

# Held(in) und Publikum

## Zu einem Verhältnis bei George Bernard Shaw und Jean Giraudoux

Isabell Oberle

Überschaut man die jüngere Heldenforschung, die den Helden/die Heldin als das Produkt sozialer Praktiken und medialer Darstellungen begreift,<sup>1</sup> stellt man fest, dass die Begriffe und Metaphern zur Beschreibung des Heroischen häufig in die Sphäre des Theaters weisen. Ein flüchtiger Blick in ausgewählte Arbeiten mag das verdeutlichen: Ausdrücke wie ‚Inszenierung‘ und ‚Performanz‘ betonen darin die mediale Vermitteltheit heroischer Figuren. In einem Beitrag zu den *Konzeptionellen Ausgangspunkten des Sonderforschungsbereichs 948* ist sogar von ‚Aufführung‘ die Rede: „Das Heroische konstituiert sich jedenfalls essentiell performativ, und zwar in zweifacher Hinsicht: als *Ausführung* von *Heldentaten* und durch ihre *Aufführung* für andere (und durch andere) in der Darstellung.“<sup>2</sup> Ronald G. Asch spricht explizit von „Skript“ und „Rolle“,<sup>3</sup> Jesko Reiling nutzt das Wort „Auftritt“, um das Erscheinen eines Helden oder einer Heldin im öffentlichen Raum zu fassen.<sup>4</sup> Man kann die Metapher an dieser Stelle vielleicht sogar weiterdenken und den öffentlichen Raum mit einer Theaterbühne gleichsetzen – ein seit dem Barock durchaus

---

<sup>1</sup> Zum Beispiel Tobias Schlechtriemen: Der Held als Effekt. *Boundary Work* in Heroisierungsprozessen, in: Berliner Debatte Initial 29.1, 2018, S. 106–119; Ralf von den Hoff u. a.: Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1.1, 2013, S. 7–14; Dietmar Voss: „Heldenkonstruktionen“. Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen, in: *KulturPoetik* 11, 2011, S. 181–202. Den Konstruktionscharakter betont schon Bernhard Giesen in seiner kulturanthropologischen Studie *Triumph and Trauma* (Boulder 2004); den Aspekt der medialen Repräsentation rücken Nikolas Immer und Mareen van Marwyck (Hg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld 2013, in den Vordergrund. Essentialistische oder prototypische Beschreibungsmodelle werden mit ihrem Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit zurückgewiesen, weil sie den kulturellen und historischen Bedingungen von Heroisierung nicht Rechnung tragen.

<sup>2</sup> von den Hoff u. a.: *Helden – Heroisierungen – Heroismen* (Anm. 1), S. 11 (Hervorh. i. O.).

<sup>3</sup> Ronald G. Asch: Verehrgemeinschaften und Regisseure des Charisma. Heroische Figuren und ihr Publikum. Einleitung, in: ders./Michael Butter (Hg.): *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum* (*Helden – Heroisierungen – Heroismen* 2), Würzburg 2016, S. 9–21, hier S. 21.

<sup>4</sup> Jesko Reiling: Der Auftritt des Helden. Zu einem konstitutiven Aspekt des Heroismus seit dem 19. Jahrhundert, in: Nikolas Immer/Mareen van Marwyck (Hg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld 2013, S. 173–197, hier S. 175.

gängiges Bild (Theatrum Mundi). Darüber hinaus spielt das ‚Publikum‘ als Adressat einer heroischen Erzählung in den meisten Studien eine bemerkenswerte Rolle.<sup>5</sup> Asch definiert es als „Interpretationsgemeinschaft, in der Heldenerzählungen einen Resonanzraum finden und für die sie als Held(in) fungiert“.<sup>6</sup> In den Analysen wird davon ausgegangen, dass die heroische Figur ihr Publikum affiziert, dass die Wirkung emotionaler und nicht kognitiver Natur ist.<sup>7</sup> Denkt man an die Dramenpoetiken etwa von Aristoteles, Pierre Corneille und Gotthold Ephraim Lessing, die als rezeptionsästhetischen Effekt die Katharsis formulieren, die durch Affekte wie Jammer (‚éleos‘) und Schaudern (‚phóbos‘) oder Mitleid und Furcht erreicht werden soll, dann ergibt sich auch hinsichtlich des affektiven Potentials heroischer Figuren eine Parallele. Dass sich das Publikum als Zeuge einer heroischen Tat aufspaltet in Anhänger und Gegner, hat seine Entsprechung in der Teilung des Theaterpublikums in Bewunderer und Kritiker. Ferner führt Asch die Figur des ‚Regisseurs‘ an.<sup>8</sup> Mit ‚Regisseuren‘ meint er sogenannte Heldenmacher, d. h. solche „Akteure oder Institutionen, die reale oder fiktive Figuren für ein bestimmtes Publikum als Held oder Heldin projizieren“.<sup>9</sup>

Die cursorische Übersicht über Begriffe und Metaphern insinuiert eine Analogie zwischen Theater und Heldentum. In beiden Fällen spielen Darstellungspraktiken eine große Rolle, was die Begriffe ‚Inszenierung‘, ‚Aufführung‘, ‚Performanz‘ und ‚Auftritt‘ hervorkehren. Außerdem sind in beiden Fällen mehrere Akteur/innen beteiligt, die in einem auf Affekten beruhenden Verhältnis zueinander stehen: neben dem Helden oder der Heldin das Publikum und die Heldenmacher. Um diese inszenatorisch-performative Dimension des Heroischen sowie insbesondere seine Theatralität exemplarisch zu prüfen, sollen im Folgenden zwei Dramen der Zwischenkriegszeit untersucht werden: zum einen die als Chronik (‚chronicle play‘) unertitelte *Saint Joan* von George Bernard Shaw, die 1923 in New York am Garrick Theatre uraufgeführt und im März 1924 in das Repertoire der Londoner Bühnen aufgenommen wurde, zum anderen die dreiak-

<sup>5</sup> Besonders prominent im Titel des folgenden Sammelbands: Ronald G. Asch/Michael Butter (Hg.): *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum (Helden – Heroisierungen – Heroismen 2)*, Würzburg 2016. Vgl. außerdem Sonderforschungsbereich 948: *Heroisierung*, in Ronald G. Asch u. a. (Hg.): *Compendium heroicum*, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg i. Br. 20.2.2018, DOI: 10.6094/heroicum/heroisierung [letzter Zugriff am 11.10.2019].

<sup>6</sup> Asch: *Verehrergemeinschaften und Regisseure des Charisma* (Anm. 3), S. 11.

<sup>7</sup> Vgl. Veronika Zink: *Das Spiel der Hingabe. Zur Produktion des Idolatrischen*, in: Ronald G. Asch/Michael Butter (Hg.): *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum (Helden – Heroisierungen – Heroismen 2)*, Würzburg 2016, S. 23–43, hier S. 26; Sonderforschungsbereich 948: *Attraktionskraft*, in: Ronald G. Asch u. a. (Hg.): *Compendium heroicum*, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg i. Br. 4.2.2019, DOI: 10.6094/heroicum/atd1.0 [letzter Zugriff am 11.10.2019].

