

FELIX MITTERERS ›JOHANNA ODER DIE ERFINDUNG DER NATION‹

Von Sylvia Tschörner (Innsbruck)

›Johanna oder die Erfindung der Nation‹¹⁾ ist, nach ›Die Kinder des Teufels‹ (über den Salzburger Hexenprozess gegen Kinder im 17. Jahrhundert), ›Das wunderbare Schicksal‹ (über den Hoftyroler Peter Prosch im 18. Jahrhundert), ›Verlorene Heimat‹ (über die Vertreibung der Zillertaler Protestanten zu Beginn des 19. Jahrhunderts), ›Michael Gaismair‹ und dem Drehbuch zum Film ›Andreas Hofer – Die Freiheit des Adlers: Felix Mitterers fünftes Historiendrama²⁾ und das erste, in dem Intertextualität eine größere Rolle spielt. Das hängt natürlich mit der Wahl des Stoffes zusammen, an dem sich so bedeutende Dichter wie Christine de Pizan, François Villon, William Shakespeare, Voltaire, Friedrich Schiller, Mark Twain, Anatole France, George Bernard Shaw, Bertold Brecht, Charles Péguy, Paul Claudel, Max Mell und Jean Anouilh versucht und Werke geschaffen haben, von denen einige Bestandteil des literarischen Kanons geworden und im wahrsten Sinn des Wortes nicht mehr wegzudenken sind.³⁾

In sechzehn Bildern lässt der Dramatiker die bekannte Geschichte der Jeanne d'Arc abrollen: ihre Berufung durch den Erzengel Michael, ihren Auftritt vor dem Hof in Chinon im Februar 1429, die Eroberung von Orléans und die Krönung des Dauphins im Juni desselben Jahres, Jeanne's Gefangennahme bei Compiègne, ihre Auslieferung, den Ketzer-Prozess und ihre Verbrennung am 30. Mai 1431. Die Reihenfolge der Ereignisse ist chronologisch. Die Krönung findet exakt in der Mitte

¹⁾ FELIX MITTERER, *Johanna oder die Erfindung der Nation*, Innsbruck 2002. Seitenangabe der Zitate, die sich auf ›Johanna‹ beziehen, folgt im Text in runder Klammer.

²⁾ Mitterer arbeitet derzeit an einem weiteren Werk, das auf einem historischen Stoff basiert: ein Filmskript über den Wiener Hofmohren Angelo Soliman. BRIGITTE WARENSKI, *Eine Frau im Ausnahmezustand* (Interview mit Felix Mitterer), in: *Tiroler Tageszeitung*, 11. Januar 2002, S. 6. Bereits vollendet hat er ein Libretto über Oswald von Wolkenstein. (Persönliche Mitteilung Mitterers. 14. Februar 2002.)

³⁾ SYLVIA TSCHÖRNER, *Der Stoff auf dem die -ismen blüh'n. Die Jungfrau von Orléans zwischen Shakespeare und Mitterer*, in: MITTERER, *Johanna* (zit. Anm. 1), S. 85–93. – Zu französischen Johanna-Versionen siehe: SYLVIA TSCHÖRNER, *Jeanne d'Arc in modernen französischen (Musik-) Dramen*, in: *Politische Mythen und nationale Identitäten*, hrsg. von ULRICH MÜLLER et al., Anif/Salzburg [voraussichtl. 2004].

