

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 13 (2006)

S. 131-143

Die Jungfrau von Orleans: Čajkovskij und Schiller (Alfonsina Janés)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie

Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society

<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>

info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion:

Thomas Kohlhase (1994-2011),

zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),

Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

Die Jungfrau von Orleans: Čajkovskij und Schiller

von Alfonsina Janés

Ich glaube nicht, daß die "Jungfrau von Orleans" meine beste, am stärksten von mir nachempfundene Oper ist, doch bin ich der Ansicht, daß sie viel zu meiner Popularität beitragen wird.¹

Mit diesen Worten, die Čajkovskij am 14. / 26. Juli 1880 an Nadežda fon Mekk richtete, charakterisierte er seine persönliche Haltung zu seiner sechsten Oper; ihre Instrumentation hatte er fast ein Jahr zuvor beendet, und zwei Monate nach dieser Äußerung sollte sie vom Kaiserlichen Theater in Sankt Petersburg zur Uraufführung angenommen werden. Seine vorsichtig formulierte erste Behauptung trifft sicher zu, aber seine Hoffnung auf einen breiteren Publikumserfolg der Oper ging nicht in Erfüllung: *Die Jungfrau von Orleans* hat nicht nur nicht zu Čajkovskijs Popularität beigetragen, sondern sie hat sich, verglichen mit seinen meistgespielten Opern *Evgenij Onegin* und *Pikovaja dama*, nicht einmal einer bedeutenden Zahl von Aufführungen erfreuen dürfen². In dem eingangs zitierten Satz gibt der Komponist aber noch etwas zu verstehen, nämlich daß die Qualität seiner Werke vom Grad seiner Identifizierung mit dem Stoff abhängt. Wie weit diese Einfühlung in die Heldin ging, so wie Schiller sie charakterisiert hatte, kann man – mit geziemender Vorsicht – zu erkennen versuchen.

1. Zur Entstehung von Čajkovskijs Oper

Im Oktober 1876 erteilte Čajkovskij seine letzte Unterrichtsstunde am Moskauer Konservatorium. Dann verbrachte er mehrere Tage in Sankt Petersburg und im ukrainischen Ka-

¹ Teure Freundin, S. 385.

² Abgesehen von Aufführungen einzelner Nummern der Oper in Konzerten (wie der berühmten Abschiedsarie der Johanna im ersten Akt), verzeichnet TchH 1, S. 47: die Uraufführung in Sankt Petersburg 1881 (am 13. / 25. Februar am Mariinskij teatr unter der Leitung von Édouard F. Napravnik) und die Aufführungen in Prag 1882 (am 16. / 28. Juli im Nationaltheater unter der Leitung von Adolf Čech, in tschechischer Sprache – das war die erste Aufführung einer Oper Čajkovskijs außerhalb Rußlands), Tiflis 1886, Moskau 1899 (an Mamontovs Privatoper) und New York 1991. Loewenberg erwähnt noch eine Aufführung in Moskau 1907 (Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940*, Cambridge 1943, S. 563). – Gualerzi und Rampone schreiben mit einem gewissen Stolz von der Pionierrolle Italiens bei der Wiederentdeckung dieser Oper im 20. Jahrhundert. 1956 wurde sie beim Sagra Musicale Umbra in Perugia auf italienisch gesungen (zwar nur einmal, aber dafür mit Rundfunkübertragung), 1975 auf Russisch in einer Konzertaufführung der RAI in Rom und 1994 in Genua und in Perugia durch die Oper von Odessa. (Giorgio Gualerzi / Giorgio Rampone, *Ritorno dal passato. "La pulzella d'Orleans", questa sconosciuta*, in: *La pulzella d'Orléans (Orlanskaja deva)*. Opera in quattro atti dalla tragedia romantica *Die Jungfrau von Orleans* di Friedrich Schiller. Libretto e musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij, Torino 2002, S. 41-46). 2002 inszenierte sie das Teatro Regio in Turin; diese Version wurde 2005 auch in Washington präsentiert. – In Deutschland ist *Die Jungfrau von Orleans* zum ersten Mal 1967 aufgeführt worden, in zwei verschiedenen deutschen Übertragungen, und zwar am 15. September in Saarbrücken (Originalfassung) und am 16. September in Kassel (Bearbeitung von Paul Friedrich, i.e. Fritz Oeser). Eine konzertante Aufführung fand 1982 in der Berliner Philharmonie statt. 1989 machte Harry Kupfers Inszenierung der *Jungfrau von Orleans* an der Münchner Staatsoper von sich reden. (Nach: Alexei Parin, *Tschaikowski: Orlanskaja deva*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 6, München und Zürich 1997, S. 341.) – Weitere Aufführungen: Moskau 1906 (an Sergej Simins Privatoper), Leningrad 1945 (mit Sof'ja Preobraženskaja in der Titelpartie), Tiflis 1958, Leipzig 1970, Mannheim 1975, Birmigham 1982, Stockholm 1986 (als skandinavische Erstaufführung), Moskau 1992. (Ebenfalls nach A. Parin, a.a.O.). – Richard Taruskin erwähnt eine Produktion der Oper im Moskauer Bol'soj teatr mit Irina Arhipova in der Titelpartie "in the 1970s" (in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 3, London 1992, S. 154).

menka und ließ sich für einige Zeit in Florenz nieder, wo er am 21. November / 3. Dezember 1876 Nadežda fon Meck über seinen neuen Opernplan berichtete. Im Hause seiner Schwester hatte er Vasilij Žukovskijs Übersetzung der Schillerschen "romantischen Tragödie" *Die Jungfrau von Orleans* gelesen und entdeckte darin große Möglichkeiten für das Musiktheater. Er erkannte die vielen zur Vertonung geeigneten Stellen und glaubte, daß er damit der Opernbühne einen zwar nicht neuen, aber doch nicht bis zum Überdruß verwendeten Stoff bieten konnte. Čajkovskij wußte, daß im Jahre 1876 Auguste Mermets *Jeanne d'Arc* im Palais Garnier, dem neuen Sitz der Pariser Oper, aufgeführt worden war. Und er wußte auch, daß Verdi eine Oper über dieses Sujet komponiert hatte; deshalb verschaffte er sich in Wien den Klavierauszug. Sein Verdikt über Verdis Oper war radikal: sie sei sehr schlecht und fuße nicht auf Schillers Tragödie. Ein Vergleich mit Mermets Text schien ihm angebracht, denn er glaubte sich zu erinnern, daß "man besonders das geschickt und bühnenwirksam verfaßte Libretto"³ gelobt hatte.

In seinen Mitteilungen über die Arbeit an der neuen Oper fallen besonders zwei Eigentümlichkeiten auf: sowohl äußerste Begeisterung als auch Verzweiflung. Die letztgenannte Gemütsverfassung hat zwei Gründe. Einerseits bedrängen ihn seine musikalischen Ideen bis zum Äußersten, und er kann seine Ungeduld, alles sofort zu Papier zu bringen, kaum bezähmen, wie er an seinen Bruder Modest schreibt: "Mich hat so etwas wie Raserei gepackt: Drei ganze Tage habe ich Qualen ausgestanden, und es hat mir das Herz zerrissen, daß es so viel Material gibt und so wenig menschliche Kraft und Zeit!"⁴ In seinen Briefen an Nadežda fon Meck schreibt er von Angst, Zaghaftigkeit, Bedrückung vor der Größe der Aufgabe, innerer Unruhe, großer Anstrengung⁵. Außerdem empfindet er die Anfertigung des Librettos als eine äußerst mühsame Arbeit, obwohl er in dieser Hinsicht schon eine gewisse Erfahrung hatte⁶ und glänzend schreiben konnte, wie seine vielen und langen Briefe zeigen⁷. Diese Arbeit fällt ihm so schwer und erschöpft ihn so sehr, daß er meint, sie werde ihn einige Jahre seines Lebens kosten. Ihm macht die Texterfindung Mühe, aber vor allem das Versemachen, denn er klagt: "Wie oft springe ich voller Verzweiflung auf, weil ich keinen Reim finden kann oder weil das Versmaß nicht gelingen will oder weil ich absolut nicht weiß, was die eine oder andere Person im gegebenen Augenblick zu sagen hat. Besonders hinsichtlich des Reims finde ich, daß es eine große Wohltat wäre, wenn jemand auf die Idee käme, ein Lexikon des Reims zu veröffentlichen."⁸

