz: „[T]he person whose mind works differently must be either above or below the other characters around her, either highly prized by society or cast out of society, either prophet or fool. Her mental difference sets her apart. She can be a mad woman or a saint, but she can never be a regular person“ (65). Gerade aus der Perspektive der Disability Studies ist eine solche Kritik sicherlich gerechtfertigt, zumal sie, wie Loftis ebenfalls betont, dazu tendiert, Stereotypen zu perpetuieren. Dennoch scheint mir Shaws Darstellung etwas differenzierter zu sein, da die Außenseiterposition für Shaw keine statische ist: Zum einen steht Joan nicht deswegen im Abseits, weil ihre Differenz zur Norm sie dazu notwendig verdammt, sondern weil die Akteure um sie herum diese Differenz nicht dauerhaft tolerieren und integrieren können; zum anderen zielt Shaws Entwurf letztlich darauf ab, über den Blick der Außenseiterin Transformationsprozesse anzustoßen, welche die

¹⁰ Bemerkenswerterweise gibt es, wie Loftis (2014) dargestellt und kritisiert hat, eine verbreitete Tendenz, Joan und Shaw selbst als autistische „savants“ zu vereinnahmen – oft durch die Neurodiversitätsbewegung selbst (60–61, 70). Dies zeugt einerseits von einem fortwährenden Bedürfnis, Joans Differenz über neurologische Abweichungen zu erklären; andererseits demonstriert es das Identifikationspotential, das die Figur für Menschen einnimmt, die sich als Außenseiter*innen begreifen oder zu solchen gemacht werden, denn „Shaw's comedies celebrate the figure of the social outsider, investing the outcast who turns away from society and makes his own way with wit, power, and a happy ending“ (Loftis 2014, 64) – wobei letzteres natürlich für *Saint Joan*, Shaws einzige „tragedy“ (Shaw 2003, 50), nicht gilt. Umso mehr bietet Joan sich als tragische Identifikationsfigur an.

Normen, nach denen sich die „regular person“ misst, ohnehin verändern würden. Um diesen Entwurf plastisch zu machen, arbeitet Shaw an einer neuen Interpretation von Joans Visionen.

Shaw erklärt diese als eine Folge ihrer großen Vorstellungskraft: „There are people in the world whose imagination is so vivid that when they have an idea it comes to them as an audible voice, sometimes uttered by a visual figure“ (Shaw 2003, 11). Das allein konstituiert aber noch keinen Wahnsinn: „The test of sanity is not the normality of the method but the reasonableness of the discovery“ (Shaw 2003, 12). So kann Shaw argumentieren, dass Joan trotz – oder besser gerade wegen – ihrer mentalen Ausnahmesituation die Welt um sich herum mit größerer Klarheit gesehen hat als ihr Umfeld. Für Shaw (2003) ist sie ein Genie: „a person who, seeing farther and probing deeper than other people, has a different set of ethical valuations from theirs, and has energy enough to give effect to this extra vision and its valuations“ (7). Dabei wird deutlich, dass Joans geschlechtliche und mentale Ausnahmestellung in einem engen Wechselverhältnis stehen: Einerseits erlaubt Joans Imaginationskraft es ihr, sich jenseits von gesellschaftlichen Normen eine andere Rolle für ihre eigene spezifische Weiblichkeit vorzustellen und diese auch umzusetzen. Andererseits ist ihre Differenz gegenüber der Mehrheit als „the unaveraged individual“ (Shaw 2003, 37) zugleich eine Voraussetzung für diese Visionskraft. Ihre Differenz von der Norm, die sich auch in ihrer Androgynie ausdrückt, schreibt Shaw aktives transformatives Potential zu.

