

Gütersloher Meisterkonzerte

Drittes Meisterkonzert

18., 19. November 1989

Arthur Honegger (1892–1955)

Johanna auf dem Scheiterhaufen

(Jeanne d'Arc au bûcher)

Stadthalle
Gütersloh

Gütersloher Meisterkonzerte

Drittes Meisterkonzert

18., 19. November 1989

Arthur Honegger (1892–1955)

Johanna auf dem Scheiterhaufen

(Jeanne d'Arc au bûcher)

*Johanna auf dem Scheiterhaufen –
Die Mitwirkenden*

Seite 2

Über Paul Claudel

Seite 4

*Meine Zusammenarbeit
mit Paul Claudel*
von Arthur Honegger

Seite 3

*Theatervision und szenische Musik
in Paul Claudels und Arthur Honeggers
„Jeanne d'Arc au bûcher“*
von Jürgen Machder

Seite 5

Jeanne d'Arc au bûcher
von Paul Claudel

Seite 3

Zu den Mitwirkenden

Seiten 6ff.

Über Arthur Honegger

Seite 3

*Johanna auf dem Scheiterhaufen –
Das Libretto*

Seite 11

Spielzeit 1989/90
Gütersloher Meisterkonzerte
Drittes Meisterkonzert
18., 19. November 1989
Arthur Honegger (1892–1955)
Johanna auf dem Scheiterhaufen
(Jeanne d'Arc au bûcher)
Herausgeber: Kulturamt der Stadt Gütersloh
Redaktion und Gestaltung dieses Heftes:
Klaus Klein, Joachim Martensmeier
Druck: Druckhaus Flöttmann
Gütersloh 1989

Für die Aufführungen von „Johanna auf dem Scheiterhaufen“
am 18. und 19. November 1989 wurde das Konzertabonnement
„Gütersloher Meisterkonzerte“ geteilt. Die Abonnenten
haben Nachricht erhalten, welchen der beiden Termine sie
wahrzunehmen gebeten sind.



Arthur Honegger

Gütersloher Meisterkonzerte Drittes Meisterkonzert

Samstag, 18. November, Sonntag, 19. November 1989,
jeweils 20 Uhr, Stadthalle Gütersloh

Konzertante Aufführung in deutscher Sprache

Arthur Honegger (1892–1955)

Johanna auf dem Scheiterhaufen

(Jeanne d'Arc au bûcher)

Szenisches Oratorium nach der Dichtung von Paul Claudel
Deutsche Fassung von Hans Reinhart

Städtischer Musikverein Gütersloh
Hochschulchor Detmold
Kinderchor des Grabbe-Gymnasiums Detmold
Akademieorchester Detmold
Karl-Heinz Bloemeke

Jeanne d'Arc	Eva Gilhofer
Bruder Dominik	Christoph G. Amrhein
Herold III	Wolf-Dieter Kabler
Der Esel	
Bedford	
Jean de Luxembourg	
Der Schreiber	
Perrot	Sebastian Faust
Zeremonienmeister	
Regnault de Chartres	
Guillaume de Flavy	
Ein Priester	
Die heilige Jungfrau	Friederike Vomhof
Marguerite	Regine Haarmann
Catherine	Yvi Jaenicke
Tenor-Solo	Ulrich Neuweiler
Porcus	
Herold I	
Der Schreiber	
Baß-Solo	
Herold II	Gerd Nienstedt

Chorassistenz Städtischer Musikverein Gütersloh: Sabine Wilmking
Einstudierung des Kinderchors des Grabbe-Gymnasiums Detmold: Wilhelm Michael
Musikalische Assistenz Akademieorchester Detmold: Frank Beermann

Verlag: Editions Salabert Paris

Keine Pause – Ende ca. 21.30 Uhr

Für die Aufführungen am 18. und 19. November 1989 wurde das Konzertabonnement „Gütersloher Meisterkonzerte“ geteilt. Die Abonnenten haben Nachricht erhalten, welchen der beiden Termine sie wahrzunehmen gebeten sind.

Im Foyerkonzert am Sonntag, dem 10. Dezember 1989, 16 Uhr, im Theater der Stadt spielt das Raphael Quartett mit Ronald Hoozevee (Violine), Rami Koch (Violine), Zoltan Benyacs (Viola), Henk Lambooy (Violoncello) Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy und Ludwig van Beethoven.

Im Vierten Meisterkonzert am Sonntag, dem 17. Dezember 1989, 20 Uhr, in der Stadthalle spielen die Bamberger Symphoniker unter der musikalischen Leitung von Horst Stein Werke von Jean Sibelius und Richard Strauss. Die Solistin ist Lucia Popp (Sopran). Die Gütersloher Meisterkonzerte werden vom Kulturamt der Stadt Gütersloh in Zusammenarbeit mit der Konzertdirektion Steinhaus veranstaltet.

Meine Zusammenarbeit mit Paul Claudel

von Arthur Honegger

Es ist eine der größten Freuden meines Lebens, daß Paul Claudel mir „Librettist“ war – wenn man so herrliche Dichtungen wie „Jeanne d'Arc au bûcher“ oder „La danse des morts“ überhaupt als „Libretti“ bezeichnen darf. Im Gegensatz zu vielen Schriftstellern zeigt Paul Claudel ein großes Interesse für alles, was die Musik betrifft. Zwar mögen seine Anschauungen für Musiker etwas verblüffend sein: eine unerklärliche Zärtlichkeit für Berlioz steht da einer festgegründeten Feindschaft gegen Wagner gegenüber. Er weiß wohl, was alles die Musik im Theater beizutragen und in welchem Maße sie das Wort zur Geltung zu bringen vermag. Was ihn fesselt, ist nicht die Oper oder das lyrische Drama an sich, denn er bedauert die herkömmliche Aufteilung, nach der auf der Bühne alles gesungen werden muß, auch das, was niemals singbar ist. Er möchte, daß das Theater alle Elemente des Schauspiels vereinige und ein jedes darin seinen ihm zukommenden Platz fände.

Für jedes Werk, das ich mit ihm zu bearbeiten die Freude hatte, gab er mir Szene um Szene, fast könnte ich sagen, Zeile um Zeile den musikalischen Aufbau der Partitur an. Er wollte, daß ich die Atmosphäre durchdringe, die Dichte, den melodischen Umriß spüre, so wie er sie wünschte und in meiner Sprache auszudrücken mir dann überließ. Die Präzision seiner Anordnungen mag man an den folgenden ermaßen, die er zur letzten Szene des „Seidenen Schuhs“ gibt:

„1. Bläser (verschiedene Flöten), äußerst scharf und schneidend, die unablässig die gleiche Note halten bis zum Ende der Szene; von Zeit zu Zeit schweigt eines der Instrumente, um die darunterliegende und weiterlaufende Linienführung bloßzulegen; 2. Drei Pizzicati in aufsteigender Tonleiter für Streichinstrumente; 3. Ein gestrichener Ton; 4. Trockener Wirbel mit Stäbchen auf kleiner, flacher Trommel; 5. Zwei kleine Gongs aus Metall; 6. dumpf (aus dem Bauche kommend), in der Mitte Schläge auf eine riesige Trommel.“

Weniger leicht war es, ihm zu folgen, wenn er zum Beispiel angab: „Die Musik ahmt das Geräusch eines Teppichs nach, der geklopft wird“, aber sehr ernst wurde er wieder, als er mir für die erste Szene von „Jeanne d'Arc au bûcher“ Klangfarbe und Bilder suggerierte, die genau zu befolgen ich mich bemüht habe:

„Szene 1. – Die Stimmen im Himmel: Man hört einen Hund heulen in der Nacht. Einmal, zweimal. Beim zweitenmal mischt sich mit dem Geheule das Orchester in einem Schluchzen oder unheimlichen Gelächter. Beim drittenmal: die Chöre. Dann Schweigen. Es folgen die ‚Stimmen über dem Walde‘, denen sich vielleicht, sehr zart, das Trimazô-Lied und eine helle Nachtigallenweise anfügt. Schweigen und während einiger Takte schmerzliche Versunkenheit. Dann von neuem der Chor mit geschlossenem Mund. Crescendo. Diminuendo. Dann deutliche Stimmen: ‚Jeanne! Jeanne! Jeanne!‘“

Die ganze musikalische Atmosphäre ist geschaffen, die Partitur aufgezeichnet – und der Komponist hat nur seinen Eingebungen zu folgen, um das Gegebene im Klang zu verwirklichen. Es genügt, Claudel zuzuhören, wenn er seinen Text liest und wieder liest. Er liest mit einer so plastischen Kraft, wenn ich so sagen darf, daß das ganze musikalische Relief klar und präzis hervortritt für jeden, der über etwas musikalische Phantasie verfügt.

Ich habe viele Mitarbeiter gehabt und fast ebensoviel Freude. Sucht eure Dichter aus, ihr Jungen, die ihr dies lesen werdet, und vergeßt nie das Wort von Corneille, das gewichtiger ist als das meine: „Die Freundschaft eines großen Mannes ist ein Geschenk der Götter.“

Jeanne d'Arc au bûcher

von Paul Claudel

...Noch etwas über Jeanne d'Arc!, werden Sie sagen. Und dabei gibt es schon so viele beredete Vorträge, so viele rührende Berichte, so viele gelehrte Untersuchungen! Die Umstände, unter denen das Hirtenmädchen von Domrémy erschienen ist, seine Visionen, seine Mission, sein Ritt von Vaucouleurs nach Chinon und von Chinon nach Reims, wohin sie den schwächlichen Dauphin führt, ihm das Szepter in die Hand gibt und die Krone aufs Haupt setzt, die Befreiung von Orléans, der Sieg von Patay, der Angriff auf Paris – dann die Gefangennahme von Compiègne, der Sprung (vom Turm) zu Beaurevoir, der Verkauf an die Engländer, der Prozeß zu Rouen vor dem Bischof verfluchten Angedenkens, Pierre Cauchon, die Abschwörung, der heroische Widerruf, und endlich diese reine Seele, die inmitten weinenden Volkes zum Himmel steigt – all das ist Ihnen schon tausendmal erzählt worden, und ich erhebe nicht den Anspruch, Ihnen etwas Neues zu berichten, noch in Ihrem Herzen durch die Erinnerung an diese erhabene Geschichte eine bis dahin nicht getroffene Saite zum

Arthur Honegger

„Was mir an unserer Zeit auffällt, ist die Hast ihrer Reaktionen, der Verschleiß an Arbeitsmethoden. Es hat von Monteverdi zu Schönberg Jahrhunderte gebraucht, bis man zur freien Verwendung der zwölf Töne kam... Wir alle stehen vor einer Mauer, die, aus allem nach und nach angehäuften Material geworden, nun vor uns aufragt und in der jeder, seiner eigenen Eingebung folgend, einen Durchschluß sucht... Der Verfall lauert... Unsere Kunst verläßt uns... Je weiter ich schreite, desto mehr erkenne ich, wie sie [die Musik] von ihrer Bestimmung sich löst: von dem Zauber, dem Wunder, von jener Feierlichkeit, welche die künstlerische Offenbarung umgeben muß.“ Von diesen resignativen Gedanken war das Leben Arthur Honeggers in seinen späteren Jahren bestimmt, während er anfangs vom sportiven aktiven Lebensgefühl des technischen Zeitalters inspiriert gewesen war und zu weitbekannt gewordenen Kompositionen wie der Charakteristik einer Schnellzuglokomotive „Pacific 231“ (1923) gefunden hatte. Honegger, der 1892 in Le Havre geboren wurde, ließ sich 1913 nach seinem Studium am Konservatorium Zürich in Paris nieder, wo er 1955 starb. Er befreundete sich mit Malern, Dichtern und Musikern und trachtete eine Musik zu schreiben, „die für die große Masse der Hörer verständlich und doch vom Banalen so weit frei wäre, daß sie auch noch die wirklichen Musikfreunde zu fesseln vermöchte“. Sein Werk ist daher durch große Vielfalt und gelegentliche Kühnheit der musikalischen Sprachen gekennzeichnet, dort, wo es um dramatische Affekte, menschliche Tragödien und Not ging, etwa in seinen Werken „König David“ oder „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ nach Paul Claudel. Obwohl sich Honegger aus Freundschaft zu Erik Satie der „Groupe des Six“ angeschlossen hatte, blieb er zeit seines Lebens sowohl als freischaffender Komponist als auch als unerschrockener Musikkritiker unabhängig und konnte sich unbefangen allen Gattungen widmen, selbst der Film- und Rundfunkmusik, wiewohl der „Ernst und die Strenge“ der „reinen Sinfonik“ besonders sein Spätwerk bestimmt, etwa die „Suite archaïque“.