des Stückes zwischen den Bildern 8 und 9 statt. Auf filmische Techniken wie Shaws *flash forward* im Epilog, Claudels Umkehr der Ereignisse oder Anouilh's zeitliche Umstrukturierung derselben wird verzichtet. Eine interessante Zeitstruktur ergibt sich jedoch dadurch, dass sich parallel zu und verwoben mit der bekannten Heldinnen-Vita jene einer unbekanntenen, privaten Johanna vollzieht. Diese wird von einem ausländischen Jugendlichen vergewaltigt, entwickelt anorektische Symptome (mangelndes Selbstwertgefühl, Probleme mit der eigenen Geschlechtsrolle, Perfektionismus etc.)⁴⁾ Die Krankheit setzt ungeahnte Kräfte in ihr frei. Verhetzt durch Fernsehbotschaften zieht sie gegen die im Land lebenden Fremden ins Feld. Die Erkenntnis ihres Unrechts in Bild 8 (unmittelbar vor der Mitte des Dramas) führt zu ihrem psychischen Zusammenbruch und Tod in einer Heilanstalt: Sie ‚verbrennt‘ in dem Sinn wie eine Kerze niederbrennt und dabei Energie freisetzt.⁵⁾ Diese ‚inoffizielle‘ erscheint zunächst einmal als Ergänzung zur ‚offiziellen‘ Geschichte. Die beiden Zeitströme fließen und verfließen ineinander, was sich in einem ständigen Nebeneinander von moderner und mittelalterlicher Kleidung und Requisiten auf der Bühne zeigt. Im Gegensatz zu Anouilh, bei dem die Kostüme „angedeutet mittelalterlich“ sind, und bei dem es heißt „man soll sie im Laufe des Spiels nicht mehr sehen“⁶⁾, hält Mitterer Veränderungen von Bild zu Bild akribisch fest. Z. B. trägt seine Johanna in den meisten Szenen die „sogenannte Puddingschüsselfrisur der Männer von 1429“ und Motorradlederkluft. Zusätze in Parenthese – „der Helm kommt aber nicht mehr vor“ (21, 27) bzw. „wir sehen sie nie in einem richtigen Harnisch“ (37) – wirken wie eine ironische Verkehrung der Schiller'schen Bühnenanweisungen. Dort ist die Heldin nämlich, als Zugeständnis an den ‚modernen‘, romantischen Zeitgeschmack, langhaarig („um ihren Nacken, in dunklen Ringen fiel das Haar“) und „in Helm und Brustharnisch, sonst aber weiblich gekleidet“.⁷⁾

Das Nebeneinander der Zeitströme schlägt sich auch in Anachronismen im Text nieder:

ERZBISCHOF: Du bist zu Pferd gekommen?

JEANNE: Nein, mein Bike ist eingegangen. Kolbenfresser. Der Burghauptmann war so nett und hat mich im Wagen mitgenommen. (29)

Manche Inkongruenzen resultieren aus der Verarbeitung von Originalzitatzen, z. B. in der Fernsehansprache der Jungfrau, für die Mitterer Johannas historischen Brief an Henry VI und den Herzog von Bedford benützt:

JESUS, MARIA: Es spricht zu Euch Jeanne, die Jungfrau [...] König von England, und Ihr, Herzog von Bedford, die Ihr Euch Regent des Königreiches Frankreich nennt, ich bin ganz und gar

⁴⁾ Das Thema *Anorexie* hat Mitterer schon in den ›Sieben Todsünden‹ beschäftigt.

⁵⁾ Das Bild von der Kerze gibt es in PAUL CLAUDEL, Johanna auf dem Scheiterhaufen (X, Trimazo-Lied), dt. Übers. in: JOACHIM SCHONDORFF, Die Heilige Johanna. Schiller, Shaw, Brecht, Claudel, Mell, Anouilh, München und Wien 1973, S. 338.

⁶⁾ JEAN ANOUILH, Jeanne oder die Lerche, in: SCHONDORFF, Heilige Johanna (zit. Anm. 5), S. 395.

⁷⁾ FRIEDRICH SCHILLER, Die Jungfrau von Orléans I,9; II,4, in: SCHONDORFF, Heilige Johanna, (zit. Anm. 5), S. 57, 72.

bereit, Frieden anzubieten, wenn Ihr Euch aus Frankreich entfernt. Und Ihr, Bogner und Kriegsleute, die Ihr vor der Stadt Orléans seid, geht davon, bei Gott, in Euer Land. Falls Ihr das nicht tut, dann wartet auf die Neuigkeiten der Jungfrau, die Euch binnen kurzem zu Eurem großen Schaden heimsuchen wird. (35)⁸⁾

Ein Nebeneinander von Geschichte und Gegenwart gab es in rudimentärer Form schon in G. B. Shaws Epilog zu ›Saint Joan‹ und in Brechts Anti-Kollaborationsstück ›Die Gesichte der Simone Machard‹. In Shaws Epilog, der 1456, also nach dem Rehabilitations-Prozess, spielt, träumt der Dauphin, ihm erschienen die Hauptfiguren des Dramas – unter ihnen auch ein „Herr in schwarzem Gehrock und Hose mit einem Zylinder nach der Mode des Jahres 1920“ gekleidet, der von Johannas Heiligsprechung berichtet.⁹⁾ Bei Brecht interferiert die Geschichte der historischen Jeanne d’Arc mit einer 1940 spielenden Handlung, indem episodisch Träume bzw. Phantasien des Mädchens Simone, das sich mit der Nationalheldin identifiziert, eingeschaltet werden.