Und doch ist seine Begeisterung nicht zu leugnen. Dieses Werk übt auf ihn eine große Anziehungskraft aus, und die Zeit, in der er daran arbeitet, bezeichnet er als sehr glücklich und friedlich. So wird für ihn seine *Jungfrau von Orleans* ein ständiges Andenken an eine schöne Epoche, und Frau fon Meck machte aus diesem Andenken einen sichtbaren Gegenstand, indem sie ihm eine Uhr schenkte, in der Jeanne d'Arc und Apoll mit zwei Musen abgebildet waren⁹. Im Grunde genommen war Čajkovskijs Begeisterung für dieses Sujet nichts Neues. Als er noch ein Kind war, beeindruckte ihn die Geschichte der französischen

³ Nach: Mitteilungen 8 (2001), S. 191.

⁴ Brief vom 10. / 22. Dezember 1878, nach: Mitteilungen 8, S. 192 f.

⁵ Briefe vom 5. / 17. und 10. / 22. Dezember 1878, in: Teure Freundin, S. 283, 285, 312.

⁶ Der Komponist selbst und Aleksandr N. Ostrovskij sind die Autoren des Librettos von *Voevoda*, und Čajkovskij hatte den Text der Opern *Opričnik* und *Evgenij Oegin* geschrieben (TchH 1, S. 12, 22, 38).

⁷ In seiner Kindheit und Jugend hat er sich mehrfach literarisch betätigt; er hat hauptsächlich Gedichte geschrieben (TchH 1, S. 455-463).

⁸ Brief an Nadežda fon Meck vom 8. / 20. Januar 1879, nach: Mitteilungen 8, S. 194. Čajkovskij rührt damit an denselben Punkt, den viele Jahre zuvor E.T.A. Hoffmann in seiner dialogischen Erzählung *Der Dichter und der Komponist* dargelegt hatte.

⁹ Teure Freundin, S. 293, 301, 330, 380.

Heldin so stark, daß er ein Gedicht und einen unvollendeten Essay über sie schrieb, beides auf Französisch¹⁰.

Sicher stehen die Freude am Thema und die Fülle an musikalischen Gedanken einerseits und seine Probleme mit dem Text andererseits in engem Zusammenhang mit Čajkovskijs eigentümlicher Arbeitsweise bei dieser Oper. Hier hielt er sich nicht an die Reihenfolge Entwurf des Szenariums – Herstellung des Librettos – Komposition, sondern er arbeitete sozusagen gleichzeitig an den drei Etappen. Fast einen Monat nach Beginn der Komposition hatte er das Libretto noch nicht fertiggeschrieben, was die Komposition erschwerte, und das Szenarium war nicht einmal ausgearbeitet¹¹. Aber sicher hat auch Čajkovskijs Auseinandersetzung mit den verschiedenen von ihm verwendeten Quellen einen großen Anteil an den Schwierigkeiten des Schaffensprozesses.

2. Zur inhaltlichen Konzeption der Oper: Schiller und weitere Quellen

Obwohl die Lektüre von Schillers Tragödie den Anstoß gegeben hatte, wußte Čajkovskij, daß er sie nicht ohne Eingriffe vertonen konnte, "da dort zu viel Personen auftreten und für die Oper nicht so wichtige Episoden dargestellt werden."¹² Er fühlte das Bedürfnis, andere Werke über Jeanne d'Arc kennenzulernen, und zwar sowohl literarische und musikalische als auch historische. So beschloß er nach Paris zu reisen, um sich dort das notwendige Material zu beschaffen. Frau von Meck war ihm zu Hilfe gekommen und hatte ihm Henri Wallons Biographie der Heldin geschenkt. Dann erwarb er andere Werke: das Libretto zu Mermets *Jeanne d'Arc*, Jules Barbiers Drama *Jeanne Darc* und Jules Michelets historisches Werk *Jeanne d'Arc*. Von Michelet versprach er sich viel; von Mermets Libretto hatte er dagegen zu viel erwartet. Er war so enttäuscht, daß er es ebenso negativ beurteilte wie Verdis Oper. Und doch meinte er, daß es in der französischen Oper einige wirkungsvolle Szenen gäbe, die ihm nützlich sein könnten. Auch von Barbiers Drama wollte er etwas übernehmen¹³. Tatsächlich ist dies auch geschehen, wie schon Modest Čajkovskij in seiner großen Dokumentenbiographie des Bruders berichtet. Allerdings hat dieser die Bedeutung dieser Quellen bewußt heruntergespielt, wenn er behauptet, daß ihre Spuren "hinter der Menge [des] Schiller-Žukovskij Entnommenen fast vollständig verschwinden"¹⁴. Obwohl die Oper hauptsächlich nicht nur auf Schiller zurückgeht, sondern sich zum großen Teil aus wortwörtlich übernommenen Versen Žukovskijs zusammensetzt, ist der Anteil von Mermet und Barbier nicht zu unterschätzen; vor allem ist der Einfluß des französischen Librettos bei weitem nicht so gering, wie Modest Čajkovskij behauptet¹⁵ – dabei hatte ihm der Komponist geschrieben, er habe ziemlich viel von den Franzosen übernommen¹⁶. Die Äußerungen des Komponisten lassen mit großer Sicherheit vermuten, daß bei der Anlehnung an Mermet in erster Linie das Effektvolle, das Opernhafte eine Rolle spielte. Barbier bot ihm dagegen einen Schluß, der mit der historischen Wahrheit übereinstimmte, und das war für Čajkovskij sehr wichtig.

¹⁰ TchH 1, S. 457.

¹¹ Mitteilungen 8, S. 192.

¹² Brief an Nadežda von Meck vom 6. / 18. Dezember 1878, nach: Teure Freundin, S. 284.

¹³ Briefe an Nadežda von Meck vom 26. Dezember 1878 / 7. Januar 1879 und vom 31. Dezember 1878 / 12. Januar 1879, in: Mitteilungen 8, S. 193.

¹⁴ Nach: Mitteilungen 8, S. 197.

¹⁵ Siehe die Bemerkungen darüber in der Biographie seines Bruders, in: Mitteilungen 8, S. 197.

¹⁶ Brief an Modest Čajkovskij, in: Alexandra Orlova, Chaikovski, un autorretrato. Version española de Santiago Martín Bermúdez y Javier Alfaya, Madrid 1990 (= Alianza Musica 66), S. 181.

Mermet beginnt seine Oper mit einem Chor von Mädchen, die einen Baum – den Feenbaum – mit Kränzen behängen, während sich Johannas Vater angesichts der bedrohlichen Lage des Landes gegen solche Gesänge verwahrt. So beginnt auch Čajkovskij; da es sich bei ihm aber nicht um einen Feenbaum handelt, übernimmt er auch nicht den Inhalt des Liedes, das bei Mermet die nächtliche Entführung einer Fee erzählt: Die Mädchen bitten den Baum um Schutz und um Entdeckung der Seelengeheimnisse¹⁷. Bei Mermet scheinen also teilweise die zwei Motive vorgebildet zu sein, die Čajkovskij in seinem Mädchenchor entfaltet: der Baum als Refugium – Schutz bei Mermet, idyllischer Aufenthaltsort am Tage bei Čajkovskij, aber verbunden mit Gefahren in der Nacht¹⁸.