<sup>8</sup> Vgl. Asch: *Verehrergemeinschaften und Regisseure des Charisma* (Anm. 3), S. 21.

<sup>9</sup> Ebd., S. 12. Vgl. dazu auch Sonderforschungsbereich 948: *Heroisierung* (Anm. 5).

tige Tragödie *Judith* von Jean Giraudoux, die erstmals am 4. November 1931 unter der Regie von Louis Jouvet am Pariser Théâtre Pigalle gegeben wurde.<sup>10</sup> Ein Vergleich beider Texte liegt nahe, weil sie sowohl das Heroische als eine Konstruktion ausstellen als auch selbstreferentiell das Schauspiel als Gegenstand aufgreifen, und somit beides – Heldentum und Theater – adressieren. Abschließend sollen die Werke auf Veränderungen des Heldendiskurses im Zuge des Ersten Weltkriegs bezogen werden, um das Verständnis der beiden Autoren von Heldentum zu kontextualisieren und zu motivieren.

### *I. Johanna, Judith und ihr Publikum*

Um Heldentum und Schauspiel in einem Bild engzuführen, wählen beide Dramen eine vergleichbare Episode der Legende um Johanna von Orléans. Ihr zufolge versteckte sich der Dauphin, d. i. Karl VII., zwischen seinen Höflingen, als Johanna ihn im Februar 1429 im Schloss Chinon aufsuchte, um sie auf ihre göttlichen Kräfte zu testen. Johanna habe ihn sogleich in der Menge erkannt und diese spirituelle Hellsichtigkeit galt als Beweis ihrer Außergewöhnlichkeit und ihrer göttlichen Aus erwähltheit.<sup>11</sup> In der zweiten Szene seiner *Saint Joan* stellt Shaw diese Szene nach: Der Dauphin hat einen Brief von einem seiner Landesfürsten, Robert de Baudricourt erhalten, in dem dieser Johannas Ankunft ankündigt. Während der Dauphin eine Prophetin und Heilige erwartet, sind seine Berater skeptisch. Also schlägt der Graf und Heerführer Gilles de Rais, genannt Bluebird, vor, die Rolle des Thronfolgers zu spielen. Sollte Johanna die Verstellung durchschauen, wolle man an ihre sakrosankte Sendung glauben und ihre politischen wie militärischen Pläne (die Befreiung Orléans von den Engländern, die Krönung des Dauphins) unterstützen. Johanna wird der Intrige schon beim Betreten des Raums gewahr, sodass sie als Gottgesandte anerkannt wird. Leicht abgewandelt findet sich die Szene auch in Giraudoux' *Judith*: Als die titelgebende Hauptfigur im zweiten Akt ins feindliche Feldhermlager kommt, um Holoferne an dem bevorstehenden Überfall auf Béthulie zu hindern, trifft sie zuerst auf den Adjutanten Egon, der sich als Holoferne ausgibt. Hier geht es allerdings nicht darum, die Protagonistin einer Prüfung zu unterziehen, sondern der judenfeindliche Egon will sie schlicht und ergreifend demütigen. Die Verwechslungskomödie gelingt, Judith lässt sich täuschen. Ihr Irrtum bestätigt für sie, was sie von Beginn des Dramas an vermutet, nämlich nicht von Gott auserwählt zu sein, um ihr Volk zu beschützen. Sie wird nicht, so glaubt sie, Heldin und Retterin von Béthulie werden.

<sup>10</sup> Bernard Shaw: *Saint Joan. A Chronicle Play in Six Scenes, and an Epilogue*, in: *The Complete Plays of Bernard Shaw*, London 1965, S. 963–1009; Jean Giraudoux: *Judith. Tragédie en trois actes*, in: *Théâtre complet, édition publiée sous la direction de Jacques Body* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1982, S. 197–276. Im Folgenden nur mit Angabe der Seitenzahl im Fließtext nach den genannten Ausgaben zitiert.

<sup>11</sup> Vgl. Colette Beaune: *Jeanne d'Arc*, Paris 2004, S. 97–98.

Die Eignung zur Heldin – einmal aus Sicht der Zuschauer/innen, einmal aus Sicht der Protagonistin – bemisst sich in beiden Dramen an der Fähigkeit der Hauptfigur, die theatrale Illusion zu erkennen und aufzulösen bzw. umzukehren. Die beiden Frauen müssen die Position der nur passiven und beobachtenden Zuschauerin aufgeben, die Initiative ergreifen und eine Tat vollbringen, um so alle anderen in die Rolle der Betrachtenden zu zwingen. Dies geschieht, das zeigen ebenfalls beide Dramen, durch ein ‚Wunder‘, das in *Saint Joan* die Identifizierung des Dauphins durch Johanna und in *Judith* die Tötung des Holopherne durch Judith ist. Diese Handlungen führen in beiden Texten dazu, dass sich eine Verehrergemeinde um die jeweilige Heldin bildet, welche die Heldentat(en) bezeugt und kommuniziert. Beide Dramen allerdings antizipieren das ‚Wunder‘, bevor es stattfindet, machen auf seine Wirkmechanismen aufmerksam und entlarven es als Täuschung. So legt in *Saint Joan* die Unterredung zwischen dem Erzbischof und dem Oberhofmeister La Trémouille dar, dass es nur allzu leicht sei, die Verstellung zu durchschauen. Es sei allgemein bekannt, dass der Dauphin „the meanest-looking and worst-dressed figure in the Court“ (972) sei, und man Bluebird an seinem blauen Bart erkenne. Weil aber kaum jemand mit diesen Dingen vertraut sei, würden die Leute die Erkennung für ein Wunder halten. Während La Trémouille das ‚Wunder‘ zum Betrug abwertet, hält der Erzbischof an dem Begriff fest:

A miracle, my friend, is an event which creates faith. That is the purpose and nature of miracles. They may seem very wonderful to the people who *witness* them, and very simple to those who *perform* them. That does not matter: if they confirm or create faith they are true miracles. (Ebd.; Hervorh. d. Verf.)

Nach dieser Bestimmung haben Wunder nichts mit einer göttlichen Gabe zu tun, sondern nur mit einer überzeugenden Darbietung, welche die Zeugen, also das Publikum, dazu bewege, an die übernatürliche Kraft des Helden bzw. der Heldin zu glauben.<sup>12</sup> Gerade das Verb ‚perform‘ schlägt die Brücke zur Schauspielkunst. Trotz der zumindest für Zuschauer/innen und Leser/innen offensichtlichen Finte gelingt das ‚Wunder‘. Johanna kann die erstaunten wie bewundernden Ritter hinter sich versammeln und nach Orléans ziehen.