Andere – heteroklit – Interpretationen lassen sich an Informationen knüpfen, die in Bild 13 gegeben werden: dass Jeanne nach einer Vergewaltigung in die Klinik eingeliefert werde und dass sie nicht zum ersten Mal da sei und ihr gewohntes Zimmer mit Blick auf die Eiche bekomme (61). Die ‚historische‘ Jeanne-d’Arc-Handlung könnte also auch – ähnlich wie bei Brecht – als Wahnphantasie nach der Vergewaltigung bzw. als eine Serie von Träumen nach körperlichen Zusammenbrüchen der Anorektikerin aufgefasst werden.

Der Untertitel des Dramas ›Die Erfindung der Nation‹ bezieht sich darauf, dass der mittelalterliche Vasall sich nur seinem unmittelbaren Lehnsherrn verpflichtet fühlte, und dass sich erst im Lauf des Hundertjährigen Krieges (1337–1453) nationale Gefühle ausbildeten (70f.). Mit Frankreich ist bei Mitterer Österreich gemeint. Fiktionale Basis des Stückes ist die Unrechtmäßigkeit der Forderungen des Dauphins und die Rechtmäßigkeit des Vertrags von Troyes (1420), in dem Charles VI und Isabeau de Bavière, die Eltern des Dauphins, Henry V, Lancaster, den Gemahl ihrer Tochter Catherine, zum Thronfolger bestimmten – bzw. die Begründetheit der von Eleonore d’Aquitaine (seit 1152 Gattin von Henry II Plantagenet) hergeleiteten englischen Ansprüche auf den französischen Thron. Infolgedessen halten sich die ‚Ausländer‘ zu Recht in Mitterers Frankreich auf. Sie werden unterstützt durch den Herzog von Burgund, einen rechtschaffenen, etwas langweiligen Politiker, während der stets süffisant lächelnde, wortgewaltige Bastard

⁸⁾ Zum Vergleich: „† Jesus Maria † / König von Frankreich und Ihr, Herzog von Bedford, die Ihr Euch Regent von Frankreich nennt, [...] Sie [die Jungfrau] ist gern willens, Frieden zu schließen, wenn [...] Ihr von Frankreich ablaßt [...]. Zusammen mit Euren Bogenschützen, Waffengeführten, Hofleuten und den anderen, die vor der guten Stadt Orléans liegen, zieht im Namen Gottes in Euer Land. Und wenn Ihr dies nicht tut, so gewärtigt neue Kunde von der Jungfrau, die Euch in Kürze begegnen wird zu Eurem großen Schaden.“ Der Prozeß der Jeanne d’Arc. Akten und Protokolle. 1431–1456, hrsg. von RUTH SCHIRMER-IMHOFF, München 1978, S. 35.

⁹⁾ GEORGE BERNARD SHAW, Die Heilige Johanna, in: SCHONDORFF, Heilige Johanna, (zit. Anm. 5), S. 227.

Charles mithilfe des Fernsehens aus seinem Exil im Süden des Landes Ausländerhetze betreibt. Ein ehrgeiziger Erzbischof arbeitet zunächst mit ihm zusammen, weil er unbedingt Kanzler werden will (45), sagt sich aber von ihm los, als der an die Macht gelangte Dauphin größenwahnsinnig wird, Proskriptionslisten anlegen und seine Steigbügelhalter ermorden lässt und Fernsehansprachen hält (Bild 11), die an Charlie Chaplins ›Great Dictator‹ erinnern. „Es war mein Blick auf eine Männergesellschaft“, sagt Mitterer, „in der ein Mädchen am Beispiel der mythischen Figur der Johanna benutzt wird.“¹⁰⁾

Die Verwendung eines Fernsehschirms auf der Bühne hilft dem Autor, einige technische Probleme zu lösen: Da Jeanne Charles vom Fernsehen kennt, ist es glaubwürdig, dass sie La Rousse gegenüber seinen Charakter analysieren kann (22). (Das analoge Gespräch bei Anouilh – Szene Jeanne-Baudricourt – wird wegen dieser fehlenden Begründung allgemein kritisiert.) Weiters erscheint der Engel/Gilles auf dem Bildschirm und verpackt seine – subliminalen – Botschaften in die Anweisungen eines Fernsehkochs, der eine besondere Zubereitungsart von Langusten demonstriert (16). Diese „Demoiselles de Caen grillées au feu éternel“ sind wohl eine Anspielung auf die Makrele „mit dem seelenvollen Auge“, die „auch Stimmen gehört haben“ muss und trotzdem gebraten wird,¹¹⁾ in Brechts ›Der Prozeß der Jeanne d’Arc zu Rouen 1431‹.