Paul Claudel,

geboren 1868 in Villeneuve-Aisne, gestorben 1955 in Paris, schlug nach juristischen und staatswissenschaftlichen Studien 22jährig die diplomatische Laufbahn ein, die ihm bis 1935 große Erfolge beschied: Er war Konsul in den USA, in China, Österreich, Deutschland, Italien und Botschafter in Rio de Janeiro, Kopenhagen, Tokio, Washington und Brüssel. Trotz der zahlreichen beruflichen Verpflichtungen schuf Claudel ein erstaunlich umfangreiches, hauptsächlich dramatisches und poetisches Werk. Den Weg zur Literatur fand er vor allem nach der Lektüre Rimbauds, der ihn zutiefst beeindruckte. Die geistige Richtung seines eigenen Schaffens bestimmte ein religiöses Erlebnis, das er als 18jähriger 1886 während des Weihnachtshochamtes in Notre Dame de Paris hatte: Claudel hatte zum katholischen Glauben zurückgefunden, dessen Verherrlichung sein gesamtes Werk gelten sollte. Seine ersten dramatischen Arbeiten stehen im Zeichen seiner Konversion und sind am Symbolismus orientiert. Hauptthemen sind die Hoffnungslosigkeit des ohne die göttliche Gnade lebenden Menschen, das Scheitern irdischer Gemeinschaften ohne Präsenz Gottes oder der Seelenfriede des im Gebet mit Gott vereinigten Christen. Claudel versuchte auch, die Probleme der modernen Menschheit in seine literarischen Arbeiten einzubeziehen; so trägt er in der historischen Trilogie aus dem Frankreich des 19. Jahrhunderts „L'otage“, „Le pain dur“, „Le père humilié“ vor allem geistigen, sozialen und politischen Krisenphänomenen Rechnung. In der Folgezeit arbeitete Claudel daran, die zentralen Gedanken des Christentums und seine philosophisch-poetischen Konzeptionen als Welttheater zu verschmelzen: „Les soulier de satin“, ein aus dem Geist Calderóns geschaffenes, in der Zeit der Gegenreformation spielendes Drama, und „Le livre de Christophe Colomb“ sind großangelegte und eindrucksvoll verdichtete Synthesen von Geschichte, Religion und Schöpfung. In seinen Dramen versuchte Claudel, das Mysterium der Schöpfung im Licht des christlichen Glaubens zu sehen und zu verstehen; er wollte den Menschen aus seiner irdischen Gefangenschaft befreien, ihn vor Sünden und Versuchungen bewahren, um ihn Gott entgegenzuführen und ihm so wahres Glück zu sichern. Er war jedoch keineswegs nur ein Dramatiker katholischer Dogmatik. Claudels gesamtes Werk ist von poetischem Geist durchdrungen und durch eine sehr dichterische Sprache gekennzeichnet. Seine Theorie von einer kosmischen, am Schöpfungsakt beteiligten Poesie und von dem als Werkzeug Gottes fungierenden Dichter konzipierte er in seinem „Art poétique“, dem die aus der Begeisterung für Geist und Kultur Chinas geborene Prosagedichtsammlung „Connaissance de l'est“ vorausgegangen war. Als sein bedeutsamstes lyrisches Vermächtnis darf man die „Cinq grandes odes“ ansehen, in denen Claudel, Pindar als geistiges und stilistisches Vorbild wählend, die Leiden und Freuden seiner für ihn ereignisreichen Zeit in einem „Nebeneinander von Persönlichem und Kosmischem, Zartem und Gewalttätigem, von Aufruhr und Bescheidung“ darzustellen versuchte.

Schwingen zu bringen. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß Jeanne d'Arc vor allem eine Stimme ist. Der Körper ist verzehrt worden; die Asche in den Wind gestreut; das einzige Band, das uns von ihr verblieben war, ein Haar, ein festes schwarzes Haar, dem Wachssiegel eines alten, lange Zeit in Riom d'Auvergne aufbewahrten Pergamentes einverleibt, ist heute verschwunden. Aber die Stimme bleibt, dieser heldische und weibliche Ton, diese Herausforderung des triumphierenden Bösen, diese unwiderstehliche Bewegung des Mitleides, dieser Schrei eines gottesgläubigen Kindes, schrill wie der Ruf der Lerche! Eine Stimme kam durch den Eichenforst am keltischen Horizont, durch das Glockengeläute von Domrémy, und weckte die Seele von Jeanne d'Arc und brachte sie zum Mitschwingen. Und diese Stimme wiederum, ein Echo der Stimme der Heiligen, der Stimme Gottes, der Stimme von ganz Frankreich, das seiner ewigen Berufung gewärtig ist, diese Stimme dürfen unsere vom groben Lärm der Straße erfüllten und durch die hinterhältige Taubheit des Alltags abgestumpften Ohren nicht aus dem Gehör verlieren. Vielleicht hat sie gerade uns etwas zu sagen als ein Ruf zur Pflicht, der für ein rechtschaffenes Herz wünschbarer ist als der Ruf der Liebe. Die äußere Gestalt der Jeanne d'Arc ist zum Himmel aufgestiegen in einem Wirbel von Flammen; ihr Herz, dieses Herz, das nach der Aussage des Henkers weder vom Feuer verzehrt noch von Schwefel und Säure vernichtet werden konnte, haben die Wogen der Seine zum Meer hinausgetragen. Aber von der Asche, dieser Asche, die Warwick in alle vier Winde zu streuen befohlen hatte, wird, nachdem so viele Hände daraus geschöpft haben, noch so viel bleiben, um die Hand eines Dichters zu füllen, bereits zur Aussaat in eine neue Furche.

Ich habe also ein dramatisches Werk über Jeanne d'Arc geschrieben und muß nun Ihnen die Umstände erklären, unter denen ich diese gewiß tollkühne Aufgabe übernommen habe, die Schwierigkeiten, mit denen ich zu kämpfen hatte, und die Idee, die ich mit allen Kräften zu verwirklichen gesucht habe. Im Gegensatz zur verbreiteten Meinung sind die großen historischen Gestalten eher widerspenstige Vorwürfe für die Dichtung. Der Schriftsteller hat nicht mehr die notwendige Handlungsfreiheit; er ist nicht mehr Herr seiner Komposition; seine ganze Arbeit ist der Bemalung einer schon feststehenden Zeichnung zu vergleichen. Die Gestalt, welcher der Dichter Leben, Wort und Bewegung zu geben sich anstrengt, ist nicht mehr einzig das Kind seines Geistes. Ich habe nicht mehr die wesentliche Aufgabe, im Verlauf einer anschaulichen Handlung die Gefühle, Leiden und das Ringen eines Wesens darzustellen, das durch verschiedene Hindernisse hindurch sich zu verwirklichen, das sich aus anderen Stimmen heraus zu entfalten sucht, darauf berechnet, mit seinem Ton zusammenzuklingen. Der Held, dessen Schicksal ich aus der Geschichte entliehen habe, gehorcht einem im voraus festgelegten Programm und entzieht sich auf jede Weise dem erdachten und in sich geschlossenen Milieu, das ein Kunstwerk bildet, und jener logischen und zusammengedrängten Atmosphäre, in der die innere Harmonie an Stelle der Forderung von außen tritt. Darum sucht der Dichter, sagen wir Corneille oder Racine zum Beispiel, meist seine Gestalt dem zu entziehen, was ihr geschichtlicher Lebenszweck bedeutet; es bleibt für ihn nur ein Name, ein Abzeichen wie ein Helmbusch oder ein Wappenschild, unter deren Deckung ein Titus oder Nero jenen Handlungen und Worten obliegt, die der wesentlichen Triebkraft des klassischen Theaters, der Galanterie, entspringen.

Aber es kommt auch vor, daß die historische Gestalt, die sich der Dichter gewählt hat, zu gewaltig ist, um sich so herauszuputzen und wegzaubern zu lassen. Sie ist in ihrer Legende aufgegangen. Sie tritt vor ein Publikum, das sie, wenn ich so sagen darf, längst auswendig kann und das gebieterisch von ihr die lapidaren und unvermeidlichen Worte verlangt, für die sie, wie es den Anschein hat, in dieser Welt in Erscheinung getreten ist. Die Gegenwart des Generals Cambronne in einem Soldatenstück ist undenkbar ohne jenen heldenhaften Ausruf, den ihm die Legende zuschreibt. Ebenso sind Figuren wie Napoleon keine Marionetten, deren Fäden ein Regisseur nach seinem Belieben ziehen könnte. Sowie solche auftauchen, hat der arme Verfasser keine andere Wahl, als sie mit dem Hut in der Hand auf ihrem Wege zu begleiten und zu prüfen, ob alles auch darauf angelegt ist, ihnen die Möglichkeit für jene historischen Worte zu geben, deren Parademarsch der Hörer geduldig erwartet. Alles vollzieht sich in der größten Ordnung wie in der Messe. Es wird zu einer Art belehrender, nützlicher und erzieherischer Zeremonie, die aber für niemand sehr amüsant ist, am wenigsten für den Verfasser selber.

Die Schwierigkeit, von der ich Ihnen spreche, ist besonders groß für Jeanne d'Arc. Gewiß gibt es auf der ganzen Welt keine wunderbarere und rührendere Geschichte, keine, die besser für die Bühne geschaffen scheint. Aber es gibt auch keine, die bekannter ist als sie, keine, die der Phantasie des Künstlers weniger Spielraum gewährt. Wir können aus Jeanne d'Arc nicht machen, was wir wollen; sie ist es vielmehr, die Heilige, die aus uns macht, was sie will, und durch ihre bloße Gegenwart uns auf die ruhmlose Rolle des Zeugen und des Begleiters beschränkt. Man kann Jeanne nicht reden machen, man kann sie nur reden lassen; und auf welche Art sie sprach, haben ihre echten Aussagen in den beiden großen Prozessen ein Zeugnis hinterlassen, das sich jeder Erinnerung einprägt. Es heißt irgendwo, man dürfe das Gold nicht vergolden, noch die Lilien bunt färben. Dieses Sprichwort trifft in ganz besonderem Sinn für die Worte von Jeanne d'Arc zu. So habe ich denn an einem bestimmten Tag des letzten Winters mit recht wenig Begeisterung den Besuch von Arthur Honegger aufgenommen; er kam, um mir seinen Wunsch auszusprechen, ich möchte das Szenario eines Stückes über Jeanne d'Arc verfassen, dessen Vertonung ihm Frau Ida Rubinstein übertragen hatte. Alle die Einwände, die ich Ihnen soeben entwickelt habe, ließ ich an meinem Besucher vorüberziehen, und er verließ mich etwas aus der Fassung gebracht. Darauf nahm ich, weil ich nach Brüssel mußte, den Zug. Aber kaum hatte ich dort die gleichgültige Mittagszeitung gelesen und mich bereits angeschnickt, in meiner Ecke völlig einzuschlafen, als sich mit der Bestimmtheit einer elektrischen Entladung eine

Gebärde vor den bereits halb geschlossenen Lidern in meinem Geiste abzeichnete.

Alle Künstler kennen jenen Augenblick der Empfängnis, in welchem die Idee eines neuen Werkes gewissermaßen unser Empfindungsvermögen aufzustacheln beginnt und in uns die schöpferische Kraft weckt, die immer irgendwo im Grunde unserer Seele – ich möchte wohl auch des Körpers sagen! – sprungbereit versteckt ist. Manchmal ist es ein Wort, manchmal eine Erinnerung, manchmal ein Gefühl oder noch weniger, nur ein innerer Impuls, der noch nichts zum Klingen gebracht hat. Diesmal war es eine Gebärde, die ich vor mir sich abzeichnen und sich wiederholen sah; sie rief immer weitere Zonen von Wunsch und Phantasie in mir auf, und es formte sich um sie herum eine Szene und dann eine andere. Und diese Gebärde erschien mir um so inhaltsschwerer, als Arthur Honegger mir eben von der berühmtesten Schöpferin bewegter Gebärden gesprochen hatte, die es heute gibt, von Frau Ida Rubinstein, und als diese Künstlerin ja bei mir ein Stück über Jeanne d'Arc bestellt hatte. Diese Gebärde war das Zeichen des Kreuzes.

Das Zeichen des Kreuzes, das heißt der Aufstieg der Hand, der von der Herzgrube ausgeht, sich zur Stirne erhebt, zum Herzen zurückkehrt, links und rechts an jeder unserer Schultern den Ausgangspunkt unserer Bewegungen und körperlichen Handlungen erreicht und sozusagen in einem Kreis, der zugleich unsere Schöpfung beglaubigt und unser Heil bestätigt, die vier kardinalen Punkte der menschlichen Persönlichkeit einschließt: Gäbe es einen besseren Ausgangspunkt für ein Mimodrama, in welchem der Körper berufen ist, alle seine Ausdruckskräfte einem erhabenen Ideal dienstbar zu machen? Aber ich sah diese erhabene Gebärde nicht nur durch eine Hand, nicht durch flüchtige Finger verwirklicht, sondern durch die gehemmten Hände eines geknebelten Mädchens, die durch einen eisernen Ring eng aneinander gefesselt waren. Diese Gebärde bestimmte meinen Vorwurf. Sie erweckte und heiligte in einem das ganze Drama. Wie Christus nicht von seinem Kreuz geschieden werden kann, so darf Jeanne d'Arc nicht vom Werkzeug ihrer Passion, ihres Martyriums und ihrer Heiligung getrennt werden, von ihrem Scheiterhaufen. „Jeanne d'Arc au bûcher“, in die Spannweite dieses Wortes mußte das Werk gefaßt werden, das mir durch die Übereinstimmung eines äußeren Umstandes mit einer gleichzeitigen inneren Forderung auferlegt war. Ich fühlte um mich die Gegenwart eines Wunsches, dem ich mich nicht entziehen durfte...

Theatervision und szenische Musik in Paul Claudels und Arthur Honeggers „Jeanne d'Arc au bûcher“

von Jürgen Maehder

„Le café-concert est souvent pur;
le théâtre toujours corrompu.“
(Jean Cocteau, „Le Coq et l'Arlequin“)

Unter den zahlreichen Gestaltungen der Figur Jeanne d'Arcs, die am 30. Mai 1431 auf dem Marktplatz von Rouen als Ketzerin im Namen der Inquisition verbrannt wurde, nehmen die Dichtungen des zwanzigsten Jahrhunderts einen überraschend breiten Raum ein; neben den Schauspielen von George Bernard Shaw, Bertolt Brecht und Jean Anouilh zählt auch das ‚oratorio dramatique‘ „Jeanne d'Arc au bûcher“ von Paul Claudel und Arthur Honegger zu den Schlüsselwerken der Stoffgeschichte, zumal es sich dabei um die einzige zeitgenössische Gestaltung des Stoffes handelt, die auf dem Musiktheater überdauerte.