Zwar koppelt *Judith* das ‚Wunder‘ nicht an die Verstellungsszene und nimmt das schauspielerische Element zurück, doch steht auch hier die Scheinhaftigkeit eines ‚Wunders‘ im Zentrum. Während die ersten Szenen Judith selbst, ohne dass sie et-

<sup>12</sup> *Saint Joan* berichtet noch von zwei weiteren ‚Wundern‘, liefert eine natürliche Erklärung jeweils aber mit: In der ersten Szene wird berichtet, wie die Hühner des Fürsten Baudricourt erst wieder Eier legen, sobald er Johanna empfängt; das könnte reiner Zufall sein. Die dritte Szene zeigt den Heerführer Jean de Dunois vor Orléans, der auf Westwind wartet, der ihm und seinen Soldaten die Flussüberquerung und damit die Rückeroberung der Stadt ermöglichen würde. Der Wind dreht, als Johanna ankommt und ankündigt, für den Westwind zu beten. Das Wunderbare wird dadurch entkräftet, dass Dunois’ Page seit einem Tag Eisvögel beobachtet, die im Volksglauben ankommenden Wind anzeigen; vgl. dazu Helmut Papajewski: George Bernard Shaw: *Saint Joan*, in: Horst Oppel (Hg.): *Das moderne englische Drama. Interpretationen*, Berlin <sup>3</sup>1976, S. 171–187, hier S. 174–175.

was getan hat, aber in der Hoffnung, sie werde Béthulie retten, zum Wunder stilisieren (203) und damit auf den Aspekt der Zuschreibung aufmerksam machen, lenkt der letzte Akt den Blick auf die Herstellung des ‚Wunders‘ durch die religiösen Führer der Stadt, d. h. auf die Umkodierung einer Begebenheit zu einem ‚Wunder‘. Dies ist nötig, weil Judith Holopherne nicht aus Patriotismus und Gottgefälligkeit getötet hat, wie die Prophezeiung und die Priester es von ihr verlangt haben, sondern, wie sie selbst zugibt, aus Liebe. Ihr persönlich-erotisches Interesse unterwandert die Prophezeiung und gefährdet die Autorität der Rabbiner. Sie fürchten, wegen des zweifelhaften, gotteslästerlichen Motivs werde das Volk Judiths Tat nicht als Wunder würdigen: „Le moindre écart dans ton langage ou ta conduite, et le miracle cesse d’être un miracle“ (266), ermahnt sie der Großrabbiner Joachim. Judith fügt sich schließlich und gibt vor, die Prophezeiung samt ihrer religiösen Grundierung erfüllt zu haben, aber sie erkennt durchaus, dass das sogenannte ‚Wunder‘ auf einer Lüge fußt: „ce que vous appelez le miracle a eu lieu parce que [...] j’ai menti“ (268). Zudem hebt Judith die Mitwirkung der Priester hervor, die das ‚Wunder‘ vorbereitet haben (ebd.). Sie sind, um mit Asch zu sprechen, seine Regisseure, weil sie Judith ausgewählt, sie zu Holopherne geschickt und eine heroische Erzählung ihrer Tat entwickelt und verbreitet haben. Die Interdependenz zwischen Wunder und Heldentum stellt der Text unter anderem her, wenn er die Behauptung „le miracle cesse d’être un miracle“ ergänzt durch „Et l’héroïne [cesse d’être] une héroïne“ (266).

Sowohl *Saint Joan* als auch *Judith* führen die Anerkennung ihrer Protagonistinnen als Heldinnen auf ein Ereignis zurück, das innerhalb der Dramenwelt als Wunder präsentiert und rezipiert, mittels des *discours* aber als Lug und Trug entzaubert wird. Die Heroik von Johanna und Judith behandeln die Texte nicht als genuines Charaktermerkmal der Figuren, sondern weisen das Heroische als Konstruktions- und Zuschreibungsprozess aus, der auf bestimmten Mechanismen beruht und an dem verschiedene Akteure mit unterschiedlichen Interessen beteiligt sind. Dass die Theaterstücke trotzdem einen jeweils eigenen Schwerpunkt in der Reflexion des Heroischen setzen, soll im Folgenden an jedem Drama individuell veranschaulicht werden.

## II. Heilige oder Dämonin? Eine Heldin im Wandel der Zeit: George Bernard Shaws *Saint Joan* (1923/24)

Das Besondere an George Bernard Shaws Drama *Saint Joan* ist zweifelsohne der Epilog, an dem viele Kritiker Anstoß nahmen, der aber richtungsweisend ist für das Verständnis des Texts. Während die sechs Bilder in lockerer Szenenfolge Aufstieg und Fall der Johanna von Orléans bis zu ihrer Verurteilung schildern, bricht in den Epilog, der 25 Jahre später einsetzt und Johannas Rehabilitierung behandelt, die Gegenwart herein. In einer Art Totentanz erscheinen dem träumenden Karl VII. zunächst Johanna und all die Menschen, die an ihrem Lebensweg betei-

ligt waren. Anschließend tritt ein Mann aus Shaws Gegenwart auf, der von Johannes Heiligsprechung durch Papst Benedikt XV. im Jahre 1920 erzählt.<sup>13</sup> Die Kirche habe ihr nun den Heldenstatus zuerkannt: „the Church [...] has finally declared her to have been endowed with heroic virtues“ (1007). Shaw präsentiert das Heroische ganz unmittelbar als das Ergebnis eines Beschlusses und spricht der Kirche die Rolle einer Heldenmacherin zu. Außerdem führt er die Erinnerung als einen wesentlichen Teil der Heroisierung ein.<sup>14</sup> So berichtet der ‚Gentleman‘, dass ein Gedenktag eingerichtet und Kapellen, Altäre sowie Bildnisse errichtet worden seien (1007–1008).<sup>15</sup> Um die Verehrung durch ein Publikum zu inszenieren, lässt Shaw die anwesenden Figuren, u. a. Johannes Kampfgenossen Jean de Dunois, den Erzbischof und Cauchon, den Bischof von Beauvais, der dem Prozess gegen sie vorsah, stellvertretend für Bauern, Soldaten, Kleriker usw. Lobpreisungen sprechen (1008).