Die Johanna-Handlung ist außerdem mit der Geschichte des Gilles de Rais verknüpft, eines Päderasten und Lustmörders, der im Märchen zum Ritter Blaubart wurde. Auch diesbezüglich gibt es eine reiche literarische Tradition, von der sich Mitterer distanziert: Joris-Karl Huysmans Roman ›Là-bas‹ (1891), George Bernard Shaws Chronik ›Saint Joan‹ (1924), Georg Kaisers expressionistisches Drama ›Gilles und Jeanne‹ (1922) und Michel Tourniers Erzählung ›Gilles & Jeanne‹ (1983). Shaw erwähnt Gilles’ Gräueltaten nur in einer Szenenanweisung. Die Figur dient ihm lediglich dazu zu zeigen, dass Johannas Eingebungen jenen des gesunden Hausverstands oft zum Verwechseln ähneln: Gilles’ blau gefärbter Bart verrät ihr, wer er ist. Bei Kaiser verkörpert Jeanne den Geist und Gilles die Sexualität und beide sterben eine Art Opfertod füreinander.¹²⁾ Die anderen Autoren sind fasziniert von Gilles’ Manichäismus und arbeiten mit dem Kontrast zwischen der Heiligen und dem Teufel, der das gleiche Ende nimmt wie sie. Mitterer hingegen sieht Gilles’ menschenverachtenden Kult der Schönheit und des Bösen als extremsten Auswuchs jenes faschistischen Übermenschentums, das die Partei des Dauphins propagiert. Da die Faszination solcher Philosophien – man denke an de Sade – zumindest in der Moderne ungleich größer ist als die Attraktivität einer Ethik, die sich auf die Zehn

¹⁰⁾ WARENSKI, Interview (zit. Anm. 2), S. 6.

¹¹⁾ BERTOLD BRECHT, Der Prozeß der Jeanne d’Arc zu Rouen 1431, in: Gesammelte Werke III, Stücke III, Frankfurt/M. 1967, S. 2523.

¹²⁾ Siehe auch DIETMAR RIEGER, Jeanne d’Arc canonisée et non canonisée. Remarques sur la Pucelle littéraire au XXe siècle, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte (Heidelberg) 25 (2001), Nr. 3–4, S. 361–379, bes. S. 378f.

Gebote bzw. das natürliche Empfinden stützt, verzichtet er auf die zu erwartende ideologische Konfrontation der Gegenspieler, indem er Heiligkeit bzw. Satanismus relativiert und Johanna Gilles' Anläufe zur Darstellung seiner satanischen Gegenwart sabotieren lässt. Sie geht mit dem Schwert auf ihn los, sagt, er lüge, erklärt ihn für wahnsinnig (50f.) und verkündet – dramaturgisch geschickt, aber etwas manipulativ, weil sie auch bei Mitterer nicht wegen dieser Überzeugung stirbt – dass sie bereit sei, um dieser Wahrheit willen den Märtyrertod zu erleiden:

Ich bin keine Heilige, ich bin nur ein Mädchen aus Domremy, das eine Stimme gehört hat. Und vielleicht war es nicht die Stimme des Heiligen Michael, sondern die Stimme des Teufels. Vielleicht habe ich mich verhöhrt. Dann gnade mir Gott. Aber sag mir nicht, Gilles de Rais, dass das Heilige und das Teufliche eins sind. Für diesen Unterschied lasse ich mich verbrennen. (51f.)

Gilles de Rais gehört wie La Rousse, Jacques d'Arc und der 2. Fremde zu jenen Figuren, die in Mitterers Schauspiel als verschiedene Personen erscheinen. Während die Rollenakkumulation in den beiden letzten Fällen vermutlich nur der Reduzierung der Darsteller-Zahl von 24 Rollen auf zwei Damen und sieben Herren dient, fällt auf, dass die verschiedenen von den Interpreten des Gilles und der Rousse verkörperten Figuren jeweils eine ähnliche Funktion haben. Die Blaubart-Männer (der Vergewaltiger, Manipulator, emotionale Erpresser, Verräter-Freund und Sterbehelfer) stehen allesamt in einem Täter-Opfer-Verhältnis zur Heldin. Es gibt auch Beispiele für Korrespondenzen zwischen ihnen. Wenn Gilles weiß, dass Johanna Baudricourt treffen will (24) und auf dem Scheiterhaufen sterben wird (51), deutet das auf seine Verbindung zum Erzengel Michael, und in der letzten Szene verwandelt sich der Arzt, der der Protagonistin die Todesspritze gibt, nachgerade in Gilles. Anknüpfend noch ein hübsches Beispiel für Intertextualität: „Der 1. Junge Fremde ist Gilles de Rais“ (14). Als er Johanna Gewalt antut, schreit sie: „Brüder! Brüder!“ (15). In Charles Perraults Märchen kommen nämlich Blaubarts letzter Frau in höchster Not ihre Brüder zu Hilfe.