Die Anregung für eine dramatische Behandlung des Stoffes ging von Ida Rubinstein aus – deren Mäzenatentum die Musik u. a. Ravels „Boléro“ verdankt; eine Pariser Studentenaufführung gab ihr die Anregung, das – ebenfalls von ihr in Auftrag gegebene – Bühnenwerk „Le festin de la sagesse“ (Text: Paul Claudel; Musik: Darius Milhaud; 1934) durch ein Oratorium über die „pucelle d'Orléans“ zu ergänzen. In seiner Autobiographie „Notes sans musique“ (Paris 1949) schilderte Honeggers Freund Darius Milhaud, wie er sich in Ida Rubinsteins Auftrag an Claudel wandte, um ihn um ein Libretto für Honegger zu bitten:

Ich machte in Brangues halt, um Claudel zu sehen, der sich zuerst rundweg weigerte, ein biblisches Thema zu behandeln. „Warum? Was für eins?“ Nein, er wolle nicht. Beim Frühstück am nächsten Morgen sagte mir Henri Claudel, sein Vater bäte mich, ihn nicht zu stören, da er an der Arbeit sei. Gegen elf Uhr erschien er mit dem vollendeten Szenarium von „La Sagesse“, das auf der Parabel von der Hochzeit zu Kana basiert. Ein paar Monate später bat mich Ida Rubinstein um eine Intervention bei Claudel für ein Szenarium zu Jeanne d'Arc, das Honegger schreiben sollte. Ich benutzte die Gelegenheit, als Claudel auf dem Wege nach Brüssel durch Paris kam, um ihm die Bitte vorzutragen. „Eine Jeanne d'Arc“, antwortete er, „noch einmal eine Jeanne d'Arc? Nein, das werde ich nicht tun!“ Die Rhythmen des Zuges müssen aber anscheinend seine Phantasie in



Paul Claudel



Karl-Heinz Bloemeke, geboren 1949 in Düsseldorf, ist seit 1987 Künstlerischer Leiter des Städtischen Musikvereins Gütersloh. Er studierte an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold, bei Hans Swarowsky in Wien und Franco Ferrara in Rom. Von 1974 an war er Kapellmeister in Bielefeld, Coburg und Darmstadt. 1980 wurde er Erster Kapellmeister am Nationaltheater Mannheim. Seit 1985 ist er Professor an der Musikhochschule Detmold als Leiter der Dirigentenklasse und des Akademiorchesters. Er gastierte an etlichen Theatern der Bundesrepublik und gab Konzerte mit Orchestern im In- und Ausland. 1977 erhielt er den Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen. Bloemeke hat immer wieder auch mit Nachwuchsortchestern gearbeitet, so dem Jugendorchester des RIAS, den Landesjugendorchestern in Nordrhein-Westfalen und Rheinland-Pfalz und mit dem „Jungen Westdeutschen Kammerorchester“. Er war an zahlreichen Rundfunkaufnahmen und Schallplattenproduktionen beteiligt.

Bewegung gesetzt haben, denn bei seiner Ankunft in Brüssel war der Plan für „Jeanne au bûcher“ bereits aufgezeichnet. Ein paar Tage darauf erhielt Madame Rubinstein das kostbare Manuskript. Während Milhauds Partitur aber schon 1935 erklang, entwickelt sich die Vertonung von Claudels „Jeanne d’Arc au bûcher“ zu einem abendfüllenden Werk im Zwischenbereich von Oratorium, Oper und Schauspiel, das zu Honeggers dramatischem Hauptwerk werden sollte. Die Uraufführung fand schließlich 1938 unter der Leitung Paul Sachers in Basel statt; nach einer ersten französischen Aufführung 1939 in Orléans im Rahmen der Gedenkfeiern für Jeanne d’Arc folgten während des Zweiten Weltkrieges zahlreiche Aufführungen in denjenigen Teilen Frankreichs, die von der kulturpolitischen Barbarei des Nationalsozialismus verschont geblieben waren. Der dem Werk inhärente Appellcharakter an französisches Nationalbewußtsein dürfte mit für die enthusiastische Aufnahme während des Weltkrieges wie auch für den Zeitpunkt der ersten Pariser Produktion (Grand Opéra, 1950) verantwortlich sein.

Um die Vielfalt theatralischer Wirkungsmittel und die dem Werk eigentümliche Vermischung der theatralischen Gattungen besser würdigen zu können, sei die Position von Claudels Johanna-Drama innerhalb der Stoffgeschichte kurz umrissen; auch die Rolle dieses – für Vertonung direkt konzipierten – Textes innerhalb des Korpus’ von Claudels Libretti vermag zum Verständnis des Werkes wesentliches beizutragen. Wie wichtig die Rolle des Dichters bei der Konzeption des Werkes war, belegen Honeggers Äußerungen in seiner Autobiographie „Je suis compositeur“ (Paris 1951, dt. Zürich 1952); die auf Claudel Bezug nehmenden Abschnitte des Kapitels „Ich war Mitarbeiter“ bilden gleichsam dessen Schlußsteigerung:

Es ist eine der größten Freuden meines Lebens, daß Paul Claudel mir „Librettist“ war – wenn man so herrliche Dichtungen wie „Jeanne d’Arc au bûcher“ oder „La danse des morts“ überhaupt als „Libretti“ bezeichnen darf. Im Gegensatz zu vielen Schriftstellern zeigt Paul Claudel ein großes Interesse für alles, was die Musik betrifft. Zwar mögen seine Anschauungen für Musiker etwas verblüffend sein: eine unerklärliche Zärtlichkeit für Berlioz steht da einer festgegründeten Feindschaft gegen Wagner gegenüber. Er weiß wohl, was alles die Musik im Theater beizutragen und in welchem Maße sie das Wort zur Geltung zu bringen vermag. Was ihn fesselt, ist nicht die Oper oder das „drama lyrique“ an sich, denn er bedauert die herkömmliche Aufteilung, nach der auf der Bühne alles gesungen werden muß, auch das, was niemals singbar ist. Er möchte, daß das Theater alle Elemente des Schauspiels vereinige und ein jedes darin seinen ihm zukommenden Platz fände.

Für jedes Werk, das ich mit ihm zu bearbeiten die Freude hatte, gab er mir Szene um Szene, fast könnte ich sagen, Zeile um Zeile den musikalischen Aufbau der Partitur an. Er wollte, daß ich die Atmosphäre durchdringe, die Dichte, den melodischen Umriss spüre, so wie er sie wünschte und in meiner Sprache auszudrücken mir dann überließ.

...

Sehr ernst wurde er wieder, als er mir für die erste Szene von „Jeanne d’Arc au bûcher“ Klangfarben und Bilder suggerierte, die genau zu befolgen ich mich bemüht habe:

„Szene 1. – Die Stimmen im Himmel: Man hört einen Hund heulen in der Nacht. Einmal, zweimal. Beim zweitenmal mischt sich mit dem Geheule das Orchester in einem Schluchzen oder unheimlichen Gelächter. Beim drittenmal: die Chöre. Dann Schweigen. Es folgen die ‚Stimmen über dem Walde‘, denen sich vielleicht, sehr zart, das Trimazô-Lied und eine helle Nachtigallenweise anfügt. Schweigen und während einiger Takte schmerzliche Versunkenheit. Dann von neuem der Chor mit geschlossenem Mund. Crescendo. Diminuendo. Dann deutliche Stimmen: ‚Jeanne! Jeanne! Jeanne!‘“

Die ganze musikalische Atmosphäre ist geschaffen, die Partitur aufgezeichnet – und der Komponist hat nur seinen Eingebungen zu folgen, um das Gegebene im Klang zu verwirklichen. Es genügt, Claudel zuzuhören, wenn er in seinen Texten liest und wieder liest.

Die historische Gestalt des Mädchens aus Domrémy erfuhr ihre für die Rezeption des 19. Jahrhunderts verbindliche Fassung durch Schillers Drama „Die Jungfrau von Orléans“ (1800/01); in bewußtem Widerspruch zu Voltaires Gedicht „La pucelle d’Orléans“ (1756/62), das Schiller auch in seinem späteren Gedicht „Das Mädchen von Orléans“ angriff, stilisierte der Dichter Jeanne d’Arc zur idealischen Heldin.

Nach Bekanntwerden der Prozeßakten durch die monumentale Dokumentepublikation von Jules Quicherat („Procès de Condamnation et de Réhabilitation de Jeanne d’Arc, dite la Pucelle“, 5 vol., Paris 1841–1849) setzte vor allem in Frankreich eine reiche Produktion weiterer dichterischer Behandlungen des Stoffes ein, zumeist mit nationalen Untertönen. Die dagegen antretende positivistische Geschichtsschreibung kulminierte in der Biographie von Anatole France: „Vie de Jeanne d’Arc“ (1908); wengleich Versuche einer rationalistischen Geschichtsschreibung weniger in das Bewußtsein der Öffentlichkeit drangen als die immer noch lebendige Aufführungstradition, mit der das 19. Jahrhundert Schillers Dramen – etwa auch „Wilhelm Tell“ – in nationale Feierstunden verwandelt hatte, so bereitete sie doch den Boden für die im 20. Jahrhundert einsetzende „Entmythologisierung“ und Umdeutung des Johanna-Stoffes. George Bernard Shaw entwarf mit seiner „Saint Joan“ (1924) – huldvoller Kommentar eines Atheisten zu Johannas doch recht später Heiligsprechung (1920), und wahrscheinlich die geistvollste Publikation zu diesem Anlaß – ein eng an die historischen Quellen angelehntes Drama in Form einer Chronik; Shaws ätzender Spott ergießt sich vorzugsweise über die Randfiguren, während seine Johanna – eher ein „hardy managing type“ (Shaw), ausgestattet mit mehr

common sense als religiösen Visionen – angesichts ihrer nahenden Hinrichtung immer mehr zu tragischer Größe findet. Das Unzeitgemäße ihrer Erscheinung wird durch den Epilog, der als theatralische Pointe des Werkes sozusagen den Fluchtpunkt seiner Konstruktion bildet, vollends deutlich gemacht; vor der Ankündigung ihrer Rückkehr ins Leben weichen alle Beteiligten erschreckt zurück.

Bertolt Brecht, dessen „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ (1930) eine eher vordergründige Ideologisierung des Konfliktes von Umwelt und Heldin darstellt, läßt seine Johanna Dark erst im Tode zur überzeugten Revolutionärin werden. Die Zeichnung der kapitalistischen Welt des Chicagoer Fleischhandels inmitten der Weltwirtschaftskrise wurde verschiedentlich als zu wenig differenziert angegriffen; Brechts Kapitalistengestalten scheinen eher dem Feindbild eines orthodoxen Ideologen zu entstammen als lebendiger Anschauung von der geschilderten Umwelt. Sein Drama lebt von der Virtuosität der darin unternommenen Sprachparodie – und die Parodie von dem immanenten Widerspruch zwischen Blankversen Schillerscher Prägung und den durch sie geschilderten Gegenständen der Alltagswelt. Das Netz von Klassikerziten, mit dem Brecht die Welt der Schlachthöfe überspannte, ist als Verfremdung wirksam nur für den, der das Original in seiner Parodie zu erkennen vermag; deutlicher kann der Widerspruch-Charakter, aber auch die Artistik der Sprache nicht in Szene gesetzt werden als in der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“. Daß diese Lösung für Brecht nicht das Ende seiner Beschäftigung mit dem Johanna-Stoff bedeutete, zeigt seine späte Bearbeitung von Anna Seghers Hörspiel „Der Prozeß der Janne d’Arc zu Rouen 1431“ für die Bühne (1952); in ihrer Treue zur dokumentarischen Überlieferung opfert diese Fassung zwar einiges an dichterischer Wirkung, nimmt aber Tendenzen des deutschsprachigen Theaters der sechziger Jahre vorweg.

Gleichsam am Rande dieses Raumes und doch in bewußtem Widerspruch dazu entfaltete Paul Claudel die Handlung seiner „Jeanne d’Arc au bûcher“; wie der Dichter in seinem Einführungsvortrag zu dem Werk (Basel 1938, Orléans 1939, Bruxelles 1940) darlegte, beengte ihn gerade die Präzision der historischen Überlieferung in der Freiheit der Erfindung – und er fühlte sich durch die Tatsache, daß Jeanne in den meisten Textzeugnissen – Protokollen von Verhören und Gerichtsverhandlungen – selbst spricht, auf die Rolle ihres bloßen „Assistenten“ beschränkt. In seinem Vortrag beschrieb Claudel, wie er nach der abschlägigen Antwort an Honegger den Zug nach Brüssel bestieg – er war damals französischer Botschafter in Belgien – und wie sich dort, während der Bahnfahrt, die optische Vorstellung einer Geste zu dichterischer Inspiration konkretisierte: Vor Claudels Augen standen die gefesselten Hände eines Mädchens, die ein Kreuzzeichen ausführten. In den elf Szenen seines Dramas entfaltete Claudel diese Vision; erst im Jahre 1945, nach der Befreiung Frankreichs, stellten die Autoren den Prolog ihrem Oratorium voran, um die historische Parallele einer Teilung und Unterdrückung Frankreichs zu unterstreichen.

Im Gegensatz zu der – selbst in Brechts „Heiliger Johanna der Schlachthöfe“ – relativ geradlinigen Handlungsführung der übrigen Dramen verzichtete Claudel bewußt auf einen kontinuierlichen Handlungsablauf; auch das Personenverzeichnis seines Stückes unterscheidet sich radikal von allen anderen Werken, vor allem durch die Abwesenheit König Charles VII. und aller historischen Personen, sieht man von dem Schwein (= cochon) ab, das als Maske den Bischof von Beauvais, Pierre Cauchon, Johannas Hauptankläger im Prozeß von 1431, vertritt. Die gleichsam statische Theaterästhetik Claudels, die ein historisches Geschehen in einem Bild zusammendrängt und dann dieses Bild mit symbolischen Gestalten erfüllt, entstand nicht ex nihilo in „Jeanne d’Arc au bûcher“, sondern bildete die Konsequenz einer langsamen Entwicklung in steter Zusammenarbeit mit Musikern. Seit 1915, als Darius Milhaud die Bühnenmusik zu Claudels Aischylos-Übersetzungen schrieb, die besonders mit der Partitur der „Choëphores“ den Rahmen einer Schauspielmusik sprengte, arbeitete Claudel an einer Theaterästhetik, die das Eintreten der Musik im musikalischen Theater nicht als gegeben akzeptierte, sondern die das Musikalische selbst zur Konsequenz theatralischer Notwendigkeit zu machen suchte. Claudel entwickelte diese Ästhetik in bewußtem Widerspruch zur musikdramatischen Position Wagners; während etwa sein Schauspiel „Partage de Midi“ („Mittagswende“, 1906) noch deutliche Spuren des Wagnerschen Einflusses trägt, formulierte Claudel später, in seinen Erläuterungen zu der in Zusammenarbeit mit Darius Milhaud geschriebenen Oper „Christophe Colomb“ (Berliner Staatsoper, 1930), eine explizite Kritik der Wagnerschen Sprachbehandlung und Sprachvertonung, die sich eigentlich gegen die gesamte Tradition der Oper des 19. Jahrhunderts richtete:

