



Abb. 1: Laurent Buirette de Belloy, Porträt: Kupferstich von Louis-Simon Lempereur, in: Laurent Buirette de Belloy: Die Belagerung von Calais, 1765.

„Die Belagerung von Calais“ von Laurent Buirette de Belloy (1765)

Die Geburt des bürgerlichen Helden

Ronald G. Asch

In den Sammlungen der Bibliothèque Nationale in Paris befindet sich ein Stich, der den Titel trägt „Portrait de P. L. Buyrette de Belloy, en buste, de profil dirigé à droite dans un médaillon ovale soutenu par deux figures allégoriques“. Dargestellt ist der Dichter Laurent Buirette de Belloy oder genau genommen dessen Apotheose. Der Stich dürfte die Kopie eines Bildes sein, das der Maler Nicolas-René Jollain 1765 für das Rathaus von Calais gemalt hatte.¹ Eine Medaille mit dem Bildnis des Dichters de Belloy wird von einer geflügelten Frauengestalt, die in der anderen Hand ein Exemplar der Tragödie „Le siège de Calais“ hält, in die Höhe gehalten und von einer anderen weiblichen Figur, wohl der Personifikation der Stadt Calais (die Figur trägt eine Mauerkrone), mit einem Lorbeerkranz gekrönt. Im Hintergrund sieht man einen Obelisken, auf dessen Sockel eine Szene aus dem Werk des Dichters dargestellt ist: Die sechs Bürger von Calais, die sich den Engländern als Geiseln gestellt hatten, treten vor den englischen König Eduard III., der über ihr Schicksal entscheidet (Abb. 1).² Das Bild war das Titelkupfer einer Ausgabe der „Belagerung von Calais“ und trug eine Widmung an den königlichen Gouverneur der Stadt, den Herzog von Charost.³ Bemerkenswert ist, dass es zugleich mit den Helden, die dereinst bereit gewesen waren, für Frankreich und die Freiheit ihrer Stadt zu sterben, auch den Dichter dieses dramatischen Werkes verherrlicht und gewissermaßen selbst heroisiert, ja dass der Dichter selbst eigentlich im Vordergrund steht, der freilich vom König auch für sein Stück ausgezeichnet worden war. Die Widmung an den königlichen Gouverneur der Stadt bindet das ganze Geschehen in die ständische Gesellschaft des *Ancien Régime* ein.

Nicht jeder Dichter des 18. Jahrhunderts wurde auf diese Weise ausgezeichnet. Schon der genannte Kupferstich zeigt, dass wir es hier mit einem ungewöhnlichen Werk zu tun haben. Dass die Bürger von Calais dann noch auf ganz andere Weise ein Gegenstand der künstlerischen Darstellung werden sollten, von Gemälden des späten 18. Jahrhunderts angefangen bis hin zu Rodins berühmter Skulpturengruppe Ende des 19. Jahrhunderts soll hier zunächst nicht im Mittel-

¹ Jean-Marie Moeglin: *Les bourgeois de Calais. Essai sur un mythe historique*, Paris 2002, S. 210.

² Ich danke Christina Kuhli und Anna Schreurs-Morét für hilfreiche Hinweise.

³ Armand-Joseph de Béthune, pair de France, Duc de Charost.

punkt der Betrachtung stehen. Wir wollen uns auf das Drama von Burette de Belloy und dessen Kontext konzentrieren.