Mermet läßt Johanna den Tod Salisburys nicht am Hof verkünden, wie es bei Schiller geschieht, sondern nach dem erregten Bericht über die Lage des Landes durch Gaston de Metz; und gleich danach erfolgt die Bestätigung von Salisburys Tod durch Richard. Eben diese Plazierung der so wichtigen Nachricht findet sich auch bei Čajkovskij¹⁹. Die Szene endet bei Mermet mit einem Quartett; alle, bis auf Richard, beten. Auch Čajkovskij läßt ein Gebet folgen, zu dem Johanna auffordert, ein Gebet mit einem erweiterten und vertieften Inhalt. Außerdem führt der Russe die Erniedrigung des Volkes auf Gottes Zorn zurück und übernimmt dadurch von Schiller die enge Verbindung von Politik und Religion, die beim deutschen Dichter die Haltung der Gestalten bestimmt²⁰. In der Einleitung zu Mermets Abschiedsarie sagt Johanna, sie wisse, daß sie nie wiederkommen werde, ihr Herz sei schwach, und sie habe Angst. Das Motiv der Schwäche entfaltet Čajkovskij zu einer Klage des Herzens, aber in einem Punkt entfernt er sich von Mermets Gedanken: Seine Heldin strebt nicht nach einem kühnen Traum, der ihr jetzt wie eine Drohung erscheint. Für die Arie übernimmt Čajkovskij wortwörtlich und fast vollständig die zwei ersten Strophen von Žukovskijs Übersetzung des Schillerschen vierten Prolog-Auftritts²¹.

Da Johanna bei Mermet keine Gewalttat erträgt und sich deshalb zu schwach fühlt, in den Kampf zu gehen, wird sie von den Engeln aufgefordert, Frankreich zu retten; deshalb wendet sie sich um Fürbitte an ihre Heiligen, Katharina, Margarethe und Michael. Čajkovskij läßt die Heldin sich mit ihrem traurigen und leidenden Herzen Gott hingeben. Erst zu Beginn des sich anschließenden Finales fragt sie sich, ob sie stark genug sein werde, die schwere Aufgabe auf sich zu nehmen, und ob sie dazu würdig sei. Und da die Aufgabe ihr schwer, ja schrecklich vorkommt, bittet sie Gott, sie in der Heimat zu lassen, von der sie nicht scheiden kann. Die Engel aber erinnern sie an ihre Pflicht, mit Žukovskijs Versen aus den Strophen 4 und 5 des Johanna-Monologs: Sie muß sich waffnen, darf keine irdische Liebe kennen, wird Kriegsehre erringen, soll die Oriflamme tragen und den Feind vernichten. Johannas erste Reaktion ist die Gethsemane-Bitte: Der Kelch solle an ihr vorübergehen. Dann aber ist sie bereit, Gottes Willen geschehen zu lassen. Die betreffenden heldischen Bemerkungen sind von Schiller-Žukovskij übernommen.

Bei Mermet will Johanna die Entfernung einer Kriegsvision, aber sie gehorcht den Engelsstimmen aus folgendem Grund: "Oui, la pitié ... mon coeur, la voix du ciel l'ordonne! / Partir est un devoir sacré!"²² Das heißt, hier bewirken die Engel nicht eine innere Stärkung

¹⁷ M.A. Mermet, *Jeanne d'Arc*, Paris 1876, S. 1-2. Im folgenden zitiert als Mermet.

¹⁸ Peter Ilych Tchaikovsky, *The Maid of Orleans*. Vocal score [Nachdruck von ČPSS 37, Moskau 1963], o.O., o.J., S. 21-25. Im folgenden zitiert als Maid of Orleans.

¹⁹ Mermet, S. 3-8, *Maid of Orleans*, S. 70-73. Möglicherweise spielte aber auch hier der Drang des Komponisten nach historischer Wahrheit eine Rolle, denn Salisbury starb im Jahre 1428 am Anfang der Belagerung von Orleans, lange vor Jeanne d'Arcs Ankunft in Chinon.

²⁰ Mermet, S. 9-10, *Maid of Orleans*, S. 76-96.

²¹ Mermet, S. 13, *Maid of Orleans*, S. 98-108, und V. A. Žukovskij, *Sobranie sočinienij v 4 tomah*. Tom 3, Moskau-Leningrad 1960, S. 19-20. Im folgenden zitiert als Žukovskij.

²² Mermet, S. 15.

der Betrübtten wie bei Čajkovskij, vielmehr zieht sie einzig und allein aus blindem Gehorsam in den Krieg. Auch bei Barbier reflektiert Johanna in einem Monolog, der den ersten Akt beschließt, über ihr Zuhause, die Heimat, den Schrecken des Krieges, und sie bittet Gott, sie daheim zu lassen; aber die Stimmen, die sie hört, werfen ihr vor, nicht auf Gottes Gebot gehört zu haben. So muß sie schweren Herzens weggehen²³.

Wie man sieht, verbindet Čajkovskij in der Arie der Johanna Elemente von Barbier, Mermet und Schiller. Eigenmächtig nimmt er der Heldin jene Härte, mit der Schiller sie charakterisiert, und jenes Gefühl des Gezwungenseins, dem sie bei den französischen Autoren gehorcht. Er verleiht ihr eine Anmut, die sie in keiner der drei literarischen Quellen hat.

Die zweite Szene des zweiten Aktes beginnt Mermet mit einer Cavatine, in welcher der König zwischen der Liebe einerseits sowie Ruhm und Macht andererseits schwankt. Diese Gegenüberstellung liegt auch der entsprechenden Nummer 13 (Arioso der Agnes und Duetto) von Čajkovskijs Oper zugrunde²⁴. Čajkovskij ergänzt aber dieses Fundament, indem sich in Karls Haltung ein melancholischer, ja verzweifelter Ton kundtut, und auch dadurch, daß Agnes sich wie bei Schiller bereit zeigt, ihren Besitz für den König hinzugeben. Bei Čajkovskij wird also aus einer zweifachen Struktur eine dreifache (Verzweiflung – Hingabe von Agnes – Liebe als Ersatz für Ruhm und Macht), die es dem Komponisten erlaubt, dasselbe wie Schiller auszudrücken: Eine Liebe, die schwerer wiegt als Macht, kann nicht oberflächlich sein, sondern sie bewährt sich durch Opferbereitschaft.

Nachdem der König in Mermets Oper zwei Couplets über Wein und Liebe gesungen hat, erscheinen die Ménestrels und erzählen in ihrem Lied, was König René in einem Traum gesehen hat: ein vom Erzengel Michael geführtes Heer. Den zweiten Akt beginnt auch Čajkovskij mit einem Chor der Ménestrels. Thema dieses Chors sind jedoch die Flüchtigkeit und die Unglücksstunden des Lebens, in denen einzig die Liebe als heilende Kraft wirkt. Damit werden die Auftritte der Agnes thematisch vorbereitet. Čajkovskij beginnt den Akt also mit der theoretischen Darstellung eines Tatbestandes, den er dann im Duetto (Nr.13) als reales Geschehen bestätigt. Damit will er aber bestimmt noch etwas anderes erreichen. Da Karl das Lied der Troubadoure sehr traurig findet, bestellt er zur Unterhaltung Zigeuner, Zwerge und Spaßmacher. Diese Unterhaltung ist zwar erheiternd, aber oberflächlich, genau so oberflächlich wie die Couplets des Königs bei Mermet. Übrigens folgt bei Mermet der Szene mit den Ménestrels ebenfalls ein Divertissement²⁵. Ferner ist zu bemerken, daß in der ersten Szene des zweiten Aktes von Barbiers Drama der Page Loys ein Lied singt, in dem er Fortuna, die ihn schon zu lange beherrscht hat, bittet, ihn zu verlassen, und sich bereit zeigt, alles zu ertragen, nur nicht das Getrenntsein von der Geliebten. Dieser Thematik steht Čajkovskijs Chor insofern näher, als er hier Welt und Liebe gegeneinander stellt. Čajkovskij entfaltet diesen Gedanken, indem er Unglück im Leben und Glück der Liebe gegeneinander ausspielt – eine Anspielung auf die Lage, in welcher der König sich befindet.