„Richard Wagners Ruhm besteht darin, verstanden zu haben, daß alles, was erklingt, von der Sprache bis zum Gesang, durch subtile Beziehungen miteinander verbunden ist, und daß Musik in allen zeitlichen Ereignissen sich verbirgt – sei es, daß sie sich darauf beschränkt, diesen einen Rhythmus zu verleihen, sei es, daß sie sie allmählich mit verschiedenen Klangfarben untermalt, um sie schließlich mit dem vollen Farbenreichtum von Orchester und Gesang zu begleiten. Wagners Irrtum bestand jedoch darin, keine Abstufungen zwischen der Alltagswirklichkeit und der Opernrealität zu schaffen, also das Drama durch die Suggestion der Mischklänge von Anbeginn an in einer gleichsam narkotischen Atmosphäre anzusiedeln, in welcher alles wie im Traum abläuft. Milhaud und ich, wir haben dagegen versucht zu zeigen, wie die Seele allmählich zur Musik gelangt, wie eine Gesangslinie aus dem Deklamationsrhythmus entsteht, wie eine Flamme aus Feuer, eine Melodie aus dem Wort, Poesie aus der niedrigsten Realität – und wie alle klanglichen Ausdrucksmittel, von Rede und Dialog – untermalt nur von einfachen Schlagzeugklängen – bis zur Entfaltung aller vokalen und instrumentalen Klangfülle sich zu einem einzigen Klangstrom zusammenfinden, der zugleich in sich mannigfaltig und doch kontinuierlich ist. Wir

Der Städtische Musikverein Gütersloh gehört zu den bedeutendsten und ältesten, auch weit über die Grenzen der Stadt hinaus wirkenden und anerkannt beachteten Kulturvereinigungen. Der Chor entstand um 1857. 1866 legte er sich den Namen „Gütersloher Gesangverein“, 1890 den Titel „Gütersloher Musikverein“ zu. 1936 erhielt er den Titel „Städtischer Musikverein Gütersloh“. Oratorienchöre hegen nicht zuletzt wegen ihrer Mitglieder, die in ihrer Mehrheit keine ausgeprägte sängerische Vorbildung aufweisen und aus beruflichen Gründen nur begrenzt Zeit für das Einüben schwieriger Partituren aufbringen können, eine Vorliebe für Kompositionen der klassischen und romantischen Zeit, für Werke wie die „Matthäus-Passion“, den „Messias“, die „Schöpfung“. In dieser Tradition steht auch der Chor des Städtischen Musikvereins. Jedoch ergänzte er sein Repertoire von Anfang an um Werke der jüngeren und älteren Zeit, die selten zu hören sind. So führte er bereits 1889 und 1890 „Ein deutsches Requiem“ von Johannes Brahms auf, zu einer Zeit, als der Schöpfer noch lebte und nicht unumstritten war. Auch die bereits vier Monate nach der Uraufführung in Kassel erfolgte Darbietung der „Heiligen Elisabeth“ von Josef Haas im Jahre 1932 bezeugt diese Aufgeschlossenheit. In jüngerer Zeit sind es Dvořáks „Requiem“, Orffs „Carmina Burana“ und Honeggers „König David“, die ebenso gravierende Eindrücke hinterließen wie Händels „Israel“ und Spohrs „Letzte Dinge“. Daß man sich auch zukünftig nicht nur mit Standardwerken beschäftigen wird, bezeugt die – in Gütersloh erstmalig zu hörende – Aufführung der „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ von Arthur Honegger. Die von kritischen Zuhörern immer wieder gewürdigte Qualität der künstlerischen Aussage fußt auf einer stimmtechnischen Schulung, die man von Laienchören selten gewohnt ist. Klangkultur, Deklamation und Einfühlungsvermögen sind Ergebnis eines über 40jährigen Wirkens und Gestaltens von Matthias Büchel, der, als 75jähriger auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens stehend, im Sommer 1987 den Taktstock Karl-Heinz Bloemeke übergeben hat, einem Künstler seines und des Chores Vertrauens.

Eva Gilhofer, in Dortmund geboren, studierte Musik und Gesang in Linz/Österreich, wo sie aufwuchs. Die Mezzosopranistin sang zahlreiche Partien ihres Fachs in Opern von Giuseppe Verdi, Georges Bizet, Wolfgang Amadeus Mozart, Igor Strawinsky, Claudio Monteverdi, Leoš Janáček, Luigi Dallapiccola und Aribert Reimann. 1990 singt sie in einer Aufführung der Hamburgischen Staatsoper die Leokadja Begbick in Kurt Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. Seit der Spielzeit 1984/85 arbeitet Eva Gilhofer am Bremer Theater als Schauspielerin und hat dort u. a. in Aufführungen von Carl Sternheims „1913“, Anton Tschechows „Die Möwe“, Heinrich von Kleists „Das Käthchen von Heilbronn“, Georg Büchners „Dantons Tod“, Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen“, Hermann Brochs „Die Magd Zerline“ und Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire“ mitgewirkt.

Christoph G. Amrhein ist Münchner. Er absolvierte den Hamburger Studiengang „Musiktheaterregie“ und war Dozent für Darstellung und Phonetik an der Musikhochschule in Lübeck. Bis 1980 war er Assistent, Regisseur und Schauspieler an den Bühnen in Bonn. Seither ist er mit einer Reihe von Inszenierungen und schauspielerischen Verpflichtungen freischaffend tätig.

Wolf-Dieter Kabler, Jahrgang 1956, studierte von 1979 bis 1983 an der Berliner Max-Reinhardt-Schule. Ein erstes Engagement fand er in Heidelberg. Seit 1985 gehört er den Städtischen Bühnen Bielefeld an.

Sebastian Faust, 1965 in Detmold geboren, arbeitete einige Jahre am Landestheater Detmold. Seit dem vergangenen Jahr ist er Schauspielschüler in Hamburg.

Friederike Vomhof, geboren in Lippstadt, studierte Gesang in Detmold. Sie übt eine intensive Konzerttätigkeit in der Bundesrepublik und in mehreren europäischen Ländern aus und gastierte in den vergangenen Jahren am Landestheater Detmold und den Bühnen in Bielefeld und Gießen.

Regine Haarmann, in Dortmund geboren, studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in ihrer Heimatstadt und in Detmold. Sie ist als Konzertsängerin im In- und Ausland tätig.

haben die Musik nicht nur als Zustand zeigen wollen, sondern im *Akt ihres Werdens*, wenn sie allmählich aus einem gewaltsamen und tiefen Gefühl entsteht.“ (P. Claudel, Théâtre II, Paris 1965, p. 1493)

Die „Jeanne d’ Arc au Bücher“ zugrunde liegende Theatervision wäre nicht zu verstehen ohne Kenntnis der Tradition antirealistischer Bühnenbauten und antirealistischer Darstellung, die das europäische Theaterleben der zwanziger Jahre prägte. Verschiedene der in Claudels „oratorio scénique“ vom Textdichter geforderten Wirkungsmittel waren vorher in anderen Werken, zumeist in Zusammenarbeit mit Darius Milhaud, von ihm erprobt worden. Die zweistöckige Simultanbühne in „Jeanne d’ Arc“, zu der als dritte Handlungsebene noch die Stimmen aus der Höhe treten, besitzt ein fernes Vorbild in dem dreistöckigen Bühnenaufbau, den Claudel in seinem Ballettszenario „L’homme et son désir“ (Rio de Janeiro, 1917, komponiert von Darius Milhaud, der während des Ersten Weltkrieges Claudels Sekretär war) vorschrieb. Die Reduktion des Bühnenbildes auf Johannas Scheiterhaufen als szenisches Symbol ihres Sterbens wäre in Beziehung zu setzen mit früheren Theatererfahrungen Paul Claudels, vor allem mit seiner aktiven Teilnahme an frühen Reformversuchen für Bühnenbild und szenische Darstellung.

Als die „Rhythmische Bildungsanstalt Émile Jacques-Dalcroze“ in Hellerau bei Dresden 1912 Claudels Schauspiel „L’Annonce faite à Marie“ inszenierte, stimmte der Autor der dieser Inszenierung zugrunde liegenden Bühnenbildreform Adolphe Appias und der Bewegungsregie von E. Jacques-Dalcroze begeistert zu; sein anonym publizierter Artikel in „Comœdia“ (Oktober 1913) konzentriert sich besonders auf Bühnenbildaufbau und Lichttechnik in Hellerau und beschreibt die in mehrere Spielpodien gegliederte Bühnenfläche, die von dem russischen Architekten Alexander v. Salzmann entworfen worden war. Salzmann hatte Wände und Decke des großen, nicht nach Bühne und Zuschauerraum gegliederten Raumes mit weißem Stoff bespannen lassen, der sowohl von vorne wie von hinten als Projektionsfläche dienen konnte; Claudel lobt die Poesie der resultierenden Lichtregie und hebt die wenigen, einfachen Projektionen hervor, die die Gliederung der Simultanbühne optisch sinnfällig werden ließen.

Die Zeit seines Aufenthaltes als französischer Botschafter in Japan (1921–27) hatte Claudel sich eingehend mit dem Nô-Theater beschäftigt, dessen Einfluß auf sein späteres Œuvre er in seinem Aufsatz „Le festin de la sagesse (Un essai d’adaptation du Nô japonais)“ (1938) beschrieb. Dieser Text, obwohl auf das Schwesterwerk der „Jeanne d’ Arc au Bücher“ gemünzt, trifft auch auf viele Eigenarten der Dramaturgie seines Jeanne-Dramas zu; Claudel definiert drei zentrale Charakteristika, die sein Theater dem japanischen Nô verdankt: die Rolle des Chors als Gegenüber der Handelnden im meditierenden Mitvollzug; die Langsamkeit der Gesten; und die symbolische Bedeutung der antirealistischen Kostüme. Ein weiteres Stilmittel, das Honeggers Komposition wesentlich prägen und die Distanz zur Oper in der Tradition des 19. Jahrhunderts sicherstellen sollte, verdankte Claudel wahrscheinlich seiner früheren Zusammenarbeit mit Darius Milhaud, zumal eine der „Jeanne d’ Arc au Bücher“ vergleichbare Variabilität der Textdeklamation Honeggers „Le roi David“ noch gänzlich fehlt; die vollständige Integration der Sprechstimme in den Kontext der musikalischen Struktur muß als eine der wesentlichen Errungenschaften von Honeggers Partitur angesehen werden.

Während die Oratorienfassung des „Roi David“ noch deutlich die Herkunft der Zwischentexte aus der Notwendigkeit verrät, eine für das Theater konzipierte Schauspielmusik den Bedingungen des Konzertsaales anzupassen, bilden die mannigfaltigen Zwischenstufen zwischen Sprache und Gesang in der Partitur der „Jeanne d’ Arc au Bücher“ ein bewußt organisiertes Stilmittel. Als Vorbild mag Milhauds Partitur zu Claudels Aischylos-Übersetzung „Les Choéphores“ (1915) gewirkt haben, die zwei ausgedehnte Abschnitte für Sprecherin, Sprecherchor und reich besetztes Schlagzeugensemble vorsieht. Die von Claudel und Honegger bewußt angestrebte Vermischung der verschiedenen Theatergattungen dürfte die Übernahme dieser Kompositionstechnik begünstigt haben; vor allem aber spiegelt sie sich in der Besetzung der Titelrolle mit einer Schauspielerin, die naturgemäß dem gesprochenen Wort innerhalb der Partitur einen besonderen Rang zuweisen muß.

Eine weitere Grundidee des Werkes, die gleichsam sein dramaturgisches Regulativ bildet, ist die Konzeption der Handlung als Chronik, als „livre“. Claudels Dichtung „Le livre de Christophe Colomb“ (1930), die als Opernlibretto für Milhaud entstand, beginnt mit einer feierlichen Prozession, in deren Mitte das Buch der Taten des Columbus auf die Bühne getragen wird; ein „Explicateur“, der die einzelnen Kapitel des Buches als Stationen der Handlung vorliest, treibt den Gang des Geschehens voran – nicht unähnlich Père Dominique in Claudels Libretto für Honegger, der Jeanne aus der Chronik ihrer Verurteilung vorliest. An die Stelle der historischen Personen treten in Claudels Dichtung symbolische Gestalten, die Johannas Märtyrertod als Widerstreit zwischen Himmel und Hölle, als versöhnende Tat für die Einigung Frankreichs ins ahistorisch Allgemeine überhöhen. Das Schwein (Bischof Pierre Cauchon von Beauvais) und die übrigen Tiermasken – für die Claudel dem Pariser Musée d’Ostéologie einen Besuch abstattete – repräsentieren das Verhalten der Geistlichkeit und der theologischen Fakultät der Sorbonne; die Figuren des Kartenspiels und die vier – weiblichen – Laster Dummheit, Stolz, Neid und Verschwendung stehen für das „abgekartete“ Spiel politischer Interessen, das sich in dem einfachen Mädchen aus Domrémy ein leichtes Opfer für einen politischen Schauprozeß gesucht hatte. Vom Himmel aus sprechen die Heiligen – Katharina, Margarethe und die Jungfrau – Jeanne Trost zu, während der Chor samt Kinderchor – zugleich Stimme des französischen Volkes und Stimme von oben – abwechselnd ihre Verurteilung und Verbrennung und ihre Erlösung verlangt.

Die formale Anlage von Honeggers Partitur fasziniert durch die kalkulierte Abfolge von gesprochenen Dialogen, tonmalerischen Einwüfen des Orchesters, offenen und geschlossenen Musiknummern. Um die Atmosphäre lothringischer Folklore zu treffen, griff Honegger auf die Melodie des „Trimazô“ zurück, einen Gesang, der traditionell am 1. Mai von den Kindern, von Tür zu Tür ziehend, vorgetragen wurde; die 8. Szene verwendet außerdem die Melodie des „Carillon de Laon“. Da beide Melodien bereits in früheren Kompositionen Honeggers zitiert werden – der „Trimazô“ im Ballett „Fou de la Dame“ (1926), der „Carillon“ in seiner I. Violinsonate (1926) –, liegt die Vermutung nahe, daß beide Einfügungen vom Komponisten angeregt wurden.