Die 1760er Jahre – als das Drama „Die Belagerung von Calais“ entstand – waren keine gute Zeit für Frankreich. Noch zwanzig Jahre zuvor hatte das Land sich als die führende Großmacht Europas gesehen. Sicherlich, der Rivale England beherrschte die Meere, aber auf dem Kontinent schien Frankreich nicht nur kulturell, sondern auch politisch und militärisch zu dominieren. Erste Anzeichen des Verfalls mochten sich zwar zeigen; Ludwig XV. war kein starker Monarch, es fiel ihm schwer, die Rolle auszufüllen, die sein Urgroßvater für den König geschaffen hatte. Seine vielen Mätressen kombiniert mit einer zunehmend weniger liberalen Haltung seiner Beichtväter gegenüber solchen Eskapaden stellten eine Gefahr für die sakrale Aura des Königtums dar.⁴ Aber noch im Österreichischen Erbfolgekrieg hatten die französischen Armeen bedeutende Erfolge errungen, man denke an die Schlacht bei Fontenoy (1745), bei der Ludwig XV. persönlich präsent war, auch wenn es der Maréchal de Saxe war, der die Schlacht für ihn gewann. Der Frieden freilich, der den Erbfolgekrieg 1748 abschloss, brachte faktisch keine territorialen oder sonstigen Gewinne, der eigentliche Sieger war das aufstrebende Preußen, dessen Verhältnis zu Frankreich ambivalent war und das sich dann 1756 auf der Seite der Gegner Frankreichs wiederfand.

Schon die Lage, wie sie nach 1748 entstanden war, gefährdete das Ansehen des Monarchen und der Monarchie selbst. Die Lage spitzte sich dann jedoch im Laufe des Siebenjährigen Krieges noch einmal deutlich zu. Bei Roßbach erlitt die von Charles de Rohan, Prinz von Soubise, kommandierte französische Armee 1757 durch die Preußen eine ebenso vernichtende wie demütigende Niederlage, und schlimmer noch, durch britische Erfolge in Indien und in Kanada ging am Ende nahezu das gesamte französische Kolonialreich verloren. Während man in England James Wolfe, den General, der 1759 Kanada für Georg II. und seinen Nachfolger erobert und dabei den Tod gefunden hatte, schon bald als großen militärischen Helden verehrte,⁵ fehlte Frankreich eine Gestalt, die man in gleicher Weise hätte glorifizieren können. Ludwig XV. hatte zwar nach dem Tode des Marschalls von Sachsen (1750) ein großes Grabmal für ihn in Auftrag gegeben, das in Straßburg errichtet und in den 1770er Jahren vollendet wurde,⁶ und auch für den König selbst wurde 1763 ein monumentales Reiterdenkmal in Paris errichtet, das ihn in heroischer Pose zeigte. Es war von der Stadt Paris 1748, also in besseren Zeiten,

⁴ Siehe etwa Martin Wrede: *Des Königs Rock und der Rock des Königs. Hof und Militär in Frankreich von Ludwig XIV. zu Ludwig XVI.*, in: Martin Wrede (Hrsg.): *Die Inszenierung der heroischen Monarchie. Frühneuzeitliches Königtum zwischen ritterlichem Erbe und militärischer Herausforderung* (Historische Zeitschrift, Beihefte, N.F.; 62), München 2014, S. 382–408.

⁵ Alan McNairn: *Behold the Hero. General Wolfe and the Arts in the Eighteenth Century*, Liverpool 1997.

⁶ Thomas Steinruck: *Jean-Baptiste Pigalle. Das Grabmal für Moritz von Sachsen. Studien zum Mausolée du Maréchal de Saxe in St. Thomas in Straßburg*, Saarbrücken 2009.

in Auftrag gegeben worden. Indes, das Grabmal des Marschalls von Sachsen zeigte einen Helden der Vergangenheit und die Darstellung des Königs als heroischer Sieger war nach 1763 so wenig glaubwürdig, dass das Denkmal von Soldaten bewacht werden musste, um es vor satirischen Graffiti und anderen Entstellungen zu schützen – eine Maßnahme, die nur bedingt erfolgreich war.⁷