Darüber hinaus lenkt der Epilog den Blick auf die machtpolitischen Hintergründe des Prozesses und weist ihn als einen politischen Akt aus – etwas, aus dem das eigentliche Stück keinen Hehl macht. Das Drama zeichnet einen mittelalterlichen Kosmos, in dem Johanna mit ihrem „Anspruch auf Glaubensunmittelbarkeit“ und ihrer „Idee eines nationalen Königtums“<sup>16</sup> eine ernstzunehmende Bedrohung sowohl für die kirchliche als auch für die feudale Ordnung darstellt. Vor diesem Hintergrund erscheint der Prozess – zumindest aus Sicht der Aristokraten, vertreten durch den Earl of Warwick, und der Kirche, vertreten durch den Bischof de Beauvais – als Notwendigkeit, die gesellschaftspolitische Vormachtstellung beider Herrschaftssysteme zu sichern.<sup>17</sup> Die vierte Szene, eine Unterredung zwischen Warwick und Cauchon, dient nachgerade dazu, die Beweggründe auszuformulieren und in den damaligen Zeitgeist einzubetten. Warwick und Cauchon sind in *Saint*

<sup>13</sup> Tatsächlich war die Heiligsprechung Johannes durch die Römisch-katholische Kirche der Schreibanlass für Shaw; vgl. Papajewski: George Bernard Shaw (Anm. 12), S. 173; Stanley Weintraub: Introduction, in: ders. (Hg.): *Saint Joan. Fifty Years After. 1923/24–1973/74*, Baton Rouge 1973, S. 3–7, hier S. 4. Die Nennung der Auszeichnung ‚saint‘ im Titel weist auf den Akt der Heiligsprechung, der ihr das Attribut erst verliehen hat; vgl. Veronika Schuchter: *Textherrschaft. Zur Konstruktion von Opfer-, Heldinnen- und Täterinnenbildern in Literatur und Film (Film – Medium – Diskurs 45)*, Würzburg 2013, S. 120.

<sup>14</sup> Zu den Erinnerungsorten eines Helden/einer Heldin vgl. Giesen: *Triumph and Trauma* (Anm. 1), S. 25–36.

<sup>15</sup> Bevor der ‚Gentleman‘ auftritt, erklärt Karl VII., man werde an der Stelle des Scheiterhaufens ein Kreuz aufstellen (1004) – ein Vorbote der späteren Erinnerungskultur. Johanna nimmt ihr Gedenken selbst vorweg: „I shall outlast that cross. I shall be remembered when men will have forgotten where Rouen stood.“ (Ebd.).

<sup>16</sup> Raimund Schäffner: „Shaw, George Bernard – Saint Joan“, in: *Munzinger Online/Kindlers Literatur Lexikon* in 18 Bänden, <sup>3</sup>2009, aktualisiert mit Artikeln aus der Kindler-Redaktion, [http://www.munzinger.de/document/22000632800\\_080](http://www.munzinger.de/document/22000632800_080) [letzter Zugriff am 18.10.2019].

<sup>17</sup> Vgl. John Mason Brown: *The Prophet and the Maid*, in: Stanley Weintraub (Hg.): *Saint Joan. Fifty Years After. 1923/24–1973/74*, Baton Rouge 1973, S. 114–118, hier S. 116; Johan Huizinga: *Bernard Shaw's Saint*, in: ebd., S. 54–85, hier S. 78; Schuchter: *Textherrschaft* (Anm. 13), S. 118.

*Joan* keine Bösewichte,<sup>18</sup> sondern Kinder ihrer Zeit, die nicht anders handeln konnten. Shaw hatte sich in *Saint Joan* stets um eine neutrale Darstellung bemüht. Er wollte sich, so gut er konnte, an die historischen Fakten halten und orientierte sich an den Prozessakten.<sup>19</sup> Er sieht von einer Schwarz-Weiß-Zeichnung der Figuren ab und lotet die historischen, politischen und religiösen Umstände aus, die Johannes Verurteilung bedingten. Ebenso liefert Shaw verschiedene Erklärungen für Johannes außergewöhnliche Wirkung, die auf einem Zusammenspiel aus Johannes Auftreten, der militärischen Lage und den politischen Unwägbarkeiten gründet. Ihr schreibt Shaw exzeptionelle Eigenschaften wie Tapferkeit, Beharrungsvermögen und Stärke zu – das zeigt schon das erste Bild –, hebt ihre Führungsqualitäten sowie ihre moderne, effektive Kriegsführung hervor<sup>20</sup> und kennzeichnet sie als charismatische Figur mit hoher Attraktionskraft, die ihr Publikum affizieren und mit sich reißen kann:

JOAN                   [...]  
[*Suddenly flashing out her sword as she divines that her moment has come*] Who is for God and His Maid? Who is for Orleans with me?

LA HIRE               [*carried away, drawing also*] For God and His Maid! To Orleans!

ALL THE KNIGHTS [*following his lead with enthusiasm*] To Orleans!

(975–976)

Daneben macht Shaw deutlich, dass die aussichtslose militärische Situation und damit verbunden die sinkende Moral im Heer sowie die ungesicherte Thronfolge – die Königin leugnet die Rechtmäßigkeit ihres Sohns, der zudem von kaum jemandem respektiert wird – ein von Verzweiflung geprägtes Ambiente schafften, in dem Johanna überhaupt als die letzte und einzige Hoffnung erscheinen konnte.

Zwar arrangiert Shaw auch Johannes Verehrung zu Lebzeiten; an einer Stelle ist die Rede von „this cult of The Maid“ (982), später wird der Jubel des Volks, dessen Sehnsüchte Johanna durch die Wende im Krieg befriedigt, episch vermit-

<sup>18</sup> Shaw in seinem Vorwort: „There are no villains in the piece.“ (Bernard Shaw: *Saint Joan. A Chronicle Play in Six Scenes and An Epilogue. With an Introduction and Notes* by A. C. Ward, London <sup>11</sup>1966, S. 49).

<sup>19</sup> Vgl. Papajewski: *George Bernard Shaw* (Anm. 12), S. 172; Weintraub: *Introduction* (Anm. 13), S. 3.

<sup>20</sup> Shaw in seinem Vorwort: „We may accept and admire Joan, then, as a sane and shrewd country girl of extraordinary strength of mind and hardihood of body. Everything she did was thoroughly calculated; and though the process was so rapid that she was hardly conscious of it, and ascribed it all to her voices, she was a woman of policy and not of blind impulse. In war she was as much a realist as Napoleon: she had his eye for artillery and his knowledge of what it could do. [...] She was never for a moment what so many romances and playwrights have pretended: a romantic young lady. She was a thorough daughter of the soil in her peasantlike matter-of-factness and daggedness. [...] She was very capable: a born boss.“ (Shaw: *Saint Joan* [Anm. 18], S. 19–20).

telt.<sup>21</sup> Aber der Autor verzichtet auf eine heroisierende Darstellung und überlässt Heroisierung wie Dämonisierung den Figuren seiner Dramenwelt. Damit grenzt sich Shaw bewusst von früheren *Johanna*-Bearbeitungen ab, allen voran von Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orleans* (1801), die er als romantische Verklärungen abqualifiziert:

It goes almost without saying that the old Jeanne d'Arc melodramas, reducing everything to a conflict of villain and hero, or in Joan's case villain and heroine, not only miss the point entirely, but falsify the characters, making Cauchon a scoundrel, Joan a prima donna, and Dunois a lover.<sup>22</sup>

Indem Shaw seinen Vorgängern eine ausgewogenere Darstellung entgegenhält, die der Komplexität und Ambiguität des Geschehens Rechnung tragen soll, entlarvt er die früheren Bearbeitungen als Vereinfachungen, mehr noch als Fälschungen. Die Spaltung der Figuren in zwei dichotome Lager, die Polarisierung, erweist sich als Teil der Rezeption und damit der Heroisierung Johannas durch die Literatur als einer weiteren Heldenmacherin.