In einer zunächst paradox wirkenden Argumentationslinie weist Shaw nun gerade diesem visionären, von mentaler und geschlechtlicher Differenz getragenen Denken die Position des philosophischen Realismus zu. Shaws Außenseiter*innen, so Barbara Bellow Watson (1977), „get a better training in realism. For them it has survival value, and miraculous attention goes into the lessons of survival“ (129). Joan wird von Shaw (2003) ausdrücklich als „realist“ (21) bezeichnet und ihr „commonsense“ (23) wird mehrfach im Stück wie im Vorwort betont.¹¹ Ja, sie selbst bringt ihre ‚Stimmen‘ mit solch einfacher Vernunft in Verbindung. Auf den Hochmut hinter ihren Behauptungen angesprochen, verteidigt sie sich: „Oh, never mind whether it is pride or not: is it true? is it commonsense?“ (Shaw 2003, 116). Damit konfrontiert, ihre Stimmen könnten nur das Echo ihrer Eigensinnigkeit sein, antwortet sie: „[E]ven if they are only the echoes of my own commonsense, are they not always right?“ (Shaw 2003, 118). Joan leugnet gar nicht, dass ihre Phantasie für die Visionen verantwortlich ist – sie nutzt diese als heuristisches Sprungbrett, unterzieht sie aber auch einer kritischen Prüfung. Aus dieser Position heraus stellt sie die Sichtweise ihrer Zeitgenossen immer wieder in Frage. Im Stück zeigt sich das dadurch, dass sie ständig Fragen stellt, nachfragt und ihre Verständnislosigkeit gegenüber konventionellen Denkmustern zum Ausdruck bringt. Shaw unterstreicht die Funktion dieser Fragen in einem Brief, in dem er gegen die Kürzungen protestiert, die die Schauspielerin Elisabeth Bergner an genau diesen Stellen vorgenommen hatte: „Here again you cut out the expression of

¹¹ So schreibt auch Watt (1985): „Shaw’s Joan is, if nothing else, an unimpassioned realist“ (81).

Joan's bewilderment in a world of fools – of the difference that made Joan what she was" (Shaw 1938). In diesem Brief spricht er auch von „the fury of realistic common sense“ (Shaw 1938), die Joan in ihren Reden zum Ausdruck bringe. Für uns mögen „fury“ und „common sense“ geradezu ein Oxymoron bilden, doch für Shaw schließen sich Differenz, Raserei und ‚gesunder Menschenverstand‘ nicht aus. Denn für ihn ist der „common sense“ überhaupt nicht „common“.

Der literarische Realismus ist aus einer kritischen Perspektive immer wieder mit dem „common sense“ im Sinne eines normierten Verständnisses der Welt in Verbindung gebracht worden: „Popular novels in a realist mode can function to naturalise a banal view of the world as familiar, morally and socially categorised and predictable. Such stories reproduce the gender, class and racial stereotypes that predominate in society at large; waywardness and unconventionality of any kind are shown, by means of the plot structure, to lead to punishment and failure of some kind“ (19), fasst Pam Morris (2003) diese Kritik zusammen. Realistische Texte, so lautet das Argument, normieren unseren Blick; sie lehren uns, den gesellschaftlichen Status quo als gegeben und unveränderlich hinzunehmen und feststehende Kategorien wie Gender und Klasse nicht in Frage zu stellen. Shaws Anspruch an seine Theaterstücke verfolgt einen anderen Kurs und fordert uns heraus, das Projekt des philosophischen und literarischen Realismus gänzlich anders zu begreifen. In *The Quintessence of Ibsenism* beschreibt Shaw (1891) den Realisten als einen Ausnahmemenschen: derjenige, der mit geradezu prophetischer Kraft erkennt, dass die vermeintlichen Realitäten, die sich eine Gesellschaft als Normen gegeben hat, Illusionen sind (23). Butlers Äußerungen zu Gendernormen folgen ähnlichen Überlegungen und können hier Shaws Verständnis aufschließen. Butler (2004) erläutert, wie Normen an der Produktion eines „field of reality“ beteiligt sind: Sie sind der Realität, auf die sie angewendet werden, nicht äußerlich, sondern bestimmen sie mit, ja fungieren als Normen nur, insoweit sie durch ihre Wiederholung die Macht besitzen, bestimmten Konstrukten Realität zuzuweisen (52). Shaws Realist ist nicht an einer äußerlichen Beschreibung dieser Realitätsfelder interessiert, sondern an einem Durchdringen ihrer Normstruktur; und er bleibt zwar ihren Zwängen unterworfen, die von der Mehrheitsgesellschaft forciert werden, doch kann er mit quasi-visionärer Kraft, als „true prophet“ (Shaw 1891, 28), auch andere Realitätskonstruktionen imaginieren. Der Realismus, den Shaw sich für das alltägliche Denken ebenso wie für literarische Unternehmungen erhofft, ist also *per definitionem* gerade nur aus der Außenseiterposition heraus zu erreichen, einer Position, die sich mit realistischer Raserei gegen die Annahmen der Mehrheitsgesellschaft wendet.