Auch die Staatsfinanzen befanden sich nach dem ruhmlosen Ende des Siebenjährigen Krieges in einem denkbar schlechten Zustand. In diesem Moment nationaler Depression, der zugleich den Beginn einer dauerhaften Krise der Monarchie markierte, wurde in Paris im Februar 1765 das Stück aufgeführt, für das der Verfasser, der Schauspieler und Dramatiker Laurent Buirette de Belloy, stürmisch gefeiert werden sollte. Es heißt „Le siège de Calais“ („Die Belagerung von Calais“). Die Geschichte der Belagerung von Calais ist uns vermutlich eher bekannt durch die berühmte Statuengruppe von Rodin, für die dieser in den 1880er Jahren einen Auftrag von der Stadt Calais erhielt, die aber erst viele Jahre später, 1895, aufgestellt wurde. Es war allerdings das Theaterstück von 1765, das die Bürger von Calais in Frankreich zu Nationalhelden machte und auch in vielfältiger Weise die bildende Kunst inspirierte. Die Gemälde, die ausgehend von diesem Theaterstück entstanden, boten wiederum für Rodin einen Ausgangspunkt für sein eigenes großartiges Werk.⁸

Worum geht es in dem Drama? Calais war im Hundertjährigen Krieg 1347 von Eduard III. von England erobert worden, und zwar erst nach elf Monaten Belagerung. Der siegreiche englische König tat zwar nicht das, was nach damaligem Kriegsrecht durchaus möglich gewesen wäre, er brachte nicht alle erwachsenen Bewohner der Stadt um, aber er vertrieb doch einen Großteil – auch wenn faktisch viele der Vertriebenen mehr oder weniger zügig zurückkehren konnten. Die Vornehmsten unter den Bürgern mussten für ihren Widerstand Buße tun, indem sie im bloßen Hemd und mit einem Strick um den Hals zu Fuß die Stadt verließen und den König um Gnade baten, die auch gewährt wurde. Schon die mittelalterliche Chronistik deutete diese symbolische Bestrafung jedoch zum Teil um, sie stellte es so dar, als hätten sich sechs Bürger unter Führung des Kaufmanns Eustache de Saint-Pierre als Geiseln gestellt, um mit ihrem Leben das der übrigen Bürger freizukaufen – und dieser Version folgte auch Buirette de Belloy. Erst auf Bitten der englischen Königin seien sie vom rachelustigen König begnadigt worden.

Diesen Mythos griff de Belloy auf, der allerdings die Begnadigung der heldenhaften Bürger von Calais nicht als Wirkung der Bitten der englischen Königin erscheinen ließ, sondern zweier anderer Figuren in seinem Stück: des Grafen Harcourt, eines englischen Kommandanten, der eigentlich Franzose war, und der

⁷ Richard Clay: Bouchardon's Statue of Louis XV. Iconoclasm and the Transformation of Signs, in: Stacy Boldrick / Richard Clay (Hrsg.): Iconoclasm. Contested Objects, Contested Terms, Aldershot 2001, S. 93–122.

⁸ Eines der wichtigsten Gemälde stammt von Benjamin West und zeigt „Queen Philippa Interceding for the Lives of the Burghers of Calais“ (1788, heute im Detroit Institute of Arts).

edelmütigen Aliénor, der Tochter des Grafen von Vienne, der Calais für den französischen König verteidigt hatte. Der historische Jean de Vienne stammte aus der Franche Comté, die erst im späten 17. Jahrhundert eine französische Provinz wurde, aber seine Tochter erscheint bei de Belloy dennoch als Französin, die sich in ihrem Patriotismus von niemandem übertreffen lässt. Hinzufügen muss man noch, dass Harcourt in Aliénor verliebt ist, eine Liebe, welche die stolze ‚Französin‘ schließlich auch erwidert.

Der Stoff, den de Belloy in seiner „Belagerung von Calais“ bearbeitete, hatte vorher schon Eingang gefunden in die Schuldramen der großen *Collèges*, die meist von Jesuiten geleitet wurden; ganz neu war das Thema als dramatisches Sujet also nicht.⁹ „Die Belagerung von Calais“ ist heute weitgehend vergessen, in den 1760er Jahren war es jedoch ein großer Erfolg. Was wollte de Belloy mit seinem Werk erreichen, worauf beruht andererseits der Erfolg? De Belloy erklärte in der Vorrede zu seinem Drama, ihm sei es darum gegangen, eine nationale Tragödie zu schaffen nach dem Vorbild der Geschichtsdramen Shakespeares. Wer dieses Stück gesehen habe, solle sagen können, er habe einen französischen Helden gesehen und wie dieser könne auch er ein Held sein.¹⁰ Die Aufforderung zur patriotischen *imitatio heroica* ist also in das Stück gewissermaßen eingebaut und – dies ist besonders wichtig – die Helden, die das Stück präsentiert, sollten normale Bürger sein, keine Aristokraten mit einer Ahnenreihe von vielen Generationen oder vollständige Ausnahmefiguren wie die Gestalten der Mythologie oder der antiken Geschichte, sondern eher Menschen wie Du und Ich, nur eben ein wenig stärker, ein wenig mutiger und mit der Kraft, in einer Ausnahmesituation über sich selbst hinauszuwachsen.