Die Orchesterbesetzung von Honeggers Partitur zeichnet sich durch eine eigenartig unsymmetrische Holzbläsergruppe aus; je zwei Flöten und Oboen treten drei Saxophonen und drei Klarinetten in drei verschiedenen Lagen gegenüber; im Tuttisatz korrespondieren die Saxophone etwa mit der ehemals von der homogenen Klarinettengruppe eingenommenen Lage. Zu Honeggers Wahl der Saxophonbesetzung dürfte die Tatsache beigetragen haben, daß unmittelbar vor „Jeanne d’ Arc au Bücher“ die Operette „La Belle de Moudon“ (Mézières, Théâtre de Jorat, 1931) entstanden war, deren Kammerorchester nur Blasorchester, Saxophon und Klaviere vorsieht; doch hat Honegger in seinen späteren Memoiren auch die Vorteile einer Einbeziehung der Saxophongruppe in das Symphonieorchester dargelegt.

Ein Sonderinstrument im Orchester dieser Partitur, das ihre Zugehörigkeit zur französischen Besetzungstradition des zwanzigsten Jahrhunderts unterstreicht, ist das elektronische Spielinstrument Ondes Martenot; Honegger hatte das Instrument zuerst in seinem Ballett „Sémiramis“ (1931, nach Paul Valéry) eingesetzt. Aufgebaut nach dem Prinzip eines Schwebungssummers, der die Differenz zweier hochfrequenter Schwingungen zur Tonerzeugung nützt, besitzt dieses Instrument ein einstimmiges Manual, kann aber nach Belieben auch für Glissandi über den ganzen Umfang eingesetzt werden.

Die Glissandi der Ondes Martenot erzeugen in „Jeanne d’ Arc au Bücher“ das Heulen des Höllenhundes Yblis, mit dem Claudel das Werk in der ersten Fassung effektiv voll beginnen ließ; der beinahe unbegrenzte Reichtum an Klangfarben, erzeugt durch auswechselbare Filter und Resonatoren, macht es jedoch zu einem universell verwendbaren Orchesterinstrument, dem nach Honegger vor allem in den Werken von Olivier Messiaen eine wichtige Funktion zuerteilt wurde.

Theaterinstrinkt und Klangphantasie von Honeggers Partitur wurden seit der Uraufführung allenthalben gerühmt; es ist, als ziehe seine Musik aus ihrer eingeschränkten Verantwortlichkeit für die Großform des Werkes, die recht eigentlich von der Dichtung Claudels bestimmt wird, die Kraft zum Detail und zu suggestiver Klangmalerei. Man hat die Satztechnik der reifen Werke Honeggers – wie generell die Musik des französischen Neoklassizismus – mit dem Terminus „Polytonalität“ zu charakterisieren versucht; im Gegensatz zu Milhauds Partituren gibt es aber in Honeggers Werken kaum eine absichtliche Schichtung verschiedener Tonarten mit dem Ziel, diese als unabhängige Schichten zu präsentieren. Der Tonvorrat seiner Harmonik erscheint eher als geweitete Tonalität, deren Verankerung in der tonalen Definierbarkeit der Melodielinie aber niemals ernstlich in Frage gestellt wird. Gerade in den letzten Szenen der Komposition begegnen unverhüllt tonale Melodiebildungen, die den Charakter pseudo-gregorianischer Melodik nicht durch verfremdende Harmonisierung zu kaschieren suchen; die Intention einer musikalischen Verklärung von Jeanne Tod im Feuer wird dadurch zu unvermittelt deutlich. Im Gegensatz etwa zu Strawinskys „Oedipus Rex“ (1928), dessen Vorbild besonders in den Trompetenfanfaren bei Jeanne Gerichtsverhandlung deutlich wird, trachtet Honeggers Musiksprache nicht danach, eine einheitliche Ebene von rhythmischer und harmonischer Verfremdung zu halten; Dissonanzen stehen daher in traditioneller Weise für negative Bereiche der Dramaturgie des Werkes, und Konsonanzen für Positivität. Beeindruckende dramatische Wirkungen zieht die Partitur aus der Gleichzeitigkeit von gesungenem und gesprochenem Wort; die manchmal rhythmisch genau notierte, manchmal freie Deklamation der Sprechstimmen wird von Orchester und Chorstimmen grundiert.

Die von Anbeginn an nicht sehr kohärente musikalische Ästhetik der „Groupe des Six“, wie die Komponisten Milhaud, Honegger, Germaine Tailleferre, Louis Durey, Francis Poulenc und Georges Auric von der französischen Musikkritik in Anlehnung an die fünf russischen Komponisten des „mächtigen Häufleins“ genannt wurden, spiegelt sich in Honeggers Partitur nur noch am Rande. Zwar hatte Jean Cocteau in seiner Programmschrift „Le coq et l’Arlequin“ (Paris 1918; 1979) eine generelle Abkehr von der Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts gefordert, um statt dessen Strawinskys „Le Sacre du Printemps“ und Erik Saties Ballett „Parade“ (1917) zur Norm einer unpathetischen Musik zu erheben; doch schon in dieser ‚heroischen‘ Epoche des musikalischen Neoklassizismus hatte Honegger sich mit dem Konzept einer „musique d’ameublement“ nicht abfinden wollen, und die beginnenden dreißiger Jahre vollendeten die allmähliche Auseinanderentwicklung der Personalstile der „Six“. Die Musiksprache seiner reifen Schaffensperiode, von einem Ausdruckswillen gekennzeichnet, der nicht immer das ihm entsprechende Stilniveau zu treffen vermochte, kennt neoklassizistische Verfremdung als eine satztechnische Möglichkeit unter vielen anderen.

Die Partitur zu „Jeanne d’ Arc au Bücher“, Produkt einer außerordentlich geglückten Zusammenarbeit zwischen Textdichter und Komponist, bezieht einen Teil ihrer theatralischen Faszination aus der eingeschränkten Autonomie der musikalischen Konstruktion; Honeggers Musik, der in bezug auf thematische Durchorganisation – bzw. deren lockerer Fügung – und bedenkenloser Integration folkloristischer und pseudogregorianischer Elemente noch deutliche Züge von „Schauspielmusik“

Yvi Jaenicke, in Berlin geboren, studierte in Detmold. Sie gab eine Reihe von Liederabenden und wirkte in Opernaufführungen und Oratorien mit. Konzertreisen führten sie nach Spanien, Kanada und in die Schweiz. Die Altistin nahm an Produktionen für Rundfunk und Fernsehen teil. Sie ist Stipendiatin des Deutschen Musikrats, fand Aufnahme in die Bundesauswahl der Konzerte Junger Künstler 1989/90 und erhielt 1988 den 2. Preis im Fachgebiet Oper und den Sonderpreis der Deutschen Oper Berlin für die beste gesangliche Leistung im Fach Oper beim Bundeswettbewerb des VDMK in Berlin.

Ulrich Neuweiler, in Österreich geboren und in Kiel aufgewachsen, studierte von 1966 bis 1970 an der Hochschule für Musik in Frankfurt/Main. Theaterengagements und Gastverpflichtungen führten den Künstler u. a. nach Brüssel, Düsseldorf, Wuppertal, Freiburg, Bern und St. Gallen. Seit 1976 ist er in Bielefeld engagiert.

Gerd Nienstedt wurde 1932 in Hannover geboren. Nach dem Studium an der dortigen Opernschule ging er als 1. Bassist an das Stadttheater Bremerhaven. Über Gelsenkirchen, Wiesbaden und Köln kam er 1965 an die Staatsoper Wien, wo er bis 1974 engagiert war. 15 Jahre war der Künstler Solist der Bayreuther Festspiele, 1977 und 1978 auch Mitwirkender der Salzburger Festspiele. Er sang an allen wichtigen Opernhäusern und wirkte bei unzähligen Schallplatten-, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen mit. Seit 1973 ist der vielseitige Theatermann auch als Intendant und Regisseur tätig. Er lebt seit einiger Zeit in Hannover. Vor wenigen Wochen sang er in der Royal Albert Hall in London in einer Aufführung der „Gurrelieder“ von Arnold Schönberg. Dirigent war Pierre Boulez.

Das **Akademieorchester Detmold** ist das Hochschulorchester der Detmolder Musikhochschule. Als „Ausbildungsorchester“ erarbeitet es sinfonische Literatur sowie Opern; pro Jahr gibt das Orchester in Detmold sechs bis acht Sinfoniekonzerte und zwei Opernabende in Zusammenarbeit mit dem Landestheater Detmold; darüber hinaus begleitet das Orchester den Hochschulchor bei Oratorienprojekten. Mit seinem Amtsantritt als Chefdirigent (1985/86) war Karl-Heinz Bloemeke bestrebt, das Orchester auch außerhalb Detmolds zu präsentieren. Diese Bemühungen haben Erfolge gezeitigt: 1988 hat das Orchester in Amsterdam konzertiert, 1989 spielte es beim Festival in Aix-en-Provence, für 1990 liegt eine erneute Einladung nach Aix vor, ebenso für eine Konzertreise nach Finnland.

anhaften, zahlte damit ihren Tribut an die von den Autoren bewußt realisierte Vermischung der Gattungen. In diesem Sinne ist auch sie „musique d’ameublement“ – gereinigt von der kritischen Schärfe der neoklassizistischen und dadaistischen Bewegung, jedoch deren Stilmittel konservierend. Auch Claudels und Honeggers „Jeanne d’Arc au bûcher“ provozierte wiederum eine Antwort in der komplexen Geschichte der Johanna-Dramen; hatte Claudel eine Jeanne’Arc konzipiert, deren ganze Existenz in den Moment ihres Märtyrertums und ihrer Verklärung zusammenfließt, also gleichsam eine Märtyrerin gesehen mit den Augen der schon verklärten Heiligen, so antwortete Jean Anouilh 1953 mit seiner „Alouette“. Die von Claudel eliminierte Geschichtlichkeit wurde der Gestalt zurückgegeben; die – durchaus im Rahmen des französischen Existenzialismus interpretierbare – Zusammendrängung ihres Lebens auf einen Moment der Entscheidung wurde aller katholischen Ideologisierung entkleidet; und die Verbrennung selbst, Zentrum von Claudels Drama, wurde von Anouilhs antichronologischer Dramaturgie zu der Krönungsszene in Reims umfunktioniert: „BEAUDRICOURT (ruft Cauchon zu): Gott sei Dank! Da komme ich gerade noch zurecht. So können wir doch nicht alles zu Ende gehen lassen, Herr Bischof! Man hat ja die Krönung noch nicht gespielt! Das ist ungerecht! Jeanne hat das Recht, daß sie die Krönung spielt! Auch die steht in ihrer Geschichte! CAUCHON (betroffen): Richtig! Wir begehen ein Unrecht!“

Johanna auf dem Scheiterhaufen

(Jeanne d’Arc au bûcher)

Dichtung von Paul Claudel
In freier deutscher Fassung von Hans Reinhart

Musik von Arthur Honegger

Prolog*

Chor:
Dunkel!
Und das Land, öde lag es und leer,
Und das Dunkel bedeckte ganz sein Antlitz,
Und Gottes Geist, der nicht fand,
Wo seine Rast, schwebte über dem Chaos.
Und Gottes Geist schwebte über dem Chaos
Der Seelen und der Herzen,
Über dem Chaos der Seelen und der Willenskraft.
Und das Dunkel bedeckte ganz das Antlitz des Landes.

Sopran Solo:
Aus tiefstem Dunkel
Erheb ich meine Seele zu Dir, Vater!
Ah! Vater, wenn Du noch zauderst,
Wer wäre fähig, Dich zu unterstützen,
Ewiger Gott?

Chor:
Öd und leer, so lag das arme Frankreich,
Und das Dunkel bedeckte das Antlitz dieses Landes!
Ach, aus den Zähnen des Wolfs
Und aus dem Rachen wilder Löwen
Rette uns Eli, Fortis, Ischyros!

Der Schreiber:
Es war ein Mädchen namens Jeanne!

Chor:
Es war einmal ein Mädchen namens Jeanne.
Wer hörte je schon solche Kunde?
Wer hörte je solche wundersame Mär?
Es war einmal ein Mädchen namens Jeanne.
Ob die ganze Welt geboren wär am selben Tag?
Ein ganzes Volk, wird es geboren werden zur selben Zeit?
Aus tiefsten Abgrunds dunklem Schlund!
Erheb ich meine Seele zu Dir, o Gott!

Der Schreiber:
Es war ein Mädchen namens Jeanne!

Chor:
Tochter von Gott! Fort von hier!

Der Schreiber:
Soll Frankreich denn auf ewig in zwei Teile zerrissen werden?

Chor:
Tochter von Gott! Fort von hier!

Der Schreiber:
Was Gott geeinigt, soll der Mensch nicht scheiden!

Chor:
Tochter von Gott, rette dich!
Die Liebe, die uns als Brüder bindet,
Wer wollte es wagen, sie uns zu entreißen?
Nicht durch Kühnheit, noch durch
Mutlosigkeit, noch durch Lüge,
Auch nicht auf den Höhen,
Auch nicht in der Tiefe.

Der Schreiber:
Es war ein Kind, das hieß Jeanne.

Chor:

Öd und leer, so lag das arme Frankreich,
Und das Dunkel bedeckte das Antlitz dieses Landes!
De profundis clamavi ad te Domine,
Domine quis sustinebit!

Der Schreiber:

Es war eine Jungfrau, die hieß Jeanne.

I. SZENE

Die Stimmen des Himmels
(Man hört einen Hund durch die Nacht heulen)

Stimmen:

Jeanne! Jeanne! Jeanne!

II. SZENE

Das Buch

Bruder Dominik:

Jeanne! Jeanne! Jeanne!

Jeanne:

Wer ruft mich? Wer ist's, der mich ruft? Wer rief mit Namen mich, Jeanne?

Bruder Dominik:

Erkennst du mich nicht?

Jeanne:

Ich erkenne das Kleid des Dominikaners, das weiße Kleid und den schwarzen Mantel.

Bruder Dominik:

Das weiße Kleid, das meine Brüder von Paris und Rouen mit solchem Schmutz bedeckt, daß weder Messer noch Lauge es je zu reinigen vermöchten.

Jeanne:

Bruder Dominik, Gottes Güte wird es vermögen und das Blut dieses unschuldigen Kindes.

Bruder Dominik:

Jeanne, meine Schwester, so hast du mich erkannt?