Dem Divertissement bei Mermet setzt der Auftritt von Le-Bar-de-Buc ein jähes Ende. Dieser, blutbedeckt und mit gezogenem Schwert, verkündet die Nähe der Engländer und stirbt ruhigen Gewissens, sein Leben für den König hingegeben zu haben, dem er zwanzig Jahre lang im Krieg diente. Čajkovskij läßt den schwer verwundeten Loré das Gespräch zwischen dem König und Dunois unterbrechen. Für dieses Gespräch verwendet er am Anfang Žukovskijs Verse, und dann charakterisiert er auf freie Weise Karls Trägheit und Dunois' Drängen. Dunois fordert den König zur Tat auf, und da dieser nicht reagiert, verläßt er

²³ Jules Barbier, Jeanne Darc, Paris 1869, S. 32-35. Im folgenden zitiert als Barbier.

²⁴ Mermet, S. 17-18, Maid of Orleans, S. 196-206.

²⁵ Mermet, S. 22-26, Maid of Orleans, S. 152-177.

ihn. Loré verkündet die Vernichtung der französischen Heere, legt dem König nahe, sich zu retten oder zu kämpfen, und stirbt in Erfüllung seiner Pflicht im Kampf für seinen König und für die Ehre des Vaterlandes. Im Gegensatz zu Mermets Le-Bar-de-Buc setzt Loré noch Hoffnungen auf den König²⁶.

Nach dem Liebesduett zwischen Karl und Agnes lehnt sich Čajkovskij erneut nah an Schiller an und übernimmt zum großen Teil wortwörtlich Žukovskijs Übersetzung: die Ankündigung von Frankreichs Sieg, die Einführung Johannas, der die geheimen Gebete des Königs bekannt sind, ihre Erzählung über ihre Herkunft und Mission und ihre Aufnahme am Hof. Čajkovskij überspringt den gesamten zweiten Akt und die neun ersten Szenen des dritten Aufzugs von Schiller und beginnt den dritten Akt seiner Oper mit dem Zusammentreffen von Lionel und Johanna. Zu Beginn hält er sich an Schiller und übernimmt teilweise Žukovskijs Verse, aber anders als Schiller läßt Čajkovskij den Helden nicht mit Johannas Schwert als Pfand abgehen, sondern zeigt Johanna in ihrer Gewissensnot (sie singt einige Verse Žukovskijs aus dem Monolog am Anfang des 4. Aktes von Schillers Tragödie)²⁷. Lionel denkt dabei über die Art seiner Gefühle zu ihr nach. Wie bei Schiller tritt dann Dunois auf (bei Schiller übrigens zusammen mit La Hire), und man merkt, daß Johanna verwundet ist. Vorher aber hat Lionel dem Franzosen, als Zeichen der Versöhnung, sein Schwert gegeben.

Die zweite Szene des dritten Aktes entspricht den letzten des 4. Aktes bei Schiller. Es handelt sich um den Krönungszug und die Anklage Johannas durch ihren Vater. Im Gespräch zwischen Johannas Vater und Raimund folgt Čajkovskij zu Beginn Žukovskij und ergänzt dann eigene Verse²⁸. Nach einem Gebet des Chors treten alle aus der Kathedrale von Reims. Den ersten und dritten Teil der Anklageszene (Danksagung des Königs und Anklage, dann Dunois' Herausforderung und die drei Donnerschläge) gestaltet Čajkovskij nach Schiller – mit einigen kleinen, aber sehr wichtigen Unterschieden – und zum großen Teil mit Žukovskijs Versen. Im zweiten Teil, nach den Anklageworten, läßt der Komponist die anwesenden Personen über Johanna nachdenken und ein Gebet um Erleuchtung singen. In der ursprünglichen Fassung verkündete ihr der König, wie bei Schiller Du Chatel, die Freiheit, aber zugleich auch die Verstoßung aus Reims.

Den letzten Akt beginnt Čajkovskij mit einer Reflexion Johannas über ihre Liebe, die mit einigen Versen aus Žukovskijs Übersetzung beginnt; bei Schiller stehen sie im Monolog der Heldin vor der Krönung und Anklage, also nach dem ersten Treffen mit Lionel²⁹. Diese Reflexion steigert sich bis zum Ruf nach dem Geliebten, welcher gleich erscheint. Es folgt ein Liebesduett, nach dem die Engländer Lionel töten und Johanna gefangennehmen.

Für den Schluß der Oper folgt Čajkovskij ganz eindeutig dem fünften Akt von Barbier. Sehr viele Motive im Drama des französischen Autors hat er beibehalten, mehrere entfernt, einige geändert und andere hinzugefügt. Bei Čajkovskij fehlen die Anklage gegen Johanna und ihre Selbstverteidigung, die Reue des Assessors beim Prozess und der plötzliche und unerwartete Tod des englischen Soldaten – der eine Holzgarbe in das Feuer des Scheiterhaufens wirft – in dem Augenblick, als Johanna den Namen Jesu ausspricht. Auch auf das Motiv, daß Johanna am Ende das Versprechen ihrer Heiligen versteht, nämlich, daß Christus sie befreien wird, verzichtet Čajkovskij in seiner Oper. In ihr wird dem Chor manches anvertraut, was im französischen Drama in Worten und Haltungen einzelner Personen zu finden ist.

²⁶ Mermet, S. 26, Maid of Orleans, S. 190-191.

²⁷ Žukovskij, S. 106, Maid of Orleans, S. 281-288.

²⁸ Žukovskij, S. 116-117, Maid of Orleans, S. 328-335.

²⁹ Žukovskij, S. 105, Maid of Orleans, S. 398-399.

Barbier läßt am Ende Johanna die Worte wiederholen, die sie von ihren Stimmen hört und die genau dasselbe sagen, was die Heldin schon am Schluss des ersten Aktes gehört hatte: die Aufforderung, in den Kampf zu ziehen, und das Versprechen des göttlichen Beistands. In der Oper werden ebenfalls himmlische Stimmen gehört, aber nicht nur von Johanna, sondern auch vom Publikum: Die Engel rufen sie ins Paradies. Hier, genauso wie in der Liebesszene zwischen Johanna und Lionel, in der die Engel sich an die Heldin wenden, greift Čajkovskij also wieder die unsichtbaren himmlischen Stimmen von Mermet auf. Dem Umdenken des Prozeßassessors bei Barbier entspricht bei Čajkovskij das Umdenken des Volkes Johanna gegenüber. Selbständig und unabhängig von seinen Quellen gestaltet Čajkovskij den Schluß der Szene: Die Soldaten schmähen Johanna, aber gleich darauf hoffen sie, daß Gott ihr vergebe. Das Volk klagt sie nicht mehr mit harten Worten an, sondern empfindet Mitleid mit ihr und vertraut darauf, daß Gott ihr tatsächlich vergibt. Die Mönche beten und bitten die Umstehenden um Gebete für die Sterbende.