Die Darstellerin von La Rousse – der Rot(haarig)en – die im Gegensatz zur Nationalistin Jeanne mit „ausländischem Akzent“ spricht – verkörpert drei Spielarten eines Frauentyps, den Klaus Theweleit in seinem Buch über das Frauenbild faschistischer Männer¹³) die „rote Frau“ nennt. Als Bordellbesitzerin steht sie für die sexuell aggressive, als Hebamme – und nicht etwa Amme – des Dauphins für die emanzipierte, wissende, (zauber-)kundige Frau (28f.) und als Krankenschwester für die allmächtige Mutter der präödiptalen Phase – dank ihres Schlüssels zum Medikamenten-Schrank kann sie über Leben und Tod entscheiden. Eine Erwähnung ihrer Söhne vervollständigt das Bild. (60). Dieser Typus steht im Gegensatz zur reinen, idealisierten, ‚weißen Frau‘, die unaggressiv und demütig ist und Macht höchstens aus ihrem Nahverhältnis zum ‚Chef‘ bezieht, wie die jungfräuliche Gottesmutter Maria. Johanna, die kriegerische Jungfrau, erschien dem Inquisitionsgericht wohl wie eine heidnische und deshalb ketzerische Mutante der ‚weißen Frau‘, eine Fleisch

¹³) KLAUS THEWELEIT, *Männerphantasien*, 2 Bde., Reinbek 1977f.

gewordene Jungfrau Camilla¹⁴) (Vergil, *Äneis* XI), eine zur Erde herabgestiegene Artemis oder Athene. Nationalisten – hier die Partei des Dauphins – billigen hingegen ihre Aggressivität, weil rechte Ideologien meistens auch vorchristliche Elemente enthalten.

ERZBISCHOF: Was reden Sie da, Marschall? Was ist an diesem Krieg schön und heilig? Sie ist eine Schlächterin! Sie wadet in Blut! Sie ist eine heidnische Barbarin!

LA TREMOUILLE: Gott sei Dank wadet sie in Blut. Anfänglich befürchtete ich, sie würde bei der ersten Reiterattacke ohnmächtig vom Pferd fallen, wie an sich zu erwarten bei einem Weib. (46)

Mit der Dichotomie zwischen den beiden Frauentypen spielen übrigens sehr viele Bearbeitungen des Stoffes. Als Johannas Kontrahentin bieten sich Isabeau de Bavière, die promiskuitive Rabenmutter des Dauphins, oder dessen (spätere) Geliebte Agnes Sorel geradezu an. In Thomas Gassners *Jeanne-d'Arc*-Version ›Tot oder lebendig,‹¹⁵) einer Art Totengespräch zwischen der Jungfrau und ihren literarischen Schwestern, gibt es statt der genannten eine ‚rote‘ Johanna-Variante. Auffallend an Mitterers *rousses* ist eine gewisse Mütterlichkeit und Bereitschaft zur Solidarisierung, die der ‚weißen‘ Jeanne fehlt:

Sie tröstet die weinende Jeanne, tätschelt sie, reicht ihr das Sektglas. [...]

JEANNE: Wir werden Ihren Laden schließen, Madame. Ich hasse Huren.

LA ROUSSE: Ach Kind. (26)

TREMOUILLE: Mannweiber sind nicht so ganz nach unserem Geschmack, Mädchen.

Jeanne: Ich will auch nicht nach Ihrem Geschmack sein, Monsieur. Darum bin ich ja so angezogen. Dass Männer wie Sie keinen Geschmack an mir finden.

HEBAMME: Bravo, Jeanne.

LA TREMOUILLE: Mischen Sie sich nicht ständig in unsere Angelegenheiten ein, Madame!

HEBAMME: Ich habe den Dauphin ans Licht gebracht. Seitdem pflege ich mich einzumischen. (29)

Wichtig war und bleibt offenbar, dass Jeanne wie der Archetyp *virgo intacta* ist. Das zeigt ein Vergleich mit historischen und fiktiven nicht-jungfräulichen kriegerischen Frauen: Die Amazonen, die biblische Deborah (Richter IV–V), die konvertierte Sarazenin Guibourc im altfranzösischen *Aliscans*-Epos (12. Jh.)¹⁶) oder die historische Gräfin von Montfort, die zu Beginn des Hundertjährigen Krieges die Interessen ihres in französischer Gefangenschaft befindlichen Gatten vertrat – keine strahlt wie Johanna. Englische Autoren (Caxton, Holinshed oder Shakespeare) stellen deshalb ihre Unberührtheit in Abrede, und die sinnlichen Jungfrauen eines *Voltaire* und *Delteil* lösten viel Empörung aus.