Abgesehen von der Szene um das Wunder bemüht Shaw die Theatermetapher zur Beschreibung des Heroischen nicht mehr. Nichtsdestotrotz reflektiert er – gerade durch das intertextuelle Zusammenspiel mit Vorgängertexten, aber auch durch den Verweis auf die Heiligsprechung – die Heroisierung als Zuschreibungsprozess, an dem soziale Akteure (die Kirche) wie mediale Gestaltungen (die Literatur) wesentlichen Anteil haben. Indem er ihre Verurteilung zur Ketzerin als auch ihre Rehabilitierung anspricht, bezieht Shaw Veränderungen in der Historie mit ein, die je einen anderen Blick auf die Figur zeitigen.

### III. Eine Heldin zwischen Sein und Schein: Jean Giraudoux' *Judith* (1931)

Während Shaw sich in *Saint Joan* auch für das Nachleben seiner Heldin interessiert, fokussiert Giraudoux in *Judith* die Heroisierung seiner Protagonistin ausschließlich zum Zeitpunkt der Tat. Schritt für Schritt führt er vor, wie aus Judith eine Heldin ‚gemacht‘ wird – es geht um ihre „passage de l'humain au héros“ (204) –, welche nicht zu unterschätzende Rolle das Selbstinteresse der Heldenmacher sowie die Bedürfnisstruktur des Publikums spielen und wie die Heldin allmählich die Deutungshoheit über Motive und Handeln verliert. Bemerkenswert an Giraudoux' Text ist, wie er die volloperative Heroisierung auf der Ebene der *histoire* in ein Spannungsfeld setzt zu einer Dekonstruktion des Heroischen auf der Ebene des *discours*. Judiths Heroisierung entlarvt er so als machtpolitische Strategie der Priester.

<sup>21</sup> „When you pass through these doors into the sunlight, the crowd will cheer you. They will bring you their little children and their invalids to heal: they will kiss your hands and feet [...]“ (989; ähnlich auch 985).

<sup>22</sup> Shaw: *Saint Joan* (Anm. 18), S. 50; ähnlich auch S. 5 und 23–24; vgl. Wilhelm Große: Bearbeitungen des Johanna-Stoffes (Analysen zur deutschen Sprache und Literatur), München 1980, S. 18.

Den Rahmen für Judiths ‚Heldentat‘ bildet, ähnlich wie in der biblischen Vorlage, die Belagerung Béthulies durch das assyrische Heer unter der Führung des Königs und Feldherrn Holopherne. Nachdem das betulische Heer zusammengebrochen ist, die Stadt dem für den kommenden Morgen geplanten Überfall nichts mehr entgegenzusetzen hat, suchen die religiösen Führer der Stadt nach einer alternativen Lösung. Sie ersinnen eine Prophezeiung, der zufolge die schönste und reinste Jungfrau der Stadt („la plus belle et la plus pure de nos filles“ [201]) sich in das Lager Holophernes begeben, ihn verführen und töten solle, und erwählen Judith. Einen triftigen Grund für ihre Wahl nennt der Text nicht. Giraudoux’ Judith ist alles andere als ‚rein‘, sie ist freizügig, kokett, geht mit mehreren Männern aus. Ironisch kommentiert Jean, einer ihrer Verehrer: „Et la plus pure après toi, prostituée!“ (214) Judiths Disposition zur Heldin ist letztlich ebenso fraglich wie das willkürliche Vorgehen der Rabbiner.<sup>23</sup> Geschickt können diese die Not und die Angst der Bevölkerung – die Rede ist von „hystérie collective“ (202) – nutzen, um sie mit der Weissagung zu indoktrinieren und sie von ihrer Wahrhaftigkeit und Notwendigkeit zu überzeugen. In der hoffnungslosen Lage Béthulies nimmt das Volk die Aussicht auf Befreiung dankbar an und stilisiert Judith zu einer Projektionsfläche, in der sich die Vorstellungen von der Rettung der Stadt bündeln. Noch bevor Judith ihr Einverständnis gibt, noch bevor sie selbst die Bühne in der dritten Szene betritt, wird ihr Name von einer männlichen, schrillen Stimme gerufen, ergänzt durch die Forderung „sauve-nouse“ (199, 200, 201). Das betulische Volk zwingt Judith als Heldin regelrecht herbei. Der Prophezeiung und auch den Rufen des Volks schenkt Judith allerdings so lange keine Beachtung, bis sie vom Scheitern des Militärs erfährt.<sup>24</sup> Hierin liegt eine entscheidende Neuerung gegenüber der bib-

<sup>23</sup> Die Priester selbst geben an, die Wahl sei durch Ausschlussverfahren auf Judith gefallen: Joachim habe jede Frau geprüft („scruter“ [206]) und überall sei er auf einen Makel gestoßen. Indem er sich dabei mit einem Viehhändler („maquignon“ [ebd.]) vergleicht, disqualifiziert er seinen Modus Procedendi selbst. Eine weitere Erklärung für die Wahl der Priester liefern die Überlegungen von Victoria B. Korzeniowska: *The Heroine as Social Redeemer in the Plays of Jean Giraudoux* (Modern French Identities 13), Oxford u. a. 2001, S. 97–99, sowie dies.: *Giraudoux’s Judith and Pour Lucrèce: Prostitution, Lust and Exploitation*, in: *French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement* 54, 1995, S. 8–12. Korzeniowska analysiert die Herrschaft der Rabbiner als eine patriarchale und misogynie und erläutert, wie sie ihre Macht über die sexuelle Unterwerfung der Frauen perpetuieren. In der Tat sind alle weiblichen Figuren – mit Ausnahme Judiths – Kupplerinnen oder Dirnen. Indem die Priester Judith, die quer steht zur patriarchalen Ordnung, zwingen, Holopherne zu verführen und sich ihm sexuell auszuliefern, indem sie sie in den Bereich der Prostitution drängen, eliminieren sie den Störfaktor in ihrer auf Geschlechterhierarchien fußenden Gesellschaftsordnung und stabilisieren die männlich geprägte Macht. Allgemein zu *Judith*-Aktualisierungen in gendertheoretischer Perspektive vgl. Barbara Cantarino-Becker: *The Dramatic Hero in the Gendered Imaginary of Early Modern Germany. Judith and Holophernes*, in: Carolin Hauck u. a. (Hg.): *Tracing the Heroic through Gender* (Helden – Heroisierungen – Heroismen 8), Würzburg 2018, S. 59–74.