Jeanne:

Bruder, mein Bruder Dominik, wir sind Geschöpfe aus gleichem Stoff erzeugt. Und ich, ich bin ein Schäfchen aus der Herde, die da erkennt die Stimme ihres Hirten.

Bruder Dominik:

Da meine Brüder und meine Söhne mich verrieten, da die, so der Wahrheit mächtiger Mund sein wollten, sich gegen den Willen Gottes zu deinen Anklägern und Richtern gemacht haben und das Wort unter den scheinheiligen Händen zum Zerrbild schufen, bin ich es selbst, ich, Dominik, der mit diesem Buch zu dir vom Himmel herniederstieg.

Jeanne:

Dominik, Bruder Dominik, allzeit sah ich so viele Schreiber rings um mich her am Werk.

Bruder Dominik:

All dieses birgt mein Buch.

Jeanne:

Diese schreckliche Stimme, die mich befrag – und all diese eifrigen Schreiber rings um mich. All diese kreischenden Federn auf dem Pergament, dies alles ward ein Buch, ein mächtig Buch. Doch ich – vermag es nicht zu lesen.

Bruder Dominik:

Daß du das Buch verstündest, das ich dir gebracht, dazu bedarfst du keiner Schulweisheit. Das Bündel Worte, das diese Straßenkehrer in ihrem Küchenlatein geschrieben, dieser Prozeß, den

*„Jeanne d’Arc au bûcher“ entstand in den Jahren 1933/34. Die erste Aufführung fand am 12. Mai 1938 in Basel mit dem Basler Kammerorchester und Ida Rubinstein in der Titelpartie unter der Leitung von Paul Sacher statt, die szenische Premiere am 6. Mai 1939 im Stadttheater Orléans. Während des Krieges wurde „Jeanne d’Arc au bûcher“ in mehr als vierzig Städten des unbesetzten Frankreichs aufgeführt. Für die Nachkriegspremiere in der Pariser Oper im Jahre 1945 erhielt das Werk diesen Prolog.

sie in ihrer derben Mundart sich zurechtgemacht, die Engel haben es auf ewige Zeiten in ihre himmlische Sprache übersetzt.

Jeanne:

So lies denn, Bruder, im Namen Gottes, daß ich es höre, derweil ich über deine Schulter schaue.

(Er setzt sich auf die erste Treppenstufe)

Bruder Dominik: *(sich bekreuzigend)*

Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes!

(Jeanne bekreuzigt sich gleichfalls mit ihren gefesselten Händen)

Der Chor:

Amen!

III. SZENE

Die Stimmen der Erde

Bruder Dominik: *(lesend)*
Jeanne! Jeanne! Jeanne! Ketzlerin! Hexe! Abtrünnige! Gottesfeindin! Königsfeindin! Feindin des Volkes! Fort mit ihr! Man töte, man verbrenne sie!

Jeanne:
Ketzerin? Hexe? Abtrünnige? Bruder Dominik, dies alles ist Jeanne d’ Arc? Ist’s wahr? Das alles soll ich sein?

Chor:
Ketzerin! Hexe! Abtrünnige! Jeanne! Jeanne! Jeanne! Tod ihr! Tod ihr! Richtet sie! Fort, weg mit ihr! Ins Gericht! Auf die Scheite!

Jeanne:
Wie denn? Die Priester, die ich verehrte, dies arme Volk, das ich so sehr geliebt, ihre Jeanne, dies arme Kind aus ihrer Mitte, sie wollen es verbrennen, lebend, mich?

Bruder Dominik:

Du hast vernommen die Stimmen des Himmels. So höre, was hienieden nun aus ihnen ward! Höre auch, was von ihnen blieb! Höre die Stimmen der Erde!

Tiefe Baß-Stimme:

Mulier spiritum pythonis habens, anima quae declinaverit ad magos et ariolos et fornicata fuerit cum eis.

Ein Weib, vom Geist einer Schlange besessen, mit einer Seele, die sich den Magiern und Zeichendeutern überließ und mit ihnen Unzucht getrieben hat.

Chor:
Johanna!
Baß-Stimme:
Ponam, ponam faciem meam contra eam interficiam eam de medio populi mei.

Chor:
Lex est!
Tenor-Stimme:
Johanna!
Chor:
Hic, hic, hic, hic, hic est Joanna, peccatrix?
Tenor-Stimme:
Stryga!
Chor:
Pereat!
Tenor-Stimme:
Hoeretica!
Chor:
Pereat!
Tenor-Stimme:
Relapsa!
Chor:
Pereat!
Tenor-Stimme:
Malis artibus addicta!
Inimica regis et populi!
Chor:
Morte moriatur!
Tenor-Stimme:
Prostibulum inferni!
Instrumentum Satanae!
Chor:
Comburatur igne!

Jeanne:

’s ist wahr! ’s ist wahr! Ja, ich erinnere mich. Das flammende Feuer! Der Rauch, der mich erstickt! O wie das schmerzt! – Priester! Priester Jesu Christi! Ist’s wahr denn, daß ich all dies Unheil schuf? Ist’s wahr, daß ihr mich so verabscheut, eure arme Jeanne?

Chor: (dumpf)

Pereat!

Bruder Dominik:

Nein, Jeanne, es waren nicht Priester, die dich verurteilten. Als diese wilden Tiere sich rings um dich geschart, im Herzen Wut, mit schäumendem Maul, diese Priester, diese Männer des Staates, siehe, da ließ der Engel des Gerichtes, der da hält die Waage der Gerechtigkeit, mit einem Schlag von ihren Häuptern, hinfallen Krone, Kutte und Kapuze.

(In einer Ecke erscheinen eng geschart die Richter).

Hier sind sie. Wie Sträflinge gekleidet. Und sie empfangen nun die Masken und das Kleid, das ihnen angemessen. Bestimmt ist, daß Jeanne d’ Arc, wie ehdem ihre Schwestern in der Arena Roms, den Tieren ausgeliefert werde: die „Auserwählte Gottes“, die „Heilige“. Die Priester sind es nicht und nicht die Menschen. Es sind die Tiere, die sie richten sollen.

IV. SZENE

Jeanne, den Tieren ausgeliefert

(Es erscheint der Zeremonienmeister)

Non habemus alium iudicem nisi Porcum. Vivat et semper vivat Porcus porcorum Dignus, dignus, dignus est praesidere in nostro praeclaro corpore! Sicut liliium inter spinas ita formosus iste inter cuculos. Quis enim dedit nobis patatas? Ceciderunt stellae de coelo et factae sunt pro nobis patatae. Ecce, quam bonum et jucundum est, habitare fratres in unum omnes comedentes patatas. Quis iudex sicut Porcus Dominus noster? Hic est nasus inter nasos, di-judicans truphas et patatas. Sternutatio ejus splendor ignis. Vivat et semper vivat Porcus praeses noster!

Zeremonienmeister:
So gebt ihm denn die Zeichen seiner Würde!

(Er setzt ihm einen Schweinskopf auf)

Wer sind die Assessoren?

Die Assessoren:

Bäh! Bäh! Bäh!

Zeremonienmeister:

Wer seid denn ihr?

Alle:

Ego nominor Pecus

Zeremonienmeister:

Nehmt Platz zur Rechten und zur Linken und empfanget eure Zeichen!

(Man setzt ihnen Schafsköpfe auf)

Und nun, sagt an, wo ist der Schreiber?

Der Esel:

Ich bin’s, der Esel. Asinus adest. *(Ungeheures Gelächter)*

Esels-Chor:

Ecce magnis auribus adventavit Asinus pulcher et fortissimus, sarcinis aptissimus! He, Herr Esel, singet doch! Schönes Mädchen, Sauertopf! Heu genug und Disteln auch, Hafer selbst für dich im Feld.

I-a! I-a! I-a!

Praeses:

Führt die Angeklagte vor! *(Jeanne tritt gefesselt ein)*

Jeanne, successit illi praeclaro tribunali, das heißt: daß es dem weisen und hochgelahrten Gericht nach vielen Anstrengungen gelungen ist, bald durch Milde, bald durch strenge Mittel, durch langmütiges, scharfsinniges Verhör, die Wahrheit zu ergründen und das Bekenntnis zu erzwingen eines ganz verwirrten Geistes und grundverdorbenen Herzens.

Esels-Chor:

Ecce magnis auribus!

Seht den Langohr!

Der Herold:

Ruhe!

Praeses:

Und nun hat es dem König von Frankreich und England, unserem legitimen Herrscher, gefallen...

(Alle erheben sich, läßtfn ihre Masken und setzen sich wieder)

dich hieherzuberufen, um ein gerechtes Urteil zu vernehmen. Du sollst nun hören, mit welch gewaltigem Eifer in seinem Mitleid dies löbliche Gericht, das ich mit Namen Cochon präsiidiere...

(Alle erheben sich, grüßen und setzen sich wieder)

beschlossen hat, dich, dank der hellen Flamme des Feuers, von diesem Höllengeiste zu befreien, dem du, Verbrecherin, verfallen bist. Jedoch zuvor wollen wir einmal noch aus deinem Mund dein feierlich Geständnis hier vernehmen, dessen unser ruhiges Gewissen wohl bedarf. – Auf die Knie!

(Jeanne kniet nieder)

Praeses:

Joanna, filia Romae, faterisne et confiteris, te auxilio Diaboli potentissimi, naturali auxilio victoriam de manibus Regis Nostri

(Alle erheben sich)

evulsissae et fortes exercitus ejus sicut paleam in probrossissimam fugam versisse? Übersetzt!

Der Esel:

Jeanne, bekennst du, daß du nicht durch deine eigenen Kräfte und die Mittel der Natur das Heer der Engländer besiegest?

Jeanne:

Ich bekenne!

Chor:

Sie bekennt.

Praeses:

Schreibt!

Praeses:

Joanna, filia Romae, faterisne et confiteris, te auxilio Diaboli potentissimi, Alapam dedisse Regi Nostro et fortes exercitus ejus in probrossissimam fugam versisse? Übersetzt!

Praeses:
Übersetzt!

Der Esel:

Jeanne, bekennst du, daß mit des Teufels Hilfe, unseres mächtigen Herrn...

(Alle wollen sich erheben)

Praeses:

Sitzen! Sitzen! Dummköpfe! Setzt euch in Teufels Namen!

(Er reißt dem Esel das Papier aus den Händen)

Jeanne, bekennst du, daß du mit des Teufels Hilfe solches vollbracht?

Jeanne:

Ich sage: Nein!

Praeses:

Was sagt sie?

Der Esel:

Sie sagt, sie sage: Ja.

Praeses:

Schreibt, daß sie „ja“ gesagt! Und jetzt will den Gerichtshof befragen.

(Sich an den Zunächstsitzeenden rechts wendend)

Pecus, quid dicis?

Schaf:

Bäh! Bäh! Bäh! Bäh!

Praeses: (gleicherweise nach links sich wendend)

Pecus, quid dicis?

Chor:

Bäh! Bäh! Bäh!

Der Esel:

Habemus confitentem reum.

Praeses:

Docti et sancti fratres, sic vobis justum et aequum videtur ut Joanna, filia Romae, stryga, morte condemnetur?

Chor: (heftig)

Moriatur stryga!

Praeses:

Fiat voluntas Regis Nostri! Audivistis sententiam.

Praeses:

Stryga!

Chor:

Pereat!

Praeses:

Haeretica!

Chor:

Pereat!

Praeses:

Relapsa!

Chor:

Pereat!

Praeses:

Inimica Regis et totius generis humani

Chor:

morte moriatur!

Praeses:

Joanna stryga, filia Romae,

Chor:

comburatur igne!

V. SZENE

Jeanne am Pfahl

Jeanne:

Welch ein Hund heult durch die Nacht?

Bruder Dominik:

Es ist kein Hund, ’s ist Yblis, der Verzweifelte, der einsam heult in den Tiefen der Hölle.

Jeanne:

Ketzerin? Hexe? Abtrünnige? Bestie? Ich, Jeanne, ich bin dies alles? Die Kirche, die Priester, alles, was auf der Welt ehrwürdig und weise, dies alles verdammt mich einmütig? – Erkläre mir, Bruder Dominik: Was hab ich denn verbrochen? Lies mir, was in dem Buche steht!

Bruder Dominik:

All diese hohen Herren, die dich verurteilt haben, diese Weisen und Gelehrten: Mißgebur, Tagedieb, sie glauben wohl an den Teufel, doch nicht an Gott. Der Teufel, der ist greifbar. Die Engel – fauler Zauber. Der Teufel, den du verabscheutest, hat dir geholfen. Die Engel, die du anriefst, ließen dich im Stich. Und, da du zwiefach schuldig bist, verdammen sie dich zwiefach. Dies die Weisheit der hohen Schule. Dies sind die unberühmten Gelehrten, die dem heiligen Vater Nasenstüber verabreichen.

Jeanne:

Doch ich, das arme Hirtenmädchen aus Domrémy, wie bin ich nur hergekommen?

Bruder Dominik:

Du kamst hieher von wegen des Kartenspiels, das ein närrischer König erfand.

Jeanne:

Was ist’s mit diesem Kartenspiel?

Bruder Dominik:

Man wird es dir erklären.

VI. SZENE

Die Könige oder die Erfindung des Kartenspiels

1. *Herold:*

Der Karten Spiel enthält vier Könige, dann vier Damen und der Buben vier.

2. *Herold:*

Ungezählt der sieben Ziffern Zahl.

1. *Herold:*

Und das Ergebnis der Partie ist, daß die Kön’ge den Platz wechseln. Wer südlich stand, der geht nach Norden nun. Wer im Osten sich befand, geht nun nach West. Man wechselt.

2. *Herold:*

Königinnen, nur sie vertauschen nie die Plätze, sie bleiben immer da.

1. *Herold:*

Macht Platz! Die Majestäten nahn.

3. *Herold:* *(ankündigend)*

Der König von Frankreich.

(Der König von Frankreich tritt ein und setzt sich auf seinen Thron)

Ihre Majestät: Die Torheit.

(Die Torheit tritt ein)

Der König von England.

(Der König von England – ein Kind – tritt ein)

Seine Majestät: Der Hochmut.

(Der Hochmut tritt ein)

Der Herzog von Burgund.

(Der Herzog von Burgund tritt ein)

Seine Majestät: Der Geiz.

(Der Geiz tritt ein)

2. *Herold:*

Wer ist wohl der vierte König denn?