Mitterer führt die Jungfräulichkeitsfrage ad absurdum. Erstens indem er das äußere Zeichen – intaktes Hymen – als nicht signifikant hinstellt: Seine Johanna

¹⁴) Vergils Jungfrau Camilla kämpft auf der Seite des Königs Latinus gegen Äneas. Wie die Schiller'sche Johanna stirbt sie, weil sie einer weiblichen Regung nachgibt. Sie ‚verliebt‘ sich allerdings nicht in einen Feind, sondern in dessen prächtige Rüstung, und so kann der Trojaner Latium erobern.

¹⁵) Uraufgeführt im Herbst 2000, tourte mit großem Erfolg durch Nord- und Südtirol und wird demnächst beim LITAG-Verlag erscheinen.

¹⁶) Wolframs (von Eschenbach) Quelle für den ›Willehalm‹.

wird im zweiten Bild vergewaltigt, ist also zur Zeit der Ausübung ihrer Mission keine Jungfrau mehr. Dem widerspricht jedoch das gegenteilige Untersuchungsergebnis der Hebamme. Außerdem, erfahren wir, sei die Diagnose ohnedies irrelevant:

HEBAMME: Kein Makel, keine Gewaltanwendung. Sie ist unversehrt, sie ist Jungfrau.

TREMOUILLE: Und was beweist uns das, Herr Kanzler?

ERZBISCHOF: Dass sie die Wahrheit sagt. Zumindest über diesen Punkt. (28)

Zweitens pocht Johanna selbst auf ihre Jungfernschaft (18). Es wird nicht klar, ob sie das Vergewaltigungstrauma verdrängt oder ob sie Jungfräulichkeit souverän als einen Zustand definiert, der nur durch eine freie Willensentscheidung der Frau selbst beendet werden kann. Drittens ist Jeannes Reinheits-Kult bei ihm (ebenso wie ihre asketischen Ernährungsgewohnheiten und ihr Fitness-Streben) Symptom einer psychischen Krankheit, die durch den Missbrauch (in der Exposition) ausgelöst wurde. Analog zur Schiller'schen Johanna, die ihren Verehrer Raimond nicht erhört (II,2), stößt Mitterers Protagonistin den Dorfjüngling in Bild 3 von sich, was der Vater hier wie dort abnormal findet. Während die Protagonistin aber bei Schiller in Raimond einen Verteidiger findet, fehlt eine solche Instanz bei Mitterer. Dafür fällt das aufdringliche Voyeursgehebe des Heiligen Michael auf:

Er [der Dorfjüngling] will sie auf den Mund küssen, sie stößt ihn weg. Der Heilige Michael schaut den beiden zu.

JEANNE: Lass mich in Ruhe! Niemand darf mich berühren! Niemand, verstehst du? [...] (17)

Der Heilige Michael beobachtet die beiden.

DORFJÜNGLING: Ich versteh dich nicht, Jeanne. Die Liebe ist etwas Schönes [...]. (18)

Ab jetzt gibt der Heilige Michael keine Kochanweisungen mehr, er schaut Jeanne und ihrem Vater zu. (19)

Oberflächlich gesehen spielt der Erzengel hier eine ähnliche Rolle wie Saint Denis in Voltaires burleskem Pucelle-Epos, der als christlicher Deus ex Machina immer dann auftaucht, wenn Jeannes Unschuld bedroht ist. Der Heilige Michael ist aber offenbar auch Akteur in einem intra-personellen Drama. Mitterers Aussage, er sei „an die Johanna eher psychologisch, psychoanalytisch [...] herangegangen“¹⁷⁾, legt eine solche Deutung sogar nahe. Der Heilige Michael (und dies gilt auch für die anderen Erscheinungsformen von Johannas Gegenspieler bzw. *alter ego* Gilles de Rais) erinnert auch an das Freud'sche Über-Ich, d. h. eine Instanz der Persönlichkeit, die die Rolle eines Richters oder Zensors des Ich spielt, eine Verkörperung des Gewissens und der Selbstbeobachtung¹⁸⁾. Dafür gibt es mehrere Belege, z. B. die folgende Textstelle, die sich auch so lesen lässt, als ob der Erzengel/Blaubart und Johanna gleichgesetzt seien:

¹⁷⁾ WARENSKI, Interview (zit. Anm. 2), S. 6.