Dies zeigt sich auch auf formaler Ebene im Stück und bindet das politische Gedankenspiel in *The Quintessence of Ibsenism* und *Saint Joan* an die literarische Praxis des „dramatic realist“ (Shaw 1970) zurück. Im Epilog erscheint Joan 25 Jahre nach ihrem Tod noch einmal König Charles. In dieses Totengespräch werden nach und nach ihre Gegenspieler hineingezogen, die nun überraschenderweise Joans Handeln würdigen. Schließlich tritt ein unbekannter Gentleman ein, der verkündet, dass Joan als Heilige kanonisiert werden soll (Shaw 2003, 160) – wir befinden uns also plötzlich nicht mehr im Mittelalter, sondern im Jahr 1920 und damit praktisch

in Shaws Gegenwart. Spätestens damit verlässt Shaw die Form des realistischen Dramas und entwirft ein fantastisches Szenario, in dem – den Visionen Joans vergleichbar – eine ‚unwirkliche‘ Erscheinung eingesetzt wird, um das ‚realistische‘ Anliegen der Normerschütterung zu verwirklichen. Anders als das fantastische oder surreale Theater bleibt Shaws visionärer Ausflug aber an die gesellschaftliche Wirklichkeit und den „common sense“ gebunden: Es geht nicht um metaphysische Transzendenz, sondern soziale Transformation.

Dadurch öffnet er nicht nur sein historisches „chronicle play“ für die Moderne, sondern zieht auch die Zuschauer*innen in das folgende Geschehen hinein und fordert sie heraus, aktuelle Fragen neu zu verhandeln (cf. Watt 1985, 77–78). All ihre Feinde knien nun vor Joan und sie erwägt, von den Toten aufzuerstehen, um die Welt zu verbessern (cf. Shaw 2003, 163). Kaum überraschend ziehen sich angesichts dieser Aussicht alle Anwesenden unter einem Vorwand zurück und lassen Joan allein auf der Bühne zurück. Das Stück endet mit Joans Verzweiflung ob dieser mangelnden Bereitschaft zur Veränderung: „O God that madest this beautiful earth, when will it be ready to receive Thy saints? How long, O Lord, how long?“ (Shaw 2003, 164). Shaw lässt keinen Zweifel daran, dass seine eigene Vision einer Heiligen des Realismus trotz Kanonisierung keine Hoffnung auf ein Heraustreten aus ihrer Außenseiterposition hat. Aus der Ferne mögen wir den radikalen Geist bewundern, aber in der Praxis fordert die Stimme dieses Realismus zu radikale Änderungen in unseren Macht- und Denkstrukturen, um wirklich als lebende Präsenz in der Mitte der Gesellschaft etabliert zu werden. Dieser Realismus, wie Shaw ihn in Joan verkörpert, ist aber auch kein Realismus, der bestehende ästhetische oder politische Ordnungen bestätigt, sondern neues Denken und eigene Grenzüberschreitungen fordert.