<sup>24</sup> Verkompliziert wird Judiths Motivlage insofern, als sie später erklärt, sich selbst schon länger und im Geheimen mit der Tötung von Holopherne betraut zu haben. Ihr Antrieb sei die Aussicht auf Verdienst („mérite“ [225]) und sie habe sich als Agens der Geschichte, als Teil eines „grand moment du monde“ (215) imaginiert. Vordergründig geht es ihr nicht um

lischen Vorlage:<sup>25</sup> Während dort religiöses Sendungsbewusstsein Movens der Handlung bildet, gründet ihr Entschluss hier, wie im Übrigen auch schon in Friedrich Hebbels *Judith*, nicht in göttlicher Berufung, sondern in dem Versagen der Männer, die die Stadt nicht beschützen können.<sup>26</sup> Judith ist außerdem nicht Urheberin des Plans, lediglich ausführende Gewalt. Der Mord ist ihr vorgezeichnet, die ‚Heldentat‘ also prospektiv vorweggenommen. Retterin, Heldin oder Erlöserin – all das kann sie nur werden, wenn sie die Vorbestimmung befolgt.

Das Problem, das sich den Priestern im Fortgang des Dramas stellt, besteht darin, dass Judith den Mord an Holoferne zwar begeht – er fällt zwischen den zweiten und dritten Akt<sup>27</sup> –, ihre Tat aber erotisch-persönlich motiviert, was ihren Heldenstatus gefährden würde. Infolge der oben beschriebenen Demütigung durch Egon hatte sich Judith von Gott, ihrem Volk wie ihrer Mission losgesagt und sich Holoferne zugewandt. Der Feldherr entspricht keineswegs den in Béthulie zirkulierenden Diffamierungen als Monster, sondern gibt sich als ‚grand homme‘, dessen humanistisch-epikureische Vision einer Welt, die nicht von Gott beherrscht ist, die unschuldig und frei von der Todsünde ist, die das Böse nicht kennt, die Freude, Harmonie und Menschlichkeit garantiert,<sup>28</sup> in krassem Gegensatz zu der von den Priestern praktizierten Theologie steht, die den Menschen gegen den eigenen Willen instrumentalisiert, ihm seine Freiheit raubt, die Bevölkerung manipuliert und Vergehen als Blasphemie sanktioniert. Mit Holoferne verbringt Judith eine Liebesnacht. Den darauffolgenden Totschlag begründet sie damit, die Vollkommen-

---

die Rettung der Stadt, sondern um die Befriedigung ihres Wunschs nach Geschichtsmacht; vgl. Chouki Hallak: Le jeu du sacré et du profane dans *Judith*, in: Lise Gauvin (Hg.): Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste. Actes du colloque de la Société internationale des études girauduciennes, Montréal 1997, S. 97–106, hier S. 105–106.

<sup>25</sup> Für eine anschauliche Zusammenfassung der biblischen *Judith*-Erzählung vgl. Jürgen von Stackelberg: Die Bibel in der französischen Literatur: Voltaire, Gide, Giraudoux, in: Tom Kleffmann (Hg.): Das Buch der Bücher. Seine Wirkungsgeschichte in der Literatur, Göttingen 2004, S. 53–71, hier S. 66–67, sowie Theodore Ziolkowski: Re-Visions, Fictionalizations, and Postfigurations: The Myth of Judith in the Twentieth Century, in: The Modern Language Review 104.2, 2009, S. 311–332, hier S. 312–314.

<sup>26</sup> Giraudoux kannte Hebbels Drama in einer 1911 erschienenen französischen Übersetzung; vgl. Jacques Body: Jean Giraudoux, Paris 2004, S. 543; Mathias Morgenstern: Transformationen des Biblischen im israelischen Theater, in: Ingrid Hentschel/Klaus Hoffmann (Hg.): Theater – Religion – Spiritualität, Münster 2004, S. 79–98, hier S. 96; Ishikawa-Beyerstedt Saeko: Friedrich Hebbels Einfluss auf die Moderne. Seine Rezeption in dramatischen Bearbeitungen von „Judith“ bis „Die Nibelungen“, Marburg 2014, S. 44; Stackelberg: Die Bibel in der französischen Literatur (Anm. 25), S. 65. Die Innovation von Hebbels *Judith*, die sich in vielen späteren Bearbeitungen fortsetzen wird, liegt in der Psychologisierung der Hauptfigur; vgl. Ziolkowski: Re-Visions, Fictionalizations, and Postfigurations (Anm. 25), S. 316. Hebbels Drama verpflichtet sind neben Giraudoux' Tragödie etwa Johann Nestroys Parodie *Judith und Holofernes* (1849) und Georg Kaisers Komödie *Die jüdische Witwe* (1911).

<sup>27</sup> Die Aussparung des Mords auf der Bühne kann durchaus als Zeichen dafür gelten, dass Giraudoux' Interesse nicht der Tat selbst, sondern seiner Begründung und seiner Wirkung gilt; vgl. Saeko: Friedrich Hebbels Einfluss auf die Moderne (Anm. 26), S. 51.

<sup>28</sup> Vgl. Jacques Poirier: Judith. Echos d'un mythe biblique dans la littérature française, Rennes 2004, S. 163–164.

heit der gemeinsamen Nacht bewahren zu wollen (259–260).<sup>29</sup> Der Mord sei eine Form größter Zärtlichkeit („suprême tendresse“ [261]) und ziele darauf ab, den Geliebten vor den Bedrohungen des einbrechenden Tages („les menaces du jour“ [ebd.]) zu schützen. Gleichzeitig imaginiert Judith einen gemeinsamen Liebestod und erwartet, durch die Hand der Priester als Strafe für ihren Verrat zu sterben. Sie vollbringt die Tat nicht, wie von der Prophezeiung angedacht, aus religiösem Sendungsbewusstsein oder patriotischer Vaterlandsliebe, sondern ihr unterliegen rein egoistische Motive.<sup>30</sup> Weil Judith entschlossen ist, ihre Wahrheit über den Mord kundzutun, sind die Priester verzweifelt bemüht, sie zum Schweigen zu bringen. Das in ihren Augen blasphemische Motiv würde die Wahrhaftigkeit der Prophezeiung und damit die Autorität der Rabbiner gefährden. Ihr Ziel ist es, Judith zum „symbole du meurtre et de la haine“ (259), zur Heldin einer „histoire de haine“ (260) zu stilisieren, und Judiths Entscheidung „contre la haine“ (268) steht dem blinden Nationalismus der Priester<sup>31</sup> offensichtlich entgegen. Nachdem die Priester Judith schließlich zum Einlenken bewegen können,<sup>32</sup> ergreifen sie Maßnahmen für die Zukunft, die sie daran hindern sollen, die offizielle ‚Wahrheit‘ doch noch zu unterwandern: Von jetzt an wird sie isoliert in der Synagoge leben.

Die Vehemenz, mit der die Priester an einer retrospektiven Umwertung von Judiths Motiv arbeiten, beweist jedenfalls die Bedeutung der inneren Überzeu-

<sup>29</sup> Vgl. auch Jacques Guicharnaud: *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*, New Haven/London <sup>2</sup>1969, S. 28; Jürgen Hein: Aktualisierungen des Judith-Stoffes von Hebbel bis Brecht, in: Hebbel Jahrbuch 1971/72, S. 63–92, hier S. 83.