Es ist bezeichnend, dass einer der Antihelden im Stück ein Adliger ist, der Graf de Harcourt, der sich erst in letzter Minute bekehrt und dann doch für seinen König und seine Nation eintritt und nicht für die Engländer. Diese innere Umkehr ist jedoch mit den stärksten Selbstvorwürfen verbunden und nur der Zuspriech der Tochter des (französischen) Gouverneurs von Calais, Aliénor, kann ihn im Stück davon abhalten, zusammen mit seinem eigenen Schicksal auch seine Familie zu verdammen. Aliénor, in die Harcourt verliebt ist und die seine Liebe – unter dem Vorbehalt der Treue zum Hause Valois und zu Frankreich – am Ende erwidert, versichert ihm, der Name von Helden könne durch einen einzigen Verräter nicht in den Schmutz gezogen werden. Die Schande sei nur seine persönliche, seine Familie werde seinen Namen aus der Geschichte des Hauses tilgen: „Te voilà retranché d’une race immortelle“ („Und so wirst durch einen Schnitt ge-

⁹ Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 175–176.

¹⁰ Pierre-Laurent Buirette de Belloy: *Le siège de Calais*, in: Jacques Truchet (Hrsg.): *Théâtre du XVIII^e siècle*, Bd. 2, Paris 1974, S. 447–516, hier: Préface, S. 449. De Belloy kritisierte damit Dramen, deren Helden Gestalten der Antike waren, weil sich mit diesen der Zuschauer nicht identifizieren könne, sondern sage, „je ne suis pas né dans un pays où je puisse leur ressembler“, ebd.

trennt von einer unsterblichen Rasse“).¹¹ Das ist ein recht tröstlicher Zuspruch für den von Gewissensqualen gemarterten Harcourt und man sieht hier, dass die Adelskritik temperiert ist. Spürbar ist sie dennoch.

Aber auch unter den beteiligten Monarchen, Philipp VI. (Valois) von Frankreich, der im Stück nicht auftritt, sondern nur als abwesender Herr der Bürger von Calais präsent ist, und Eduard III. von England, kommt zumindest der Engländer nicht besonders gut weg. Die bürgerlichen Helden erscheinen als Gegner, die ihm moralisch überlegen sind. Als er ihren Anführer zum Verrat verführen will, schleudert ihm dieser, Eustache de Saint-Pierre, eine flammende Anklage entgegen, die auch als Kritik an der Monarchie an sich gelesen werden konnte: „On regarde Édouard conseillant l’infamie / pour corrompre un sujet épuisant son génie. / Quel mortel de mon sort ne serait point jaloux? / Vous me forcez, Seigneur, d’être plus grand que vous.“¹² („Man sieht einen Eduard, der zur Infamie rät und um einen Untertanen zu korrumpieren, dessen Geist bis zur Erschöpfung ermüdet, aber welcher Sterbliche wäre nicht eifersüchtig, wenn er mein Los sieht? Ihr zwingt mich, Herr, größer zu sein als Ihr.“). Aliénor, als Tochter des Grafen von Vienne immerhin selbst eine Adlige, hält dem Engländer gar noch entgegen: „Un sujet vertueux, s’immolant pour son roi / vaut bien un roi, Seigneur, cruel dans sa victoire“ („Ein tugendhafter Untertan, der sich für seinen König opfert, ist so viel wert wie ein König, der in seinem Siege grausam ist“).¹³ Aliénor, die ohnehin die wichtigsten Botschaften des Stückes vorträgt, verleiht ihren Worten in einer anderen Szene noch einmal größeren Nachdruck und verkündet:

„Ô courage! ô vertu! Dont l’héroïque ardeur,
Étonnant la raison, s’empare de mon coeur!
[...]
Valois leur devra tout. Et souvent, en effet,
Le sort des souverains dépend d’un seul sujet.
Harcourt trahit son prince, et d’Artois l’abandonne ;
Un maire de Calais raffermit sa couronne!
Quelle leçon pour vous, superbes potentats!“

(„Oh Mut, oh Tugend, deren heroischer Eifer die Vernunft in Erstaunen versetzt und sich meines Herzens bemächtigt! [...]. Valois [der franz. König] wird ihnen alles verdanken. Und in der Tat oft hängt das Schicksal von Monarchen von einem einzelnen Untertan ab. Harcourt verrät seinen Fürsten, Artois lässt ihn allein, ein Bürgermeister von Calais verteidigt seine Krone! Welche Lektion für Euch, stolze Potentaten!)¹⁴

Pathetischer, aber auch deutlicher konnte man das neue Ethos des bürgerlichen Patriotismus kaum formulieren. Der Untertan oder Bürger als Held, dessen moralische Größe die des Herrschers übertraf, war jedenfalls eine Figur, die durchaus sub-

¹¹ Ebd., S. 469, Akt II,3, Vers 431.

¹² Ebd., S. 507, Akt V,2, Vers 1507–1510.

¹³ Ebd., S. 511, Akt V,5, Vers 1603–1604.

¹⁴ Ebd., S. 498, Akt IV,4, Vers 1269–1270, Vers 1273–1277.

versives Potenzial besaß.¹⁵ Allerdings war das Stück andererseits wiederum so angelegt, dass die Bürger von Calais sich vor allem auch durch ihre Treue gegenüber ihrem angestammten Herren, dem französischen König, auszeichneten. Wenn also schon nicht ein Monarch der eigentliche Held war, so verherrlichte das Stück doch die Treue zur Monarchie, die – ein wenig künstlich, wie man einräumen muss – in eins gesetzt wurde mit dem Patriotismus und dem Bekenntnis zur Nation.¹⁶

Damit wendet das Stück sich zugleich gegen die Kritik der Aufklärung an traditionellen Idealen des Heroischen einerseits und an einer übersteigerten Identifikation mit der eigenen Nation andererseits, denn de Belloy präsentiert ja Bürger, die für das Vaterland bereit waren zu sterben, und nicht einfach nur für die gesamte Menschheit, wie es den Idealen der Aufklärung auf eine gewisse Weise entsprochen hätte. Das Stück von de Belloy wurde von Diderot und anderen aufgeklärten Philosophen daher auch scharf abgelehnt – eine Kritik, die de Belloy im Drama antizipiert hatte, denn im vierten Akt heißt es: „Je hais les coeurs glacés et morts pour leur pays, / qui, voyant ses malheurs dans une paix profonde, / s’honorent du grand nom de citoyen du monde, / feignent dans tout climat d’aimer l’humanité / pour ne la point servir dans leur propre cité.“ („Ich hasse die vereisten Herzen, die abgestorben sind für ihr Vaterland und sich sein Unglück unerschüttert mit der größten Seelenruhe ansehen und sich dabei des Namens eines Weltbürgers rühmen und vorgeben, in jeder Lage die Menschheit zu lieben, um dieser Menschheit nicht in ihrem eigenen Gemeinwesen zu dienen.“).¹⁷ Immerhin am Ende des Stückes, als Eduard III. die Bürger von Calais begnadigt hat, ruft Aliénor ihn dazu auf, gemeinsam mit seinem französischen ‚Bruder‘ Philipp von Valois die Rechte der Menschlichkeit zu verteidigen („de l’humanité rétablissez les droits“), so dass diese „Mutter der Tugenden“ auch die „Königin der Könige“ werde und das „Orakel der Menschheit“. Dieser etwas rührselige Appell an die Humanität fiel allerdings wohl in der Aufführung in der Comédie Française fort, da er als zu gewollt erschien.¹⁸ Immerhin ist interessant, dass der am Ende des Stückes

¹⁵ Vgl. ebd., S. 507, Akt V,2 und Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 196–202. Zur späteren Umdeutung des Dramas durch den Autor vgl. Edmond Dziembowski: *Un nouveau patriotisme français 1750–1770. La France face à la puissance anglaise à l’époque de la guerre de Sept Ans* (SVEC; 365), Oxford 1998, S. 484–486.