3. Die Personen

Wie es ein Opernlibretto erfordert, hat Čajkovskij die Zahl der Personen von Schillers "romantischer Tragödie" drastisch reduziert. Die zwei Schwestern der Johanna fallen weg. Die Zahl der Feinde des Königs wird, was die Gesangspartien angeht, in einer einzigen konzentriert: Lionel. So trifft Johanna persönlich auch nur diesen Feind; Montgomery, den Herzog von Burgund, den schwarzen Ritter und Isabeau läßt Čajkovskij weg. Auch die Zahl der Männer, die sich in Johanna verlieben, wird von drei auf einen verringert: Bei Schiller möchten Dunois, La Hire und Lionel Johanna gewinnen; in der Oper ist es nur Lionel; Dunois, der wie bei Schiller eine große Stütze für den König ist, ist ein solches Ansinnen fern. Zwar wirft er in der Anklageszene den Handschuh für sie hin, aber nach den Donnerschlägen glaubt er nicht mehr an ihre Unschuld.

Drei Gestalten nehmen in der Oper einen hervorragenden Platz ein; an ihnen läßt sich beispielhaft Čajkovskijs Umgang mit der Schillerschen Vorlage zeigen: Johannas Vater, Lionel und die Heldin selbst.

Johannas Vater

Daß jemand, der an der historischen Wahrheit so interessiert war wie Čajkovskij, Thibaut d'Arc mit denselben Charaktereigenschaften auftreten läßt, wie Schiller es tut, mutet rätselhaft an, denn diese fiktive Gestalt hat mit der historischen überhaupt nichts zu tun; mehr noch, was sie tut, steht in absolutem Gegensatz zur Haltung von Jeanne d'Arcs Vater. Diesen Verzicht auf die historische Wahrheit kann man vielleicht so erklären: Jemand muß Johanna anklagen, aber die Handlung darf nicht kompliziert sein und die Personenzahl muß begrenzt bleiben. So war eine Darstellung des historischen Prozesses ausgeschlossen. Schiller bot immerhin eine, wenn auch nicht zufriedenstellende Lösung. Es ist wohl möglich, daß Čajkovskij es als störend und unverständlich empfand, daß d'Arc seine Tochter verdächtigt und ihr gegenüber eine so negative Einstellung zeigt, denn im ersten Szenarium der Oper notiert er bei der Skizzierung des ersten Aktes, daß der Erfinder dieser grausamen Haltung Schiller sei: "Der Alte gerät in Zorn und verdächtigt sie (nach Schiller), mit einer höllischen Macht in Verbindung getreten zu sein."³⁰

³⁰ Im Brief an Nadežda fon Mekk vom 10. / 22. Januar 1879, nach: Mitteilungen 8, S. 194.

Vielleicht erkannte Čajkovskij aber die psychologische Bedeutung, die Schiller dieser Gestalt zuschreibt, und wollte nicht darauf verzichten³¹. Schiller zeichnet eine Parallele zwischen Thibaut d'Arc und Königin Isabau: Als Vater und als Mutter verraten sie jeweils ihr Kind. Und sie verraten es, weil sie sich nicht der Wahrheit öffnen, sondern sich in ihrer eigenen Subjektivität, in ihrer persönlichen Interpretation der Wirklichkeit ausleben. So kann Čajkovskij mit seinem Thibaut wie Schiller einen Menschen zeigen, der trotz seines angeblichen Glaubens an Gott eigentlich nur an sich selbst glaubt und daher nur seinen eigenen Gedanken die Kategorie objektiver Wahrheit verleiht. Er schließt aus, daß er sich irren kann³². Für ihn zählt nur, was er erlebt hat, also im ersten Akt sein Traum, und er weigert sich zu denken, daß Johannes Vision wahr sein könnte. So wagt er, mit unerschütterlicher Sicherheit seine eigene Interpretation von dem, was er eigentlich nicht weiß, als Urteil Gottes zu erklären: "Antworte bei dem Gott, der droben donnert!", läßt ihn Schiller nach dem ersten Donnerschlag in der Anklageszene sagen. Und dasselbe tut er bei Čajkovskij, obwohl hier zuerst der Chor diesen Verdikt ausspricht: "Хор: То с неба глас, она виновна! / Тибо (к Иоанне): От имени гремящего там бога, тебя я вопрошаю: отвечай, скажи, что ты невинна, в клевете изобличи отца!"³³ Andererseits stellt Johannes Vater sowohl bei Schiller als auch bei Čajkovskij die Idee der Tyrannei des Menschen über den Menschen dar: d'Arcs Wunsch ist es, Johanna zu verheiraten, und alles, was sich dagegen stellt, ist seiner Meinung nach schlecht. Er hat kein Verständnis für den Kummer seiner Tochter und interpretiert alles, was nicht seinen Plänen entspricht, als Teufelswerk – daher seine starken Vorwürfe in Zusammenhang mit Johannes nächtlichen Aufhalten im Freien. Sowohl in der Tragödie als auch in der Oper ist in dieser Hinsicht seine Kontrastfigur Raimund, der die individuelle Freiheit verteidigt als Weg, Gottes Willen zu realisieren. Čajkovskij bietet aber im Gegensatz zu Schiller eine Art Ankündigung dieser zwei verschiedenen Haltungen der Menschen zu den Mitmenschen, und zwar im Anfangschor. Die Ambivalenz des Ortes, an dem Johanna ihre Visionen hat, zeigt sich nicht nur wie bei Schiller im Vorhandensein von einem Baum und einer Kapelle, sondern der Baum ist selbst ambivalent: am Tag angenehm, nachts aber gespenstisch. Dies kann man wirklich als Symbol der ganzen Handlung betrachten, insofern als Johannes Taten verschieden interpretiert werden, je nachdem, ob die Urteilenden sich wie am Tag im Licht befinden, so daß sie die Wahrheit klar erkennen können, oder ob sie sich von der Finsternis beeinflussen lassen. Genauso wie der Baum Refugium oder Entsetzen bieten kann, ist Johanna für die einen eine Heilige, für die anderen eine Hexe. Tatsächlich ist der Baum aber ein Refugium, während das Gespenstische, die Waldgeister und Wasserfrauen, nur ein Produkt der Phantasie, also ein Werk der Subjektivität ist.

³¹ In seinem Brief vom 26. Dezember 1878 / 7. Januar 1879 an Nadežda fon Mekk, wo er von der Bedeutung schreibt, die die Werke von Michelet und Mermet für ihn haben werden, macht er folgende Bemerkung: "Und schließlich und endlich bin ich zu dem Schluß gekommen, daß Schillers Tragödie, auch wenn sie mit der historischen Wahrheit nicht übereinstimmt, doch in der Tiefe ihrer psychologischen Wahrheit alle anderen künstlerischen Darstellungen des Johanna-Stoffes weit übertrifft." Nach: Mitteilungen 8, S. 193.

³² In der Oper von Solera und Verdi glaubt Johannes Vater auch nicht an seine Tochter, und er klagt sie der Hexerei an und liefert sie an die Engländer aus. Dann aber erkennt er seinen Irrtum, befreit sie und spornt sie an, für die Franzosen zu kämpfen. Bei Mermet tadelt Jacques d'Arc seine Tochter, die gerade Richard einen Lügner genannt hat, weil er behauptet, daß Orleans in die Hände Burgunds fällt, aber gleich entschuldigt er sie aufgrund ihrer großen Jugend (Mermet, S. 7-8). Von Anklage ist hier keine Rede. Bei Barbier kritisiert der Vater zuerst Johanna, weil sie nur an Kampf und Schlacht denkt, und er behauptet, er wäre dazu fähig, sie zu ertränken, wenn sie tatsächlich in den Krieg ginge. Dann aber bittet er sie um Vergebung, weil er sich geweigert hatte, an sie zu glauben (Barbier, S.6-8 und 132).

³³ Friedrich Schiller, Die Jungfrau von Orleans. Romantische Tragödie, Stuttgart 1959, S. 99. Weiterhin zitiert als Schiller. – Maid of Orleans, S. 381-382.