<sup>30</sup> Auf Judiths persönlich Beweggründe wird in der Forschung immer wieder hingewiesen, vgl. z. B. Hallak: *Le jeu du sacré et du profane dans *Judith** (Anm. 24), S. 105–106, sowie Korzeniowska: *The Heroine as Social Redeemer* (Anm. 23), S. 99–100 und 103. Ähnlich auch schon bei Hebbel, wo Judith aus Rache für die vermessene Selbsterherrlichkeit ihres Gegenspielers tötet; vgl. Stephan Baumgartner: *Weltbezwinger. Der ‚große Mann‘ im Drama 1820–1850*, Bielefeld 2015, S. 297–303.

<sup>31</sup> Fischer, der Giraudoux’ *Judith* im Kontext der literarischen Verarbeitung des Ersten Weltkriegs liest, sieht darin eine Parabel auf die Romantisierung des Krieges, welche die Menschen den wahren Charakter des Krieges habe verkennen lassen; vgl. Philip Sheldon Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War, 1919–1939*, Ann Arbor, Michigan 1971, S. 33–34. Im Text lassen sich durchaus Anachronismen ausfindig machen, die auf die Realität des Ersten Weltkriegs verweisen, etwa Judiths Betätigung in einem Militärkrankenhaus, die damals üblich war für adlige und gutbürgerliche Frauen, sowie die Erwähnung eines Fronttheaters; vgl. dazu auch Jacques Robichez: *Le théâtre de Giraudoux*. Paris 1976, S. 228–236.

<sup>32</sup> Angesichts der Beharrlichkeit, mit der sie ihre Position gegen den Druck der Priester verteidigt, verwundert es, dass Judith nachgibt. Ausschlaggebend ist eine Vision in der siebten Szene des dritten Akts, in welcher eine betrunkene Wache als Erzengel erscheint. Der Text lässt offen, ob es sich um eine göttliche Offenbarung oder um eine Halluzination handelt; vgl. Poirier: *Judith* (Anm. 28), S. 166. Der Erzengel kann Judith davon überzeugen, in ihrer vermeintlich selbstbestimmten Tat letztlich doch nur den Willen Gottes ausgeführt zu haben. Während ihrer Mission sei sie stets von Gott beschützt worden, weswegen sie weder Hunger noch Durst fühlte, keine Verletzungen oder Blutspuren davongetragen habe und unbefleckt geblieben sei; vgl. dazu Mary Douglas Dirks: *The Problem of Judith*, in: *The Tulane Drama Review* 4.3, 1959, S. 31–41, hier S. 37–39, die das Hauptaugenmerk allerdings auf die Wiederherstellung von Judiths Jungfräulichkeit durch den Erzengel richtet.

gung der Heldin für die Gemeinschaft. Nur mithilfe des rechten Motivs kann aus „Judith la putain“ (276), die sich dem Feind hingab, „Judith la sainte“ (ebd.) werden, die dem Mann mit Gottes Hilfe das Leben nahm. Gerade in Anbetracht des Notzustands der Stadt scheinen Judiths vermeintliches Gottvertrauen und ihre Unterwerfung unter seine Führung erbaulich zu wirken.<sup>33</sup> Obwohl oder gerade weil es lügenhaft ist, bestätigt das offizielle Narrativ die Prophezeiung, in die das Volk so viel Hoffnung gesetzt hatte, und es bestätigt auch ihr Selbstverständnis als überlegenes, sieghaftes Volk sowie die Wahrheit ihrer Religion.<sup>34</sup> Zudem untermauert es die Macht der Priester, die sich durch die Prophezeiung verantwortlich für die Rettung zeichnen. Am Ende des Dramas steht eine Heldin nur zum Schein und auch eine Heldin wider Willen.<sup>35</sup>

Indem Giraudoux den Heroisierungsprozess als machtpolitische Strategie ausstellt, die auch vor einer Verbiegung der Wahrheit nicht zurückscheut, präsentiert er ihn als Konstruktion. Darüber hinaus macht er auf die mediale Vermitteltheit der Heroisierung aufmerksam. Schon als die Menschen aus Béthulie im dritten Akt das Feldherrnlager erreichen, haben sie Heldenlieder auf den Lippen, mit denen sie Judiths Mut und Holofernes Infamie besingen (263–265). Bezeichnend ist einerseits die Vereinfachung der Heldengeschichte, in der Held und Gegenspieler einseitig positiv oder negativ dargestellt werden. Die biblische Erzählung um Judith und Holofernes, die in diesen dichotomen Mustern operiert, weist Giraudoux – ähnlich wie Shaw über die literarischen *Johanna*-Adaptionen urteilt – als Verkürzung oder Verfälschung aus. Andererseits lenkt Giraudoux den Blick auf das Verhältnis, in der die Heldin zu ihrer Heldengeschichte steht. Judith nämlich will den Chorälen widersprechen, aber sie wird durch den Gesang überstimmt. Als Hauptdarstellerin der Geschichte unter der Regie der Priester vor dem betulischen Publikum wird ihr das Recht auf die Interpretation ihrer Tat entzogen. Das Volk eignet sich die Deutungshoheit an, zwingt ihr mithin eine alternative ‚Wahrheit‘ auf.<sup>36</sup> Giraudoux konstruiert so einen Gegensatz zwischen der ‚Heldentat‘ und der ‚Heldenerzählung‘, wobei letzteres keinen Anspruch auf

<sup>33</sup> So stellt auch Poirier: *Judith* (Anm. 28), S. 175, fest, das Volk brauche solch eine wunderbare Geschichte, um nicht zu verzweifeln.

<sup>34</sup> Den Nationalstolz veranschaulicht Giraudoux an der Figur Judith, nach deren Vorstellung ihr Volk ein siegreiches Volk ist: „Est-ce donc un crime d’avoir rêvé que le nom juif dût être celui d’une race de vainqueurs?“ (213) Den Zusammenbruch des Militärs empfindet sie als eine Schmach, die sie in der Wendung „la patrie bafouée“ (212) zum Ausdruck bringt. Ihr Nationalstolz ist es letztlich auch, der sie den Auftrag annehmen lässt; vgl. Hein: Aktualisierungen des Judith-Stoffes (Anm. 29), S. 82.

<sup>35</sup> Vgl. Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War* (Anm. 31), S. 33 und 34: „sham-heroism“, „the false heroism of myth“; Poirier: *Judith* (Anm. 28), S. 70: „héroïne malgré elle“.

<sup>36</sup> Vgl. Poirier: *Judith* (Anm. 28), S. 175: „Judith, mythifiée et mystifiée, disparaît en tant que sujet.“ Zur Rolle des Volks als Publikum vgl. Vincent Brancourt: *Figures du spectateur dans le théâtre de Jean Giraudoux: A propos d’Amphitryon 38, Judith et Pour Lucrèce: L’Héroïne, la communauté et la légende*, in: *Etudes de Langue et Littérature Françaises* 85/86, 2005, S. 136–149, hier S. 137–140, der ähnlich argumentiert.