¹⁶ Das Problem lag darin, dass der Anspruch der Valois auf die Krone auf einer strikten Auslegung der sogenannten *Lex Salica* beruhte, des französischen Erbrechts, das nur Männer als Thronerben zuließ und auch die Übertragung des Erbanspruches auf Männer durch Frauen nicht zuließ. Die *Lex Salica* – angeblich das alte Erbrecht der Franken aus der Zeit Chlodwigs – wurde natürlich erst im Konflikt zwischen den Häusern Plantagenet und Valois von französischen Juristen zum Dogma erhoben. Dabei darf man nicht vergessen, dass die englischen Plantagenet eigentlich auch eine Dynastie waren, deren Ursprünge in Frankreich lagen.

¹⁷ De Belloy: *Le siège de Calais* (Anm. 10), S. 494, Akt IV,2, Vers 1146–1150: der Engländer Mauni zu den „six bourgeois“. Vgl. Jacques Truchet (Hrsg.): *Théâtre du XVIII^e siècle*, Bd. 2, Paris 1974, Erläuterungen des Herausgebers, S. 1437 und zur Kritik Voltaires und anderer Philosophen am Stück auch Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 191–193. Siehe ferner Dziembowski: *Un nouveau patriotisme* (Anm. 14), S. 481–484.

¹⁸ De Belloy: *Le siège de Calais* (Anm. 10), S. 516, V,7 und Kommentar S. 1445.

wieder hergestellte Frieden – faktisch handelte es sich um einen Waffenstillstand – zwar beschworen wurde, allerdings ohne Gottesbezug. An die Stelle Gottes tritt „l’humanité“.

Indem de Belloy den Patriotismus der Bürger von Calais feiert – gemessen an den wirklichen Ereignissen von 1347 in natürlich recht anachronistischer Weise, denn die *patria* dieser Bürger war damals vor allem ihre Stadt, nicht Frankreich gewesen – stellt er sich zwar gegen eine einflussreiche Strömung einer eher kosmopolitisch gesinnten Aufklärung, konnte sich aber andererseits durchaus auf die Interpretation der Ereignisse von 1347 durch die humanistischen Historiker des 16. Jahrhunderts stützen. Erst ihnen war es nach älteren Ansätzen etwa in der Chronik von Froissart wirklich gelungen, aus den ehrbaren Kaufleuten von Calais nationale Helden zu machen, indem sie ihr vermeintliches Schicksal als *exemplum* für das Prinzip, dass der Einzelne bereit sein müsse, für sein Vaterland zu sterben, interpretierten.¹⁹ Im Übrigen ist de Belloy's Bild der Helden von Calais gar nicht so weit von den Idealen der Aufklärung entfernt, denn seine Heroen sind ja keine ungezähmten Krieger auf der Suche nach Ruhm und getrieben von persönlichem Ehrgeiz und Geltungsstreben. Ihr Heldentum ist ein eher passives, gekennzeichnet durch die Bereitschaft zum Opfer und es ist ein kollektives, denn sie gehen nicht als Einzelne in den Tod, sondern als Gruppe und verkörpern damit den *sens civique*, den Gemeinsinn, den die Aufklärung von ihren *grands hommes* forderte.²⁰