Lionel

Wenn Čajkovskijs Charakterisierung von Johannes Vater mit den Zügen übereinstimmt, die Schiller dieser Gestalt verleiht, so behandelt der Komponist Lionel mit der Freiheit, die sich die Librettisten oft nehmen, wenn sie mit einem literarischen Werk als Vorlage arbeiten: Sie mischen Charakterzüge verschiedener Personen zu einer einzigen, die sich von der gleichnamigen des Originals beträchtlich unterscheiden kann.³⁴

Als Čajkovskij mit der Arbeit an seiner *Jungfrau von Orleans* begann, hatte er noch nicht entschieden, welche Schillersche Gestalt er als Vertreter der Feinde Frankreichs ausarbeiten würde: Montgomery, den Johanna tötet, oder Lionel. Im Brief an Nadežda fon Mekh vom 6. / 18. Dezember 1878 schrieb er: "Schiller hat zum Beispiel eine Szene, in der Johanna gegen Lionel kämpft. Ich aber möchte, verschiedenen Erwägungen zufolge, Johanna gegen Montgomery kämpfen lassen."³⁵ Im ersten Szenarium, das er seiner Gönnerin im Januar 1879 schickte, liest man über den dritten Akt: "Hier muß Johanna (nach Schiller³⁶) Lionel oder Montgomery (ganz gleich wem) begegnen und in Liebe zu ihm entbrennen, weswegen sie ihre Mission nicht bis zum Ende durchführen kann." Und dann über den vierten Akt: "Lionel (oder Montgomery), der aus Liebe zu ihr auf die Seite des Königs übergelaufen ist, nähert sich ihr und will ihr überall hin folgen."³⁷ Damals hatte Čajkovskij vor, Lionel als einen rachsüchtigen Mann zu charakterisieren, der aus verschmähter Liebe Johanna den Feinden überliefert. Allerdings wollte er den Helden wiederum als Objekt der himmlischen Rache darstellen: "Lionel stirbt zu Füßen des Schafotts, vom himmlischen Zorn getroffen."³⁸ So machte Lionel in diesem ersten Entwurf keine gute Figur; er war einfach ein wankelmütiger Charakter, der immer nach der Eingebung einer momentanen Leidenschaft handelt. Die Vergegenwärtigung der göttlichen Gerechtigkeit durch seinen jähen Tod hätte allerdings eine neue Wendung herbeigeführt, denn dann hätte das Volk die Wahrheit erfassen können und gegen Johannes Hinrichtung protestiert. Übrigens hätte dadurch Čajkovskij etwas von dem altertümlichen Gottesbild gerettet, das Schiller in seiner Tragödie zeigt.³⁹

Wie schon erwähnt, störten den Opernkomponisten die vielen Episoden, mit denen Schiller das historische Panorama abrundet. Sicher wollte er jedoch nicht auf eine Begebenheit verzichten, die den Höhepunkt einer dieser Episoden darstellt: die Versöhnung des abtrünnigen Herzogs von Burgund mit dem französischen König. Lionel, den Čajkovskij als Vertreter der feindlichen Kräfte und als Liebenden übernommen hat, dient ihm auch zu

³⁴ Im Zusammenhang mit der Librettisierung von Schillers Werken kann man das z.B. an Wilhelm Tell und Melchtal in Rossinis Oper zu diesem Thema oder in Leicester und Talbot in Bardaris und Donizettis *Maria Stuarda* feststellen. In Soleras und Verdis *Giovanna d'Arco* verlieben sich der französische König und Johanna ineinander, also übernimmt er zum Teil die Rolle von Schillers Lionel.

³⁵ Nach: Teure Freundin, S. 284.

³⁶ Wieder scheint der Komponist die Entfernung von der historischen Wahrheit durch die Erwähnung der Quelle rechtfertigen zu wollen, die ihm als Vorlage dient.

³⁷ Nach: Mitteilungen 8, S. 195.

³⁸ Nach: Mitteilungen 8, S. 195. Wahrscheinlich spielten bei dieser Absicht Čajkovskijs Mermet und Barbier eine Rolle. Im dritten Akt der französischen Oper sagt Johanna den Soldaten, die sie mitten in ihrer Orgie überrascht: "Craignez la colère de Dieu!" Einer von ihnen jedoch macht sich über sie lustig, so daß sie spricht: "Tu blasphèmes ton Dieu, ta bouche le renie, / quand la mort est si près de toi." Und kaum hat er noch ein paar Worte ausgesprochen, als er wie vom Blitz getroffen tot hinstürzt (Mermet, S. 48). Barbier läßt den englischen Soldaten Brown plötzlich sterben, nachdem er Johanna als persönliches Geschenk Holz in den Scheiterhaufen wirft und sie "Jesus" anruft (Barbier, S. 158).

³⁹ In Schillers Werk ist vom Gott des Christentums kaum die Rede. Mit dem Wort "Gott" meint er eindeutig entweder den Gott des Alten Testaments – zum Beispiel redet Johanna in ihrem ersten Monolog von der Erscheinung auf dem Horeb – oder die heidnischen Götter. Die Bezeichnungen "Gott" und "Götter" wechseln sich ab.

diesem Zweck. So ist aus dem englischen Anführer bei Schiller ein burgundischer Ritter⁴⁰ geworden, der, seinem Herzog treu, gegen Karl kämpft, jedoch aus Liebe zu Johanna zum König zurückkehrt. Den ersten Schritt in diese Richtung macht er, als er in seinem Gespräch mit Johanna von Dunois überrascht wird und niederkniet, um diesem sein Schwert darzureichen. Dann entdeckt er, wie bei Schiller La Hire, daß Johanna verwundet ist und blutet. Lionel wird von Karls treuem Dunois sofort rehabilitiert, und bei der Krönung in Reims trägt er sogar das Szepter⁴¹. In der Anklageszene sind Lionel und Dunois die einzigen, die an Johanna glauben, wie bei Schiller Dunois und La Hire, aber nach den Donnerschlägen gibt Dunois nach, und nur Lionel steht an Johannas Seite⁴² und bietet ihr seinen Schutz. Damit erfüllt er die Aufgabe, die Schiller Dunois und Raimund⁴³ zuschreibt; allerdings akzeptiert Johanna bei Schiller den Schutz ihres ehemaligen Verehrers, während sie in der Oper das Anerbieten Lionels genauso verwirft wie die Schillersche Heldin das von Dunois. Im weiteren Verlauf der Oper hat Lionel keine Gemeinsamkeiten mehr mit der Gestalt Schillers. Schillers Lionel verlangt von der gefangenen Johanna Verrat an ihrem König und stürzt sich in den Kampf; in der Oper ist das neue Treffen mit Johanna ein Liebesduett, dem die Ankunft der Feinde ein Ende macht. Lionel wird getötet.

Johanna

Čajkovskijs Johanna erhält keine Charakterzüge anderer Gestalten, und doch ist sie nicht dieselbe wie bei Schiller. Erneut muß man betonen, daß der Verteidiger der historischen Wahrheit, der sie im Gegensatz zu Schiller auf dem Scheiterhaufen sterben läßt, in anderen Aspekten eine Johanna zeigt, die mit der wirklichen Jeanne d'Arc nichts gemein hat. Aber in einem äußerst wichtigen Punkt zeigt er diese Untreue wenigstens nicht auf der Bühne: Man sieht Johanna keinen einzigen feindlichen Krieger töten.