¹⁸⁾ Der Ausdruck kommt erstmals in Freuds Schrift ›Das Ich und das Es‹ (1923) vor. Siehe J. LAPLANCHE und J. B. PONTALIS, Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1972, Stichwort: Über-Ich.

VATER: Das ist ein anständiger junger Mann! Unsere Höfe grenzen aneinander. Ich habe seinem Vater versprochen, dass du den Jungen heiratest. [...]

HEILIGER MICHAEL IM TV: Du wirst den Burghauptmann von Vaucouleurs treffen, und der wird dich zum Thronfolger bringen.

JEANNE: Ich befürchte, Vater, *ich* habe etwas anderes vor. (18f. Meine Hervorhebung.)

Die Ansichten dieses „Über-Ichs“ wandeln sich bei Mitterer mit Jeannes Erkenntnisstand. So bestätigt Gilles/das Über-Ich in Bild IV, dass sie nicht verrückt sei, an ihre Stimme zu glauben, behauptet aber in Bild VIII, dass die Engelserscheinung ihrer Phantasie entsprungen sei:

JEANNE: Außerdem wird er mich für verrückt halten.

GILLES: Du bist nicht verrückt.

JEANNE: Woher wissen Sie das?

GILLES: Jedenfalls bist du nicht verrückter als wir alle.

JEANNE: Er hat die Wahrheit gesagt. Ich kann ihm wirklich vertrauen. Ich bin nicht wahnsinnig.

GILLES: Sagte ich doch. (22f.)

GILLES: Vielleicht war es nicht der Heilige Michael, Jeanne.

LA HIRE: Lass sie in Ruhe, Gilles! Was willst du ihr da einreden?

GILLES: *Ich* will ihr gar nichts einreden. *Sie* hat sich selber was eingeredet. (41. Meine Hervorhebungen)

Die Stimmen, die bei anderen Autoren real und göttlicher Herkunft sind (z. B. Claudel), Ausdruck einer vitalistischen Lebenskraft (Shaw), Traumbilder (Brecht) oder Produkte einer besonders lebhaften Phantasie (Anouilh), um nur einige Varianten zu nennen, sind bei Mitterer pathologischer Natur. Dahinter steckt keine reduktionistische Absicht, denn der Begriff *Krankheit* ist für ihn offenbar nicht negativ belegt. Einige der ›Texte aus der Innenwelt‹ (Texte Schizophrener, die er unmittelbar vor der ›Johanna‹ im Czernin-Verlag herausgab) nennt er sogar „hochliterarisch“ und fügt hinzu: „Da sind Frauen dabei, die auch Jeanne-Figuren sind.“¹⁹⁾ Tatsächlich hören viele Schizophrene Stimmen und leben im Wahn, erleuchtet zu sein oder übermenschliche Kräfte zu besitzen. Nun ist Mitterers Jungfrau aber auch Anorektikerin („Mir erscheint sie wie ein anorektisches Mädchen, das eine Zeitlang eine unglaubliche Kraft hat, die ganze Welt besiegen könnte, bis der Organismus nicht mehr mitmacht“²⁰⁾), und diese Krankheit bricht nach einer Vergewaltigung aus.

In der einschlägigen Literatur gibt es keine Beispiele für eine Verbindung zwischen Vergewaltigung und Magersucht, obwohl ein Missbrauch natürlich zu einer Ablehnung der Sexualität bzw. der Frauenrolle führen kann, was auch für die genannte Krankheit charakteristisch ist. Ebenso tritt Schizophrenie nicht mit Anorexie gepaart auf. Die Assoziation zwischen beiden hat sich beim Autor vermutlich durch die Lektüre systemtherapeutischer Schriften eingestellt, denn diese Richtung der Psychotherapie setzt sich mit beiden Krankheiten auseinander und

¹⁹⁾ WARENSKI, Interview (zit. Anm. 2), S. 6.

²⁰⁾ Ebenda, S. 6.