Auch hier hatte es schon vor de Belloy wichtige Neubewertungen und Transformationen des traditionellen Heldenbildes gegeben. Namentlich der Österreichischen Erbfolgekrieg 1740–1748, in dem Frankreich militärisch eigentlich noch einmal siegreich gewesen war, auch wenn dieser Sieg sich nicht in politische Erfolge umsetzen ließ, hatte hier wie ein Katalysator gewirkt. Der Mut, den die einfachen Soldaten des Eliteregiments der *Gardes Françaises* bei Fontenoy bewiesen hatten, war hier ein entscheidender Wendepunkt. Mehr als früher wurde nun auch der Heroismus des einfachen Soldaten, nicht nur des adligen Offiziers gewürdigt. Claude Godard d’Aucourt de Saint-Just zum Beispiel hat 1749 einen Roman veröffentlicht, der den Titel trägt „L’academie Militaire or Les Heros subalternes“. Dieser Roman wurde ein großer Erfolg und lieferte später auch den Stoff für ein Theaterstück.²¹

Das Heldenbild, das hier zuerst ausformuliert wurde, hatte eine große Zukunft vor sich – man könnte vielleicht sagen: bis zu den beiden Weltkriegen. In den 1770er Jahren fand es seinen Ausdruck unter anderem in der Eloge auf den Marschall Catinat, die 1775 von der Academie Française gekrönt wurde und die der

¹⁹ Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 141.

²⁰ Ebd., S. 187–188.

²¹ Jay M. Smith: *Nobility Reimagined. The Patriotic Nation in Eighteenth-Century France*, Ithaca, NY 2005, S. 147–148; vgl. Hervé Drévilion: *Secondary Heroes. War and the Making of the Individual in Eighteenth-Century France*, unveröffentlichtes Manuskript.

Dichter Jean François de la Harpe verfasst hatte.²² Hier heißt es, die Helden der Gegenwart, gerade auch wenn sie einfache Soldaten seien, seien denen des Altertums überlegen, ihr Heldentum bestünde eben darin, in der Schlacht einfach nur standhaft auf den Tod zu warten, ohne zu fliehen oder sich auch nur zu bewegen, so wie es die *Gardes Françaises* bei Fontenoy ja wirklich getan hatten. In der modernen Schlacht präsentiere sich der Tod in Form einer *industrie meurtrière*, einer Todesmaschinerie, in der alle Kräfte der Zerstörung aufs Äußerste gesteigert seien, und gegenüber einer solchen Tötungsmaschine standzuhalten, sei das eigentlich Heroische des modernen Soldaten.²³

Nun waren die Bürger von Calais nicht in der Schlacht gefallen, sie hatten nicht einmal gekämpft, aber ihr Heldentum war doch ein Heldentum des Aushaltens, des Ertragens, des Opfers und nicht der spektakulären Tat. Das hatten sie mit den heroisierten einfachen Soldaten von Fontenoy bis zu einem gewissen Grade gemein. Zugleich stellt das Drama „Die Belagerung von Calais“ den Versuch dar, einen neuen, auf die Nation bezogenen Patriotismus mit der Loyalität gegenüber der Dynastie und dem König als Person zur Deckung zu bringen. Der Patriotismus der Bürger von Calais bei de Belloy ist durchgehend königstreu; Nationalstolz und Loyalität gegenüber der Dynastie, die aufgrund der *Lex Salica* ihre Herrschaft ausübt, lassen sich nicht trennen, aber der König selbst ist weniger der zentrale Orientierungspunkt jener Loyalität, das nämlich ist die Nation, sondern der erste unter einer Heerschar von Patrioten. Er verkörpert den Patriotismus der Franzosen, er steht nicht notwendigerweise im Mittelpunkt dieses Patriotismus.²⁴