Daß Johanna bei Schiller wie eine Kriegsgöttin dargestellt wird, hängt mit der Art zusammen, wie ihr ihre Lebensaufgabe auferlegt wird und wie sie sie versteht. Sie soll nämlich "wie die rasche Schnitterin die Saat, / Den stolzen Überwinder niederschlagen"⁴⁴. Um das tun zu können, wird ihr befohlen: "In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren, / Mit Stahl bedecke deine zarte Brust. / Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren / Mit sündigen Flammen eitler Erdenlust."⁴⁵ Der Auftrag bewirkt eine unerhörte Verhärtung des jungen Mädchens, es verwandelt sich in eine entschlossene und begeisterte Kämpferin, die nur Haß für die Gegner empfindet und sie ohne jegliches Mitgefühl tötet. Kurz: Johanna hört auf, ein Mensch zu sein. Wenn sie ihren Auftrag erfüllen soll, muß sie sich selbst als Individuum aufgeben, denn das allgemeine Wohl fordert dieses persönliche Opfer. So verzichtet sie nicht nur auf die eigenen Gefühle, sondern auch auf den eigenen Willen. Daß das einzige, was nun für sie einen persönlichen Einsatz lohnt, die politischen Taten sind, zeigt sich sehr deutlich in den Passagen, in denen man von ihr eine Selbstverteidigung erwartet. Der Herzog von Burgund meint, sie sei vom bösen Geist besessen; sie verteidigt sich und rechtfertigt ihre kriegerischen Taten mit folgender Frage: "Was ist unschuldig, heilig,

⁴⁰ Dennoch hat Čajkovskij den englischen Vornamen beibehalten.

⁴¹ Bei Schiller trägt der Herzog von Burgund das Schwert und Dunois das Szepter.

⁴² In der ursprünglichen Fassung jedoch glaubt er nach den Donnerschlägen nicht an ihre Unschuld; trotzdem ist er bereit, sie zu befreien. *Maid of Orleans*, S. 479-510.

⁴³ Raimund sorgt sich um Johanna, obwohl er an ihre Schuld glaubt. Genauso handelt Lionel in der ursprünglichen Fassung der Oper.

⁴⁴ Schiller, S. 15.

⁴⁵ Schiller, S. 14.

menschlich gut, / Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?"⁴⁶ Die Verteidigung ihrer kriegerischen, also politischen Taten, wird von Erfolg gekrönt: Der Herzog erkennt in ihr eine Gottgesandte. Ganz anders in der Anklageszene: Hier geht es um eine persönliche Anschuldigung, und hier verteidigt Johanna sich nicht. Der Politiker darf sich nur als solcher rechtfertigen, als Mensch muß er sich in Schweigen hüllen.

So muß man sich fragen, ob Johanna schuldig ist oder nicht. Ihr Vater ist davon überzeugt, daß der König "durch des Teufels Kunst" gerettet wurde; daher fragt er Johanna: "Gehörst du zu den Heiligen und Reinen?"⁴⁷ Es ist klar, daß d'Arc damit nicht die Bedingungen meint, denen sich seine Tochter unterwerfen mußte, um ihren Auftrag zu erfüllen; er kennt diese Bedingungen nicht. Johanna schweigt, obwohl sie weiß, daß ihre Taten kein Teufelswerk sind. D'Arc meint den Teufel, als er sie auffordert: "Leugn' es, daß der Feind / In deinem Herzen ist, und straf mich Lügen!"⁴⁸ Später, schon auf der Flucht, erklärt sie Raimund: "Ich unterwarf mich schweigend dem Geschick, / Das Gott, mein Meister, über mich verhängte."⁴⁹ Diese Erklärung entspricht jedoch nicht der Wahrheit, denn durch keine Vision hatte ihr Gott zu verstehen gegeben, daß sie sich nicht verteidigen sollte; sie hätte sich doch verteidigen können einfach dadurch, daß sie die Wahrheit sagt. Man kann sagen, daß sie einen politischen Fehler gemacht hatte, als sie Lionel freiließ; man kann auch denken, daß sie die Regungen, die sein Anblick in ihr erweckte, mit "sünd'gen Flammen eitler Erdenlust" identifiziert hat. Aber es ist nicht zu leugnen, daß sie diese Empfindungen bekämpft hat, also nicht gegen die Weisungen der als Hirtin erscheinenden Königin des Himmels gehandelt hat, die ihr erklärt hatte: "eine reine Jungfrau / Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden, / Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht."⁵⁰ In der Anklageszene hat sich also die Schillersche Johanna schuldig gemacht, weil sie durch ihr Schweigen alle Anwesenden in die Irre geführt hat; dadurch haben sie für wahr gehalten, was falsch ist – und umgekehrt. Das interessierte aber Schiller offensichtlich nicht, denn er strebte mit seiner Tragödie ein anderes Ziel an: einen Menschen zu zeigen, der zuerst unter der Führung einer äußeren Macht handelt, dann aber durch Selbsterkenntnis sich seiner eigenen Kraft bewußt wird, die ihm erlaubt, den Lebensauftrag zu erfüllen.

Mit einem solchen philosophischen Anliegen konnte sich Čajkovskij sicher nicht anfreunden; ihm widerstrebten Opern mit ideologischem Inhalt. Er meinte: "Das, was das Menschenherz nicht rührt, kann [...] nicht die Quelle musikalischen Schaffens sein"⁵¹. In seiner Charakterisierung von Johanna gibt er ein klares Beispiel für diese Maxime, denn die Schillersche Gestalt ist nicht nur nicht rührend, sondern in ihrer Unmenschlichkeit ausgesprochen abstoßend, während der Russe das Publikum mit einer jungen Frau konfrontiert, die vielleicht politisch, aber nicht menschlich versagt.

Schon durch ihre ersten Worte zeigt sie den Abstand, der sie von Schillers Gestalt trennt. Diese gebietet Bertrand, der mit einem Helm erscheint, der auf sehr merkwürdige Weise in seine Hände gelangt ist, ihr diesen Gegenstand zu geben, und auf sein Zögern entreißt sie ihn mit der Behauptung: "Mein ist der Helm, und mir gehört er zu."⁵² Čajkovskijs Johanna ist betrübt, weil sie den Wunsch ihres Vaters nicht erfüllen kann; er will sie heiraten, aber sie weiß, daß eine andere Zukunft sie erwartet, und deshalb leidet sie. Die

⁴⁶ Schiller, S. 57.

⁴⁷ Schiller, S. 98.

⁴⁸ Schiller, S. 99.

⁴⁹ Schiller, S. 105.

⁵⁰ Schiller, S. 35.

⁵¹ Nach: Teure Freundin, S. 522. Daher konnte er für das Spätwerk Wagners kein Verständnis aufbringen. Seiner Meinung nach hat dieser "philosophierende Deutsche" "die denkbar unsinnigsten Sujets durch die Musik illustriert." Nach: Teure Freundin, S. 522.

⁵² Schiller, S. 8.

Anspielung auf ihre grausame Aufgabe im Krieg wird gemildert durch die Kürzung des Textes von Schiller-Žukovskij und durch das Gebet, zu dem sie alle Anwesenden einlädt. Traurigkeit ist der Ton, den ihre Abschiedsarie charakterisiert, und dadurch unterscheidet sie sich von der Johanna in Schillers Monolog, der mit folgender Apotheose endet: "Den Feldruf hör'ich mächtig zu mir dringen, / Das Schlachtroß steigt, und die Trompeten klingen."⁵³ Die Unsicherheit und Niedergeschlagenheit von Čajkovskijs Heldin ist so groß, daß ihr die Engel zu Hilfe kommen und Mut einflößen müssen. Nachdem Schillers Johanna sich am Hofe vorgestellt und den Tod Salisburys verkündet hat, fängt sie an, Befehle zu diktieren, die der Herold an die englischen Fürsten überbringen soll. In der Oper dagegen verrichtet sie wieder ein Gebet.