Es ist also kein Zufall, dass Shaw selbst sich mit Joan identifiziert und sie in seinem Stück nicht nur zu einer Kriegerin, sondern einer Realistin macht, die sein eigenes ästhetisches und didaktisches Anliegen spiegelt, konventionelle Annahmen über unsere Haltung zu Politik, Religion, Geschlecht und Vernunft zu hinterfragen. Damit verortet Shaw auch seine literarische Imaginationskraft in der Differenz. Wir müssen nicht erst dem Auftrag des Stückes folgen, seine Erkenntnisse auf die Gegenwart zu übertragen, um darin eine Herausforderung für eine Neuordnung von Außenseiterdiskursen zu sehen: Denn wie ließe sich eine Literatur – und eine Gesellschaft – denken, die sich nicht in Abgrenzung von, sondern aus dem Außenseitertum selbst heraus konstituiert – und dies, ohne dabei neue Abgrenzungen zu erzeugen? Barbara Naumann (2019) hat kritisch über aktuelle politische Debatten bemerkt, „dass der Anspruch, eine realistische Sicht der Dinge zu präsentieren, fast immer ausschließlich die verabsolutierte eigene Perspektive meint.“ Das gilt bis zuletzt auch für Shaws Joan of Arc. Vielleicht ist also auch sie noch nicht bereit, den radikaleren Anspruch ihrer Botschaft anzuerkennen: Realismus aus der Außenseiterposition zu begreifen, müsste dann nicht nur bedeuten, die Dichotomien zwischen Außen und Innen aufzulösen, sondern auch den Absolutheitsanspruch der eigenen Wahrheit zugunsten eines pluralen Realismus aufzugeben und Differenz nicht länger als Abweichung von der Norm zu denken, sondern als Ausdruck von Vielfalt zu imaginieren.

Bibliografie

- BERST, Charles A. 1994 „As Kingfishers Catch Fire: The Saints and Poetics of Shaw and T. S. Eliot.“ *Shaw: The Annual of Bernard Shaw Studies* 14, 105–125.
- BOAS, Frederick S. 1951. „Joan of Arc in Shakespeare, Schiller, and Shaw.“ *Shakespeare Quarterly* 2 (1), 35–45.
- BUTLER, Judith. 2004. *Undoing Gender*. Florence: Taylor and Francis.
- DE BOER, Dick. 1994. „Joan of Arc: The Historical Actuality of a Fascination.“ In *Joan of Arc: Reality and Myth*, ed. van Herwaarden, Jan, 7–18. Hilversum: Verloren.
- GARLAND-THOMSON, Rosemarie. 1997. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.
- GOY-BLANQUET, Dominique. 2003. „Shakespeare and Voltaire Set Fire to History.“ In *Joan of Arc, A Saint for All Reasons: Studies in Myth and Politics*, ed. Goy-Blanquet, Dominique, 1–38. Aldershot: Ashgate.
- HILL, Holly. 1987. *Playing Joan: Actresses on the Challenge of Shaw's Saint Joan*. New York: Theatre Communications Group.
- HIMMEL, Stephanie. 2007. *Von der ‚bonne Lorraine‘ zum globalen ‚magical girl‘: Die mediale Inszenierung des Jeanne d’Arc-Mythos in populären Erinnerungskulturen*. Göttingen: V&R Unipress.
- HOLROYD, Michael. 1991. *Bernard Shaw, Vol. III: 1918–1950*. London: Chatto & Windus.
- KOOPMANN, Helmut. 2000. *Schillers Leben in Briefen*. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger.
- FREEMAN, Loftis Sonya. 2014. „The Superman on the Spectrum: Shaw's Autistic Characters and the Neurodiversity Movement.“ *Shaw: The Annual of Bernard Shaw Studies* 34 (1), 59–74.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Éd. du Seuil.
- MORRIS, Pam. 2003. *Realism*. London: Routledge.
- NAUMANN, Barbara. 2009. „Editorial.“ *figurationen* 1. <<https://figurationen.ch/hefte/realismus-realism/editorial-2/>>.
- PIRANDELLO, Luigi. 1976. „Notice in the *New York Times*, 13 January 1924, 7 [magazine section].“ In *Shaw: The Critical Heritage*, ed. Evans, Thomas F., 279–284. London: Routledge & Paul.
- RIEGER, Dietmar. 2008. „Jeanne d’Arc – rechts, links und noch viel mehr: Die Pucelle im Spannungsfeld der Ideologien.“ In *Interkulturalität und wissenschaftliche Kanonbildung*, ed. Röseberg, Dorothee & Heinz Thoma, 109–127. Berlin: Logos-Verlag.
- RÖCKELEIN, Hedwig. 1996. „Jeanne d’Arc als Konstruktion der Geschichte.“ In *Jeanne d’Arc oder Wie Geschichte eine Figur konstruiert*, ed. Röckelein, Hedwig, Charlotte Schoell-Glass & Maria E. Müller, 9–27. Freiburg: Herder.
- SCHILLER, Friedrich. 2012. *Schillers Werke, Nationalausgabe, 9. Band: Die Jungfrau von Orleans*, ed. Woesler, Winfried. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger.
- SHAKESPEARE, William. 2003. *Henry VI, Part One*. Oxford: Oxford University Press.
- SHAW, Bernard. 1891. *The Quintessence of Ibsenism*. London: Walter Scott.
- SHAW, Bernard. 1938. Brief an Elisabeth Bergner. Add MS 81316. John Gielgud Archive, British Library, London, UK.
- SHAW, George Bernard. 1970. „A Dramatic Realist to His Critics.“ In *The Bodley Head Bernard Shaw Collected Plays with Their Prefaces, Vol. I*, ed. Laurence, Dan H., 485–511. London: Bodley Head.