hat in Familien mit einem Anorexie- oder Schizophrenie-Patienten ähnliche Strukturen, Rituale und Kommunikations-Muster (paradoxe Kommunikation) festgestellt. Auf die Lektüre einschlägiger Literatur²¹⁾ weist z. B. hin, dass Mitterers Engel/ das Über-Ich der Heldin wiederholt befiehlt: „Regiere Dich selbst“ (17f.), was weder zum Auftrag, Frankreich zu erobern, noch zu dem, Charles an die Macht zu bringen, so recht passen will, sehr wohl aber zum Bestreben von Anorektikern, ihre Ohnmachts- und Minderwertigkeitsgefühle durch äußerste Selbstbeherrschung und übertriebene Ansprüche an sich selbst zu kompensieren. Auf eine systemische Sicht der Magersucht deutet auch die Szene mit dem Vater und dem Heiligen Michael. Dieser bei Mitterer scheinbar hilflose Vater (in Bild 3) ist nämlich dem gewalttätigen, prügelnden Vater bei Anouilh keineswegs unähnlich, der gar nicht so hartgesotten ist, weil er sich, nachdem er die Tochter halb tot geschlagen hat, verlegen an die Richter wendet: „Was hättet ihr an meiner Stelle getan, wenn eure Tochter so etwas gesagt hätte?“²²⁾ Zum anderen, weil beide Väter im Grunde dasselbe tun und sagen: sie kommen, das Mädchen zum Essen zu holen; sie verdächtigen Johanna, dass sie sich mit den Soldaten herumtreiben wolle, sie drohen, sie in der Maas zu ersäufen und ins Kloster zu sperren.²³⁾ Dass Mitterers Vater Jeanne nicht verprügelt, hängt vermutlich damit zusammen, dass sie ihn mit ihrer Krankheit in Schach hält. Die „schizophrenogene Mutter“²⁴⁾ der Fachliteratur gibt es in ›Johanna‹ aber nicht, während die Mutter von Anouilhs nicht psychotischer Heldin paradoxerweise²⁵⁾ diesem Bild entspricht.²⁶⁾ Durch diesen Verzicht vermeidet es der Tiroler Autor, der trivialpsychologischen Hexenjagd auf die Mütter (vor der Laing warnte) Vorschub zu leisten. Indem er weiters als Vergewaltiger einen Ausländer, d. h. innerhalb des Wertsystems, das das Stück errichtet, einen potentiellen Sympathieträger wählt, entzieht er anderen simplifizierenden Schuldzuweisungen den Boden.

²¹⁾ MARA SELVINI-PALAZZOLI, *L'anorexia mentale. Dalla terapia individuale alle terapia familiare*, Milano 1963. – MARA SELVINI-PALAZZOLI et al., *Paradosso e controparadosso. Un nuovo modello nella terapia della famiglia a transazione schizofrenica*, Milano 1975. – RONALD D. LAING, *The Divided Self*, London 1959. – PAUL WATZLAWICK et al., *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern, Stuttgart, Toronto 1969. – DERS., *Münchhausens Zopf oder Psychotherapie und Wirklichkeit*, Bern, Stuttgart, Toronto 1988. – MONIKA GERLINGHOFF, *Magersüchtig. Eine Therapeutin und Betroffene berichten*, München und Zürich 1985. – PSCHYREMBEL, *Klinisches Wörterbuch*, Berlin und New York 1994, – und PSCHYREMBEL, *Therapeutisches Wörterbuch*, Berlin und New York 1999, Stichwörter *Anorexie, Schizophrenie, Familientherapie*.

²²⁾ JEAN ANOUILH, *Jeanne oder die Lerche*, in: SCHONDORFF, *Heilige Johanna* (zit. Anm. 5), S. 405.

²³⁾ Ebenda, S. 403-406.

²⁴⁾ RONALD D. LAING, *L'io diviso*, Torino 1969, 1991, S. 212f.

²⁵⁾ Der Begriff wurde 1956 von der Palo Alto Gruppe in ›Towards a Theory of Schizophrenia‹ geprägt und Anouilhs ›Lerche‹ wurde 1953 uraufgeführt.

²⁶⁾ Sie überfordert ihre Tochter, indem sie sie in altersunangemessener Weise zu ihrer Vertrauten macht und mit ihrer gestörten Sicht von Frauenrolle und Sexualität konfrontiert und ihr im nächsten Augenblick in den Rücken fällt. JEAN ANOUILH, *Lerche*, in: SCHONDORFF, *Heilige Johanna* (zit. Anm. 5), S. 406f.

Felix Mitterers ›Johanna‹ ist ein Stück gegen den Faschismus und mit ihm einhergehende Haltungen und Tendenzen: gegen Askese als Selbstzweck und gegen schrankenlosen Hedonismus, gegen die Ausgrenzung anderer Menschen auf Grund ihrer Hautfarbe, ethnischen Herkunft, ihres Geschlechts oder einer psychischen Krankheit. Insofern könnte man Mitterer, der sich als Moralist sieht, aber sich bemüht, „nicht den Zeigefinger zu heben“²⁷⁾, das zu Unrecht in Misskredit geratene Prädikat *Aufklärer* geben.

²⁷⁾ WARENSKI, Interview (zit. Anm. 2), S. 6.