Mit ihren harten Worten des Hasses zu Lionel, mit ihrer Verzweiflung und ihrem Lebensüberdruß, als Dunois sie erreicht und man feststellt, daß sie verwundet ist, folgt Čajkovskij Schiller-Žukovskij. Und auch in der Anklageszene scheint er das zu tun, aber hier erlaubt er sich eine minimale Änderung seiner Vorlage, die ein ganz anderes Licht auf seine Heldin wirft. Die Anklage formuliert d'Arc ebenso wie Schiller-Žukovskij, aber er ändert ein Verb. Žukovskij hatte die Frage des Vaters wortwörtlich übersetzt: "Принадлежишь ли ты к святым и чистым?" Čajkovskij aber schreibt: "Считаешь ли себя святой и чистой?"⁵⁴ Damit betont er, daß für ihn nicht die objektive Schuld, sondern das Schuldgefühl das Entscheidende ist. Schillers Johanna hat sich mit ihrer Liebesempfindung objektiv nicht verfehlt, sie hat ihr mutig widerstanden, aber sie fühlt sich schuldig und hat das Bedürfnis, die "Schuld des Busens zu verhehlen."⁵⁵ Čajkovskij läßt Arc die Anklage so formulieren, daß Johanna tatsächlich durch ihr Schweigen eine Verneinung dieser Frage andeutet, die mit der Wahrheit übereinstimmt. Alle verlassen sie bis auf Lionel, vor dem sie jedoch flieht. Verzweifelt und allein, erlebt sie bei Čajkovskij ihre endgültige Prüfung: die Prüfung der Einsamkeit. Zu ihrem Gewissensproblem kommt die äußere Versuchung, und jetzt ist die Frage, ob sie ihren Gefühlen nachgeben wird, da sie in ihrer auswegslosen Situation nur in Lionels Liebe eine Unterstützung finden kann. Und Johanna gibt nach, was selbstverständlich der Gestaltung einer Oper zugute kommt, weil das ein Liebesduett mit sich bringt. Čajkovskij will aber mit aller Deutlichkeit zu verstehen geben, daß diese Hingabe an die Liebe in einem Moment erfolgt, in dem die Heldin denken muß, daß ihr Einsatz zur Rettung des Vaterlandes keinen Sinn mehr hat, und daß sie deshalb keineswegs strafbar ist. Der Komponist macht einen deutlichen Unterschied zwischen politischem und menschlichem Fehler. Politisch wird Johanna bestraft, weil die Bedingung unerfüllt geblieben ist, aber ewige Freude erwartet sie, wenn sie die ungerechte Strafe, die ihr die Menschen auferlegen werden, nämlich Verleumdung, Gefangenschaft und Tod, als Buße akzeptiert. Und sie akzeptiert, so daß sie trotz ihrer Angst vor der Hinrichtung das Ende ihres irdischen Leides mit dem Kreuz vor Augen und den Eingang in das Paradies erlebt.

Diese letzte Heldentat Johannas bringt aber nicht nur ihr Eingehen in die himmlische Herrlichkeit mit sich, sondern sie bewirkt das Umdenken der anderen Menschen. In der Anklageszene war niemand fähig gewesen, die Bedeutung der drei Donnerschläge zu verstehen, und man hatte sie als eine Art Gottesurteil interpretiert, das Johanna schuldig sprach. Aber die Wahrheit ist, daß man nicht wissen kann, was diese Donnerschläge bedeuten, denn sie ertönen jeweils nach Worten, die sich zwar auf die Schuld oder Unschuld des Mädchens beziehen, deren Sinn aber nicht derselbe ist. Wenn Dunois fragt, wer es wagt, sie als schuldig zu erklären, kann der Donner sowohl bedeuten: "Ich" als auch "Ich nicht", oder "Alle", oder "Niemand", oder einfach: "Wer wagt es tatsächlich?" Und als Thibaut

⁵³ Schiller, S. 15.

⁵⁴ Žukovskij, S. 124, Maid of Orleans, S. 353.

⁵⁵ Schiller, S. 82.

seine Tochter auffordert zu sagen, sie sei unschuldig und ihr Vater verleumde sie, und als der Erzbischof sie bittet, die Verleumdung zu widerlegen, können die Donnerschläge auch vielfältigen Behauptungen entsprechen. Wenn beim Tod Johannas die Soldaten in ihrer Verhärtung noch an ihre Schuld glauben, so erkennt das Volk, das sie kurz zuvor als Hexe beschimpft hat, daß sie Gottes Vergebung erhalten hat.

4. Schluß

Man mag sich fragen, was Čajkovskij an Schillers Werk derart begeisterte, daß er sich mit solch großem Elan an die Arbeit an dieser Oper machte. Man muß dem Komponisten glauben, wenn er Nadežda fon Mekk schreibt, manchmal bedrücke ihn "der Gedanke, ich könnte Ihrer Freundschaft nicht würdig sein. Dann tröste ich mich mit meiner Musik, von der ich stets versichern kann, daß sie meine echten Gefühle wiedergibt".⁵⁶ Man darf also vermuten, daß er in der deutschen romantischen Tragödie Motive entdeckt hat, die mit seinen damaligen Gefühlen übereinstimmten, daß er in ihr die Möglichkeit erkannte, diese Gefühle musikalisch auszusprechen. Sein Brief an Nadežda fon Mekk vom 7. / 19. Oktober 1878, also gleich nach Verlassen des Moskauer Konservatoriums und einen Monat vor seinem Aufenthalt in Kamenka, wo er Schillers Werk las, enthält sehr viele Punkte, die dies beleuchten können:

Ich bin also ein freier Mensch. Das Bewußtsein dieser Freiheit verschafft mir unaussprechliches Glück. Und wie gut, daß mit diesem Glück kein unangenehmes Gefühl, keine Verlegenheit verbunden ist. Mein Gewissen ist völlig ruhig. Ich fahre in der Gewißheit, daß das Konservatorium nicht im geringsten unter meinem Weggang leidet. Mich freut auch der Gedanke, daß ich nicht undankbar bin, obwohl ich nicht daran zweifle, daß einige mich dessen beschuldigen werden. Wenn ich mir meine ganze Tätigkeit am Konservatorium ins Gedächtnis zurückrufe, muß ich zu dem Schluß kommen, daß hier nichts getan worden ist, um die Seite meiner Tätigkeit zu erleichtern und zu fördern, die meinem Leben einzig und allein Sinn und Wert gibt.⁵⁷ Andererseits verlasse ich Moskau versöhnt. Ich werde mich mit Dankbarkeit daran erinnern, daß sich hier meine künstlerischen Kräfte entfaltet haben und mich das Schicksal hier mit dem Menschen zusammengeführt hat, dem es bestimmt war, mein guter Genius zu werden.⁵⁸

Freiheit, Glück, keine Gewissensprobleme, Berufung, keine Undankbarkeit seinerseits, aber Mangel an Verständnis durch die anderen, kein Groll, Bekanntschaft mit der helfenden Person – das alles sind Ideen, die in dieser oder entgegengesetzter Weise in Schillers *Jungfrau von Orleans* vorkommen. Die Verinnerlichung sowohl der Hauptperson als auch der Aussage des musikdramatischen Werkes fehlte in der deutschen Tragödie. Vielleicht war dieser Mangel für Čajkovskij auch ein Ansporn, sich der Geschichte zu bemächtigen und die "Tiefe der psychologischen Wahrheit",⁵⁹ die er darin erkannte, durch seine eigenen Gedanken und Gefühle zu ergänzen. Dies jedenfalls war das Ergebnis: Aus einer Kriegsheldin wurde eine Frau, aus einem ideologischen Drama eine Oper mit einem tiefen menschlichen Inhalt und sehr viel Musik, die ihrem Schöpfer Ehre macht.

⁵⁶ Brief an Nadežda fon Mekk vom 28. August / 9. September 1879, nach: Teure Freundin, S. 343.

⁵⁷ Čajkovskij meint seine kompositorische Tätigkeit als eigentliche Berufung.

⁵⁸ Nach: Teure Freundin, S. 260. Mit dem "guten Genius" ist natürlich die Adressatin, Nadežda fon Mekk gemeint.

⁵⁹ Brief an Nadežda fon Mekk vom 26. Dezember 1878 / 7. Januar 1879, nach: Mitteilungen 8, S. 193.