- SHAW, Bernard. 2003. *Saint Joan*. London: Penguin Classics.
- SINI, Lorella. 2016. „De l'icône à l'exemple historique: Le discours de commémoration de Jeanne d'Arc par Marine Le Pen.“ *Argumentation et Analyse du Discours* 16, 1–19.
- STEPHAN, Inge. 1983. „Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung.“ In *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, ed. Stephan, Inge & Sigrid Weigel, 35–66. Berlin: Argument.
- VOLTAIRE. 1790. *La pucelle d'Orléans: Poème héroï-comique en dix-huits chants*. A Londres. Eighteenth Century Collections Online.
<<http://find.gale.com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/ecco/infomark.do?&source=gale&prodId=ECCO&userGroupName=suf&tabID=T001&docId=CW3310080768&type=multipage&contentSet=ECCOArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>>.
- WALTONEN, Karma. 2004. „Saint Joan': From Renaissance Witch to New Woman.“ *Shaw* 24, 186–203.
- WARNER, Marina. 1994. „Joan of Arc: A Gender Myth.“ In *Joan of Arc: Reality and Myth*, ed. van Herwaarden, Jan, 97–117. Hilversum: Verloren.
- WATSON, Barbara Bellow. 1977. „The New Woman and the New Comedy.“ In *Fabian Feminist: Bernard Shaw and Woman*, ed. Weintraub, Rodelle, 114–129. Penn State University Press, 1977.
- WATT, Stephen. 1985. „Shaw's ‚Saint Joan‘ and the Modern History Play.“ *Comparative Drama* 19 (1), 58–86.

Zusammenfassung

Anhand der Konstruktion von Joan of Arc in *Saint Joan* untersucht dieser Artikel, wie George Bernard Shaw die Position einer Außenseiterin nutzt, um seine geschlechtspolitischen und ästhetischen Ziele zu verdeutlichen. Im Vergleich mit älteren Darstellungen der französischen Nationalheldin wird Shaws spezifische Rezeption des Jeanne-d'Arc-Mythos skizziert und dargestellt, wie Shaw Joans geschlechtliche Differenz als Fortsetzung seiner Kritik an Geschlechternormen entwickelt. Aufbauend darauf präsentiert Shaw Joan zudem als mentale Ausnahmefigur, über deren Visionen ein anderer Begriff des Realismus stark gemacht wird, mit dem Shaw sein eigenes schriftstellerisches Wirken identifiziert.

Abstract

Focusing on the construction of Joan of Arc in *Saint Joan*, this article explores how George Bernard Shaw employs the position of an outsider to illustrate his gender political and aesthetic goals. In comparison with older representations of the French national hero the article delineates Shaw's specific reception of the Jeanne-d'Arc-myth and shows how Shaw develops Joan's gender difference as a continuation of his critique of gender norms. Based on this, Shaw also presents Joan as an exceptional case of mental strength, whose visions are used to campaign for a different concept of Realism, with which Shaw identifies his own work as a writer.