1. *Herold:*

In jedem Kartenspiel befindet sich auch noch der Tod.

3. *Herold* *(an der Pforte ankündigend)*

Der Tod.

(Der Tod tritt ein)

Und jetzo sehet hier auch sein Weib, die vielgetreue Gattin, die sein Lager teilet mit ihm.

3. *Herold:*

Ihre Majestät: Die Wollust.

(Die Wollust tritt ein)

1. *Herold:*

Der König wechselt seinen Platz. Die Damen, die Majestät: Hochmut, die Majestät: Frau Torheit, die Majestät: Habsucht, die Majestät: Frau Wollust, sie allesamt behalten ihren Platz und bleiben immer nah bei uns.

2. *Herold:*

Doch die das Spiel wirklich und endlich entscheiden, nicht sind’s die Könige, nicht die Damen, nein, die Buben sind’s.

1. *Herold:*

So laßt die Buben herein!

3. Herold:	
Seine Gnaden: Der Herzog von Bedford.	
<i>(Er tritt ein)</i>	
Seine Hoheit: Johann von Luxemburg.	
<i>(Tritt ein)</i>	
Seine Hoheit: Regnault von Chartres.	
<i>(Tritt ein)</i>	
Wilhelm von Flavy.	
<i>(Tritt ein)</i>	
Jeanne:	
Der ist´s, der hinter mir das Gitter schloß zu Compiègne.	
1. Herold:	
Das Spiel beginnt, es sind der Teile drei.	
1. Partie	
<i>Regnault von Chartres:</i>	
Ich habe verloren, das heißt gewonnen.	
<i>Bedford:</i>	
Ich habe gewonnen, das heißt verloren.	

2. Partie	
<i>Wilhelm von Flavy:</i>	
Ich spiele Trumpf!	
<i>Johann von Luxemburg:</i>	
Ich steche!	

3. Partie	
<i>Regnault von Chartres:</i>	
Gewonnen!	
<i>Bedford:</i>	
Verloren!	
<i>(Die Könige wechseln die Plätze, die Damen fächeln)</i>	
<i>Wilhelm von Flavy:</i>	
Ihr Herren, ich überliefere euch Jeanne d´Arc, die Jungfrau.	
<i>Bedford:</i>	
Die Hexe!	
<i>Regnault von Chartres:</i>	
Guten Tag, meine Herren, und auf ein frohes Wiedersehen!	
<i>Chor:</i>	
Comburatur igne!	Sie soll im Feuer sterben!

VII. SZENE	
<i>Katharina und Margarethe</i>	

<i>Jeanne:</i>	
Was tönen diese Glocken durch die Nacht?	
<i>Bruder Dominik:</i>	
Die Totenglocken.	
<i>Jeanne:</i>	
Sie laden ein die frommen Seelen, für Jeanne d´Arc zu beten.	
<i>Bruder Dominik:</i>	
Ketzerin! Hexe! Bestie! Verfluchte!	
<i>Chor:</i> <i>(dumpf)</i>	
Comburatur igne!	Sie soll im Feuer sterben!
<i>Jeanne:</i>	
Dank euch, gute Glocken, meine Schwestern, meine Freundinnen, meine Stimmen, die verstummt! Siehe, nun höre ich sie wieder!	
<i>Bruder Dominik:</i>	
Die dunkle und die helle Glocke.	
<i>Jeanne:</i>	
Heilige Katharina! Heilige Margarethe!	
<i>Katharina:</i>	
De profundis clamavi ad te, Domine.	Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.
<i>Margarethe:</i>	
Spira – spera.	Atme – hoffe.
Jesus – Maria.	
<i>Katharina:</i>	
Libera me, Domine, de ore leonis dum veneris judicare saeculum per ignem.	Befreie mich, Herr, aus dem Rachen des Löwen, wenn Du kommen wirst, die Welt zu richten durch das Feuer.

<i>Jeanne:</i>	
Ja, ich erkenne sie: die heilige Katharina, die das „De profundis“ singt, und die heilige Margarethe, die dort im Himmel sagt – in blau und weißen Farben – Vater! Mutter! Wie ich sie einst vernommen, in meinem Heimatdorf, die Heiligen: Katharina, Margarethe. Jesus! Maria! Die beiden Namen schrieb ich auf mein blau-weiß Banner. Jesus! Maria! Katharina! Margarethe! Und ich, dies kleine Mädchen in den Nesseln und in Butterblumen, verwundert also sehr, daß ich vergaß, mein Butterbrot zu essen.	
<i>Stimmen:</i>	
Jeanne! Jeanne! Jeanne! Tochter von Gott! Fort, fort, fort!	
<i>Jeanne:</i>	
Will fort! Ich gehe! Ich geh! Bin gegangen. Wo ist mein gutes Schwert? Ich geh! Ich geh! Bin gegangen!	
<i>Stimmen:</i>	
Jeanne! Jeanne! Jeanne! Führ den Fürst! Zurück bring den König Frankreichs!	
<i>Jeanne:</i>	
Getan!´s ist vollbracht. Ich nahm sein Pferd am Zügel. Ich bring ihn, den tapferen König. Ich führe ihn her durch die Wälder, ja, ich führe ihn mitten durch Frankreich.	

VIII. SZENE	
<i>Der König zieht um nach Reims</i>	

<i>Chor:</i> <i>(entfernt)</i>	
Willst zur Mahlzeit du ´nen Fladen?	
Willst zur Speise du wohl Brei?	
Wann gehen wir nach Liesse?	
Wann gehen wir nach Laon?	
<i>Verschiedene Stimmen:</i>	
Mühlenwind! Mühlenwind!	
<i>(Einzug des Riesen Mühlenwind)</i>	
<i>Stimmen:</i> <i>(von anderer Seite her)</i>	
Ei seht! Dort naht die Mutter Weinhaß! Fässer! Fässer!	
Da ist sie schon!	
<i>Andere Stimmen:</i>	
Die Mutter, die Mutter Weinhaß, sie kommt!	
<i>(Einzug der Mutter Weinhaß)</i>	

<i>Lied des Mühlenwindes:</i> <i>(Chor)</i>	
Singt dem Kinde,	
Linde Winde!	
Durstig macht das Mehl geschwinde,	
Mühlenwindlein, mein Gevatter,	
Ei, du wirst wohl gar nimmer satter!	
hast wohl ein fein Gewändlein an, Leckermaul?	
Und gleich aus dem Erlös zum Lohn	
Verlangt er Wein aus Beaune.	
<i>Lied der Mutter Weinhaß:</i> <i>(Chor)</i>	
Fässer! Fässer! Fässer! Fässer! Sehet, dort naht sie!	
Königin vom Faß aus Beaune,	
Seht, dort schwimmt sie auf der Saône!	
Fässer! Fässer! Fässer! Fässer!	
Wein im Faß von Beaune und Troyes,	
Seht, er naht, er ist schon da!	
Mühlenwindlein, mein Gevatter,	
Ei, du wirst wohl gar nimmer satter.	
Vollgesoffen von dem Biere,	
Trinken wir nun Wein allein.	
<i>Mühlenwind:</i> <i>(Männerchor)</i>	
Singt dem Kinde,	
Linde Winde!	
Durstig macht das Mehl geschwinde.	
Mühlenwindlein, mein Gevatter,	
Fändst die Frau nun, alter Kater!	
<i>Frauenstimmen:</i> <i>(gleichzeitig)</i>	
Mühlenwindlein, alter Schlips,	
Nimmer kriegst du mehr den Pips.	
Mühlenwindlein, ei juhei,	
Mit dem Pips ist´s nun vorbei.	
Mühlenwindlein, alter Junge,	
Weg die Warze auf der Zunge!	
Mühlenwindlein, alle Neune,	
Fort die Bräune!	
<i>Chor:</i>	
Willst zur Mahlzeit du ´nen Fladen?	
Willst zur Speise du wohl Brei?	
Wann gehen wir nach Liesse?	
Wann gehen wir nach Laon?	

<i>Der Schreiber:</i>		
<i>(mitten unter der Menge, gleich einer schwarzen Kerze sich aufrichtend)</i>		
Bauernvolk, ungeschlacht und grob, schämst du dich nicht, solch ein heidnisch Freudenfest zu veranstalten an diesem heiligen Weihnachtsabend, da unser Herr und König sich nach Reims begibt, um dort von Engelshand gekrönt zu werden? Her, meine Kinder! Scharf alle euch um mich! Wir wollen nun gemeinsam unsere schöne neue lateinische Hymne einüben. Die Erde hat unter den Füßen unseres Königs einen großen weißen Teppich ausgebreitet. Und wir – von der Loire bis Reims – müssen einen Teppich, gewoben aus Gebeten, entrollen.		
Adspiciens a longe. Wisset, es ist das jüdische Volk, das den Messias erwartet wie wir unsern Herrn und König.		
<i>Chor:</i>		
Adspiciens a longe, ecce video Dei potentiam venientem et nebulam totam terram tegentem.	Hinblickend sehe ich von weitem herannahen die Macht des Herrn und den Nebel, der die ganze Erde und das Volk bedeckt.	

<i>Sopran-Solo:</i> <i>(Kinderstimmen)</i>		
Ite obviam ei et dicite!	Gehet ihr entgegen und redet!	
<i>Baß-Solo:</i>		
Nuntia nobis, si tu es ipse,	Melde uns, wenn du es selber bist,	
<i>Chor:</i>		
qui regnaturus es in populo Israel.	der du herrschen wirst im Volke Israel.	
<i>Perrots Stimme:</i> <i>(Trompeten und ferne Rufe)</i>		
Der König! Der König von Frankreich!		
<i>Alle:</i>		
Der König! Der König von Frankreich!		
<i>Chor:</i> <i>(leiser)</i>		
Qui regis Israel, nuntia nobis, si tu es ipse!	Der du Israel beherrschest, verkünde uns, wenn du selbst es bist!	
<i>Der Schreiber:</i>		
Qui regnaturus es in populo Israel.	Der du herrschen wirst im Volke Israel.	
<i>Jeanne:</i>		
Ich bin´s, die dies getan.		

<i>Bruder Dominik:</i>		
Gott ist´s, der es vollbracht.		
<i>Jeanne:</i>		
Gott selbst, im Bunde mit der Jungfrau Jeanne. Nicht haben jene Stimmen mich betrogen.		
Katharina und Margarethe, sie täuschten mich nicht.		
<i>Stimmen:</i>		
Tagedieb, Mißgeburt: sie sagen, daß du getäuscht dich hast.		
<i>Jeanne:</i>		
Der König weigerte sein Kommen. Doch ich, ich nahm sein Pferd am Zügel.		
<i>Stimmen:</i>		
Hexe! Bestie! Ketzerin!		
<i>Jeanne:</i>		
Ich bin´s, die ihn hergeführt, im Zuge mitten durch Frankreich.		
<i>Stimmen:</i>		
Pereat stryga!	Tod der Hexe!	
<i>Jeanne:</i>		
Ich bin´s, die ihn hergeführt nach Reims.		
<i>Stimmen:</i>		
Morte moriatur!	Sie soll des Todes sterben!	
<i>Jeanne:</i>		
Ich bin´s. Ich errettete Frankreich. Ich bin´s. Ich vereinigte mein Frankreich! Alle die Hände von Frankreich in einer einz´gen Hand! Einer starken Hand, die keiner jemals mehr trennen kann.		
<i>Stimmen:</i>		
Comburatur igne!	Sie soll den Feuertod erleiden!	
<i>Bruder Dominik:</i>		
Jeanne! Jeanne! Jeanne! Ist´s für einen irdischen König, daß du dein Blut vergossest?		

IX. SZENE	
<i>Das Schwert der Jungfrau</i>	

<i>Margarethe:</i> <i>(vom Himmel her)</i>		
Spira! Spera!	Atme! Hoffe!	
<i>Jeanne:</i>		
Ich höre die heilige Margarethe im Himmel, vereint mit dem Gesang der Nachtigall. Und die seligen Sternlein verlöschen eines nach dem andern bei der Stimme dieser hülfreich-heiligen Schwester.		
<i>Bruder Dominik:</i>		
Des Buches Seiten, nächtig, blutig, meerfarben und purpurn, sie haben sich unter meinen Händen entblättert, und nichts verblieb auf dem jungfräulichen Pergament als ein golden Schriftzeichen.		
<i>Jeanne:</i>		
Wie schön ist diese Normandie, so rot, so rosenfarben! Rot vor Glück und rosenfarben gleich der Unschuld. Bereitet sie sich nicht, mit mir die heilige Kommunion im funkelnden Tau zu feiern? Wie süß ist´s für die Jungfrau Jeanne, im Monat Mai empor zum Himmel aufzusteigen! Wie herrlich bist du, meine schöne Normandie! – Doch, Bruder Dominik, was sagtest du, wenn ich und Margarethe dir die Schönheit Lothringens, unserer Heimat, weisen könnten?		
<i>Bruder Dominik:</i>		
Sprich, Jeanne! Denn ich weiß, daß es Dinge gibt, über die ein kleines Mädchen mich belehren könnte, mich, der, mit Eisen und Leder gegürtet, wohl früh schon mit erschlossenen Augen auf dem Pfad der Buße wandelte.		
<i>Jeanne:</i>		
Wie könnte ich´s dir erklären, da doch am Himmel noch ein Dutzend Sterne stehen, die mehr als ich zu künden wüßten?		

<i>Bruder Dominik:</i>		
Von deinem Schwerte künde mir! Ist´s wahr, daß du dein Schwert, diese furchtbare Waffe, vor der Burgunder und Engländer die Flucht ergriffen, in einer zerstörten Kapelle fandest?		
<i>Jeanne:</i>		
Nicht in einer zerstörten Kapelle. In Domrémy ward mir´s verliehn. Mein Banner in der Linken, mein Schwert in der Rechten, wer konnte mir da widerstehn? Jesus! Maria! Jesus! Maria!		