Verazität erheben kann. Vielmehr gleicht die Heldenerzählung einem groben Handlungsgerüst, das mit Projektionen aufgefüllt oder überblendet werden kann. Die Erzählung benötigt nur den *Anschein* des Heroischen. Kleider machen Leute, das weiß auch Judith:

Dieu s'occupe de l'apparence et de l'ensemble, non du détail. Dieux exige que notre œuvre ait la *robe* du sacrifice, mais il nous laisse libres, sous cet ample *vêtement*, de servir nos propres penchants, et les plus bas. (248; Hervorh. d. Verf.)

Die Priorisierung des Anscheins gegenüber den wahren Vorgängen verdichtet Judith in dem im Französischen doppeldeutigen Begriff „geste“, wenn sie folgert: „il [Dieu] avait besoin de mon geste, non de mon appui!“ (248) Zum einen kann ‚geste‘ die bloße Geste im Sinne einer (Hand-)Bewegung und damit ein äußerliches Zeichen meinen, zum anderen bedeutet es aber auch Heldentat (wie etwa in den mittelalterlichen *chansons de geste*). Heldentat und äußerlicher Ausdruck gehen Hand in Hand, auch wenn sie nicht deckungsgleich sind; die „Ausführung“ der Heldentat ist in der Rezeption von ihrer „*Aufführung*“<sup>37</sup> nicht mehr zu trennen.

#### IV. Fazit

Zentral in George Bernard Shaws *Saint Joan* und Jean Giraudoux' *Judith*, so lässt sich zusammenfassen, ist die Heroisierung als Konstruktions- und Zuschreibungsprozess. In beiden Dramen ist die Transformation der Protagonistin in eine Heldin eben keine Evidenz *per se*, sondern eine Frage der Inszenierung durch die Heldenmacher und der Interpretation durch ein Publikum zu Lebzeiten wie auch im Tod. Indem Shaw und Giraudoux einen in der Literaturgeschichte verbürgten Mythos aktualisieren und sich somit auf Vorgängertexte berufen, können sie sich von deren Heldendarstellungen abgrenzen und ihren eigenen Zugriff schärfen. Beide Texte heben auf das mediale Moment einer jeden Heroisierung ab, wodurch die Parallele zwischen Theater und Heroisierung augenscheinlich wird. Die Hauptrolle spielen Johanna und Judith, ihren Auftritt arrangieren die Heldenmacher als Regisseure, das Publikum wohnt der Schaustellung bei – man denke an die eigenwillige Verwendung des Wunderbegriffs (s. o.) –, reagiert anerkennend auf das Dargebotene, um so den Heldenstatus der Figuren zu beglaubigen und zu perpetuieren.

Shaws und Giraudoux' Skepsis gegenüber einem essentialistischen Verständnis von Heldinnen und Helden lässt sich erklären als Reaktion auf die Verwässerung des Heldenbegriffs im Ersten Weltkrieg. In den europäischen, kriegführenden Staaten wurde er einerseits auf den gemeinen Soldaten, ja sogar die brave Hausfrau erweitert und andererseits schien er doch inkompatibel mit den Anforderungen des industrialisierten Massenkriegs, in dem die Soldaten zu „Handlanger[n] der Ma-

<sup>37</sup> von den Hoff u. a.: Helden – Heroisierungen – Heroismen (Anm. 1), S. 11 (Hervorh. i. O.).

schine“ oder, schlimmer noch, zu „bedeutungslosen Objekt[en] des Krieges“<sup>38</sup> gerieten. Nicht umsonst vollzog sich ausgehend vom Ersten Weltkrieg ein Paradigmenwechsel vom Helden zum Opfer, vom Heroismus zum Viktimismus, der die europäische Erinnerungskultur des 20. Jahrhunderts prägen sollte.<sup>39</sup>

Shaw und Giraudoux behandeln Heldenkonstruktionen auch in anderen Texten, die unmittelbarer auf den Ersten Weltkrieg referieren. In dem Einakter *O'Flaherty V.C. A Recruiting Pamphlet* etwa, der 1915 entstand, lässt Shaw seinen Protagonisten, den irischen, mit dem Victoria Cross ausgezeichneten Gefreiten O'Flaherty für einige Tage in die Heimat zurückkehren, um dort als ‚Held‘ eine Rekrutierungskampagne zu unterstützen. Die inszenatorisch-performative Dimension des Heroischen spiegelt sich hier schon in der Handlungsanlage. Shaws Protagonist jedenfalls nimmt nur sehr widerwillig an der Kampagne teil, da er um die Inhaltslosigkeit der Heldenerzählungen weiß. In *O'Flaherty* entzaubert Shaw den Heldenkult, indem er die wahren Beweggründe des Gefreiten für seinen Kriegseinsatz darlegt, die nichts mit patriotischer Hingabe, sondern mehr mit finanziellen und soziokulturellen Problemlagen zu tun haben. Aus Giraudoux' Feder wiederum lässt sich beispielhaft *Siegfried* (1928)<sup>40</sup> anführen. Das Stück spielt in Gotha im Jahre 1921 und behandelt den Aufstieg eines unbekanntes, namenlosen, an Amnesie leidenden Soldaten zum gefeierten Anwärter auf die deutsche Kanzlerschaft. Wenn Giraudoux die französische Herkunft des deutschen ‚Helden‘ enthüllt, wird das Heldennarrativ als reine Konstruktion, als Täuschung ausgewiesen.

Im Zuge des Ersten Weltkriegs hat der Heldenbegriff mithin eine Sinnentleerung erfahren, die zu kritischen Auseinandersetzungen mit dem Heroischen im europäischen Theater angeregt hat. Shaws *Saint Joan* und Giraudoux' *Judith* sind nur zwei Beispiele für eine Infragestellung des Heroischen, deren Besonderheit in der engen Verschränkung von Heroik und Theatralität liegt.

<sup>38</sup> Helmut Fries: Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter. Bd. 1: Die Kriegsbegeisterung von 1914: Ursprünge – Denkweisen – Auflösung, Konstanz 1994, S. 243.

<sup>39</sup> Vgl. Herfried Münkler: Der Große Krieg. Die Welt 1914–1918, Berlin 2013, S. 467; Luc Capdevila/Danièle Voldman: War Dead. Western Societies and the Casualties of War, übers. von Richard Veasey, Edinburgh 2006, S. 11–16. Andere Studien datieren den Perspektivwechsel erst auf den Zweiten Weltkrieg, wohingegen sie für den Ersten Weltkrieg eine Amalgamierung von Heldentum und Opfer im Sinne von ‚sacrifice‘ sehen, z. B. Jean-Marie Apostolidès: Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité, Paris 2011, S. 16; Martin Sabrow: Heroismus und Viktimismus. Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive, in: Potsdamer Bulletin für zeithistorische Studien 43/44, 2008, S. 7–20, hier S. 18.

<sup>40</sup> *Siegfried* ist die dramatische Umsetzung eines Romans, der schon etwas früher, 1922, unter dem Titel *Siegfried et le Limousin* erschien.