<i>Margarethe:</i> <i>(vom Himmel her)</i>		
Jesus! Maria! Jesus! Maria!		
<i>Stimmen:</i>		
Jeanne! Jeanne! Jeanne! Tochter von Gott! Fort, fort, fort!		
<i>Jeanne:</i>		
Ich geh! Ich geh! Ich geh! Bin gegangen!		
<i>Bruder Dominik:</i>		
Zu wem denn redest du?		
<i>Jeanne:</i>		
Bist du taub? Hörst du denn nicht die Stimmen rufen: „Jeanne, Jeanne, Jeanne! Tochter von Gott! Fort, fort, fort!“ – Ah! Es ist nicht „Hexe“ diesmal, was sie rufen. Es ist nun mein Christenname, den ich bei der Taufe erhalten: „Jeanne“, ´s ist nicht mehr: „Ketzerin“, „Abtrünnige“ – was weiß ich sonst noch, all diese Spotnamen – ´s ist: „Tochter“ von Gott! Wie schön, Tochter von Gott zu sein! Und nicht nur die sind´s allein. Katharina! Margarethe! Das ganze Volk zugleich, der Toten und der Lebenden, ruft: „Tochter von Gott! Jeanne! Jeanne! Tochter von Gott! Fort, fort! fort! Tochter von Gott!“ Nun denn, ich gehe!		
<i>Stimmen:</i> <i>(schwächer werdend)</i>		
Jeanne! Jeanne! Jeanne! Tochter von Gott!		

<i>Bruder Dominik:</i>		
Doch von dem Schwert hast du mir nicht gesprochen.		
<i>Jeanne:</i>		
Daß du mein Schwert verstündest, Bruder Mönch, müßtest du ein klein lothringisch Mädchen sein. Aus dir aber kann ich kein lothringisch Mädchen machen. Ich kann dich bei der Hand nicht nehmen, bei der Hand – und mit dir spielen und Trimatzos Liedlein singen mit Aubin und Rufin.		
<i>Kinderstimmen:</i> <i>(von draußen)</i>		
Trimatzo!		

<i>Jeanne:</i>		
Hör, was sie singen!		
<i>Kinderstimme:</i>		
Wir kommen her vom grünen Feld, Wir fanden dort die goldne Welt, Von Ähren reif und Mohn so rot: Gaben von Gott.		
<i>Jeanne:</i>		
Horch! Horch!		
<i>Andere Stimmen:</i>		
Bringst du zur Ruh dein süßes Kind, Gott hält ob seinem Bette Wacht, Hüt es bei Tag, hüt es bei Nacht. Das walte Gott!		
´s ist der Mai, ´s ist der Mai, ´s ist der schöne Monat Mai.		

Ein Körnlein weiß von eurem Mehl, Ein Eilein klein von eurem Huhn, ´s ist nicht zum Trank, ´s ist nicht zum Mahl, Wir brauchen nur ein Lichtlein klein, Wir bringen´s dar auf dem Altar, Jungfrau rein.		
´s ist der Mai, ´s ist der Mai, ´s ist der schöne Monat Mai.		

<i>Jeanne:</i>		
Hast du´s verstanden, Bruder Dominik? Für mich braucht´s keinen „Jammermann“ und keine „nasse Maus“, um mir´s zu künden. Der Lindenbaum vor meines Vaters Hause hat mir´s gesagt, gleich einem Hohen Priester im weißen Überwurf.		

<i>Bruder Dominik:</i>		
Erzähle – und ich höre zu!		
<i>Jeanne:</i>		
´s ist bitter kalt im Winter. Kälte und Rauhreif hüllen alles ein. Man möchte glauben, alles sei gestorben. Vom Frost erstarrt die Menschen. Und überall nur Schnee, gleich einem Leichentuch, und Eis, gleich einem Panzer. Und alles tot — und alles ausgestorben.		

<i>Stimme:</i>		
Aber es bleibt: Hoffnung, Hoffnung, die da ist die stärkste.		
<i>Jeanne:</i>		
Man möchte glauben, alles sei gestorben. Doch da beginnt ein Rotkehlchen zu singen.		
<i>Stimmen:</i>		
Tochter von Gott! Fort, fort, fort!		
<i>Jeanne:</i>		
Ein kleiner, böser Wind beginnt zu blasen! Ein feiner, warmer Regen fängt zu fallen an!		
<i>Männerchor:</i>		
Seht, der Wald! Bäume und Büsche wandern, wandern wundersam!		
<i>Frauchenchor, Margarethe, Katharina:</i>		
Seht, es bleibt Hoffnung, Hoffnung, die da ist die stärkste. Tochter von Gott! Fort, fort, fort!		
<i>Jeanne:</i>		
Kaum schließest du die Augen, zählst auf drei – und alles ist verändert. Du zählst auf vier – und alles ist verwandelt. Alles ist weiß, rot, grün.		

<i>Chor:</i>		
Seht, der Wald! Bäume und Büsche weither wandern, wandern wundersam.		
<i>Jeanne:</i>		
Einer, der die Pflaumenbäume am Blühen hindern möchte, müßte wohl schlau sein! Einer, der den Kirschbäumen ihre überreiche Frucht versagen wollte – von ihm sagte mein Vater –, der müßt´ am Morgen früh aufsteh´n. Zu dieser Stunde war´s, daß Katharinens und Margarethens Stimmen sich erhoben.		

<i>Männerchor:</i>		
Tagedieb! Mißgeburt! Man sagt, daß du dich getäuscht.		

<i>Jeanne:</i>		
Und wie Jeanne im Monat Mai ihr Schlachtroß besteigt, da müßte einer wohl ein schlauer Schelm sein, der ganz Frankreich hindern wollte, aufzubrechen. Hörst du die Ketten, wie von allen Seiten sie zerspringen und zerbrechen? Ah, diese Ketten hier um meine Hände, ich lache ihrer! Nicht ewig werde ich sie tragen. Man hat gesehn, was Jeanne mit ihrem Schwert vermag. Ist dieses Schwertes Macht dir nunmehr offenbar? Die Macht des Schwertes, das mir Michael verlieh. Dies Schwert, dies lichte Schwert. Sein Name ist nicht: Haß. Sein Nam´ ist: Liebe.		

<i>Kinderstimmen:</i>		
O Jungfrau rein, dir danken wir Für deine Güte, deine Gnad´.		
Wir bitten Gott in deinem Haus, Gehn wir hinein, gehn wir hinaus. Ehre sei Gott!		
<i>Katharina:</i>		
Rouen! Rouen! Rouen!		
<i>Jeanne:</i>		
Rouen! Rouen! Du verbranntest Jeanne d´Arc, doch bin ich stärker als du, und du hast mich nicht in Ewigkeit zu Schanden kommen lassen.		
<i>Stimmen:</i>		
Tagedieb! Mißgeburt!		
<i>Jeanne:</i>		
Doch es bleibt die Hoffnung, die da ist die starke!		
<i>Stimmen:</i>		
Tochter von Gott! Fort, fort, fort!		
<i>Jeanne:</i>		
Nur der Glaube ist´s, der da ist der stärkre!		
<i>Chor:</i>		
Doch es bleibt Hoffnung, Hoffnung, die da ist die stärkste. Und die Freude auch, die da ist die größte. Tochter von Gott! Fort, fort, fort!		

Margarethe:
Spira! Spera! Atme! Hoffe
Jeanne:
Doch es ist Gott. Doch es ist Gott. Er ist der stärkste.
Kinderstimmen:
's ist der Mai. 's ist der Mai!
's ist der schöne Monat Mai!
Jeanne:
Ein Körnlein weiß von eurem Mehl,
Ein Eilein klein von eurem Huhn,
Ein Tränlein für Jeanne.
Ein Gebet noch für Jeanne.
Ein Gedanke zuletzt...
's ist nicht zum Trank,
's ist nicht zum Mahl,
Wir brauchen nur ein Lichtlein klein,
Wir bringen's dar der Jungfrau rein.
Ich selbst, ich werde dieses Lichtlein sein.

X. SZENE

Jeanne d’Arc in den Flammen

Die heilige Jungfrau:
Du schenkst mir diese reine Flamme!
Erster Chor:
Leset selbst: Jeanne! Leset selbst: Teufelshexe! Leset selbst: Gottverfluchte! Leset selbst: Teufelshexe! Leset selbst: Aller Welten ew’ge Feindin!
Zweiter Chor:
Jeanne, die Heilige! Jeanne, die heilige Jungfrau, Unbefleckte!
Erster Chor:
So ist’s recht! 's ist recht! Alles Unheil kommt von ihr! 's ist recht so! Warum hat sie sich hineingemischt! 's ist recht so! Wir lebten friedlich ohne sie. So ist’s recht!
Zweiter Chor:
Sie war es. Sie schlug den englischen Feind. Sie führte unsern König zum Dom nach Reims.
Erster Chor:
Mit den höllischen Gefährten.
Zweiter Chor:
Wohl mit der Hilfe des Herrn.
Erster Chor:
Wer ist diese Jeanne in Wahrheit?
Zweiter Chor:
Und ist sie wohl von Gott, nicht vom Teufel?
Eine Stimme:
Das Feuer entscheide selbst!
Ganzer Chor: (leise)
Gelobt sei unser weiser Bruder, das Feuer, stark, lebend, flammend, glutgestählt, unbestechlich! Gelobt sei unser Bruder, das Feuer, erschaffen, zu trennen die Seele von dem Leib und den Geist von der Asche!
Jeanne:
Wie denn, mein Volk, mein Volk von Frankreich? Ist es wahr? Ist es wahr? Daß du mich verbrennest lebend?
Das Volk:
Seht, sie erwacht aus einem Traume!
Jeanne:
Dieser Priester, der hier zur Stelle war eben und der hinhielt das Buch mir, daß ich es lese. Wo ist er nun? Er verläßt mich. Er ist nicht mehr hier. Er ist fern schon – und ich bin einsam.
Die heilige Jungfrau:
Jeanne! Jeanne! Du bist nicht einsam.
Jeanne:
Eine Stimme hör ich hoch über mir. Sie sagt: „Jeanne, du bist nicht einsam.“
Das Volk:
Jeanne! Jeanne! Du bist nicht einsam. Unten steht dein Volk, wachsam, das dich betrachtet.
Jeanne:
Ich will noch nicht sterben!

Das Volk:
Sie sagt, daß sie nicht sterben will.
Jeanne:
O Furcht!
Das Volk:
Und sie sei voll Furcht. Sie ist ein Kind noch, sicherlich. Sie war ja nur ein armes Kind, ein ganz und gar verlaßnes Kind, scheu und voller Furcht.
Ein Priester:
Unterschreib doch! Unterschreib dieses Papier! Gesteh, gesteh, daß du logst!
Jeanne:
Wie könnt ich unterschreiben, da meine Hände gebunden?
Der Priester:
Man wird dir deine Ketten lösen.
Jeanne:
Andere Ketten sind’s, stärkere, die mich halten.
Der Priester:
Und welch stärkere Ketten?
Jeanne:
Stärker als Ketten von Erz sind die Bande der Liebe. Die Liebe ist’s, die mir die Hände bindet und die mich nicht unterschreiben läßt. Die Wahrheit ist’s, die mir die Hände bindet. Ich kann, ich kann nicht lügen.
Die heilige Jungfrau:
Jeanne! Jeanne! Vertraue dich der Glut, die brennend dich befreit.
Chor:
Gelobt sei unser Bruder, der Brand, schneidend scharf wie ein Schwert! Er ist rein, lebend, unbesieglich, unwiderstehlich, flammend, unbestechlich.
Gelobt sei unser Bruder, der Brand, der die Macht hat, zu einen Seele der Seele – und Asche, Asche, Asche, welche vergänglich der Erde!
Jeanne:
Mutter! Mutter! Du über mir. Ach, wie schmerzt die Glut, die mich verzehrt!
Die heilige Jungfrau:
Du klagst, daß vor der Glut dir bangt, und schon tratst du sie mit dem Fuß.
Jeanne:
Diese mächt’ge Flamme, diese Feuersglut, wie schrecklich! Und dieses, ach dieses ist nun mein Hochzeitskleid?
Die heilige Jungfrau:
Ist denn nicht Jeanne selber eine heil’ge Flamme hienieden? Der ird’sche Leib, will er denn auf ewig lähmen die Flügel meiner Tochter Jeanne?
Chor:
Jeanne, neuerstandner Phönix! Glut vom überird’schen Feuer! Gelobt sei unsre Schwester Flamme! Urgewaltig, glutgestählt. Gelobt sei Schwester du, die du heilig, tapfer, lebendig, glühend, wortgewaltig, allverschlingend, unbesieglich, unwiderstehlich.
Die heilige Jungfrau:
Die Glut, soll sie nicht brennen gewaltig, diese heil’ge Glut, entfacht inmitten Frankreichs? Soll sie nicht brennen hoch auf zum Himmel? Sie brenne!
Chor:
Gelobt sei Schwester du, die erhaben auf ewig, ein heilig Licht in Frankreichs stolzer Mitte!
Stimmen im Himmel:
Jeanne! Jeanne! Jeanne! Tochter von Gott! Komm, komm, komm!
Jeanne:
Diese Ketten sind’s noch, die mich halten.
Chor:
Doch die Freude bleibt, die da ist die stärkste. Und es bleibt Liebe, größer noch als sie. Höher nur Gott.
Jeanne:
Empor! Empor! Ich breche die Ketten!
Und die Freude, ja, sie ist die stärkste.
Chor:
Das Band, das bindet Jeanne an Jeanne.
Das Band, das schmiedet Seel’ an Leib.
Jeanne:
Es ist die Liebe, denn sie ist die stärkste. Es ist ein Gott, er ist der größte: Allmächtiger Herr!
Kinderstimmen:
Niemandem ward eine größere Gnad’, denn sein Leben zu weihn, dem, den er liebte.

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

Jeanne d'Arc, Gemälde von Jean-Léon Gérôme, 1876

^[1] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[2] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[3] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[4] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[5] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[6] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[7] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[8] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[9] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[10] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[11] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[12] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[13] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[14] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[15] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[16] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[17] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[18] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[19] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[20] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[21] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[22] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[23] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[24] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[25] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[26] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[27] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[28] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[29] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[30] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[31] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[32] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[33] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[34] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[35] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[36] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[37] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[38] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[39] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[40] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[41] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[42] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[43] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[44] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[45] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[46] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[47] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[48] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[49] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[50] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[51] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[52] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[53] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[54] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und dem Roman Die Jungfrau von Orléans von Voltaire

^[55] Die Handlung des Dramas ist eine Mischung aus dem Leben der historischen Jeanne d'Arc und