Wie Edmond Dziembowski gezeigt hat, konnte de Belloy sein Drama in dieser Weise nur schreiben, weil eine ganze Reihe von Autoren ihm den Weg bereitet hatten. Das Thema des Patriotismus war im politischen Diskurs auch schon vor 1750 aufgekommen, aber meist lag der Akzent darauf, dass es sich in erster Linie um eine Empfindung und eine Emotion handele, die typisch für die Bürger einer Republik seien, nicht für die Untertanen eines Monarchen. Wenn von Patrioten die Rede war, dann waren damit oft die Angehörigen anderer Staaten gemeint. Wie Dziembowski jedoch demonstriert, finden wir seit der zweiten Hälfte der 1750er Jahre eine deutliche semantische Verschiebung.²⁵ Der Siebenjährige Krieg war vielleicht der erste Krieg, den die französische Krone führte, der nicht mehr als der Krieg eines Monarchen gegen andere Dynastien, sondern vor allem als der Krieg der französischen Nation gegen andere Nationen, allen voran natürlich gegen England, erscheint und offiziell auch so dargestellt wurde.²⁶ Auch die Begriffe *‚patrie‘*, *‚patriotisme‘* und *‚nation‘* tauchten nun in Publikationen deutlich häufiger auf als

²² Jean-François de La Harpe: *Éloge de Nicolas de Catinat, Maréchal de France*, Paris 1775.

²³ Ebd., S. 19.

²⁴ Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 182.

²⁵ Dziembowski: *Un nouveau patriotisme français 1750–1770* (Anm. 14), S. 385.

²⁶ Ebd., S. 375–376.

vor 1750, und das gilt auch für den Begriff des Staatsbürgers, ‚*citoyen*‘. Einer der ersten, der diese Sprache systematisch verwandt hatte, war der Offizier und Dichter Francois Charles Vallier Graf von Saussay, der 1754 ein Gedicht mit dem Titel „L’amour de la patrie“ publiziert hatte. Daran schloss sich 1759 ein Werk mit dem Titel „Le citoyen“ an. Während 1754 noch die Helden der Antike im Mittelpunkt standen, wie Brutus, der Begründer der römischen Republik, der seinen Sohn opferte, so konzentrierte sich Vallier nun auf die sehr viel menschlicheren Helden der französischen Geschichte, die eher als Vorbilder erschienen, die man auch tatsächlich unter den Bedingungen der Gegenwart nachahmen konnte.²⁷

Vallier schrieb, soweit feststellbar, nicht im Auftrag des Hofes. Aber auch dieser förderte den neuen patriotischen Diskurs. Das galt besonders für den Leiter der französischen Außenpolitik und zeitweiligen Kriegsminister, den Herzog von Choiseul, der in den Jahren 1760 und 1761, als sich bereits eine französische Niederlage im Siebenjährigen Krieg abzeichnete, eine ganze Reihe von Publikationen auf den Weg brachte, um an die Bereitschaft der Franzosen zu appellieren, für ihr Land zumindest finanzielle Opfer zu bringen – und dies keineswegs ohne Erfolg. Schon 1757 war im Übrigen in Paris ein Stück aufgeführt worden, das den Kampf des Karthagers Hasdrubal für sein Vaterland gegen die perfiden Römer und sein Selbstopfer thematisierte, vermutlich ein Vorbild für „Die Belagerung von Calais“.²⁸

Die Themen, die de Belloy 1765 aufnahm, waren also nicht mehr innovativ, aber besser als seinen Vorgängern gelang es ihm, wirklich den Nerv der Zeit zu treffen. Sein Drama erlebte einen enormen Erfolg auf der Bühne, allein in Paris wurde es 1765 fünfzehn Mal aufgeführt und zusätzlich ein Mal vor dem König in Versailles. Überdies ordnete der König eine Gratisvorstellung in Paris durch de Comédie Française an, was im 18. Jahrhundert eher selten vorkam. Auch diese Gratisvorstellung war ein großer Publikumserfolg. De Belloy erschien am Ende auf der Bühne und wurde mit den Rufen „vive le roy et Monsieur de Belloy“ gefeiert. Den Aufführungen in Paris schlossen sich Präsentationen in der Provinz an, die ebenso gut besucht waren.²⁹

Damit hatte sich auch endgültig ein neues Medium der Heroisierung historischer Figuren durchgesetzt. Schon in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts war deutlich geworden, dass die barocke Leichenpredigt den Anforderungen der Zeit nicht mehr entsprach. An ihre Stelle war die philosophische Eloge getreten, auf die sich einige Literaten und ‚*philosophes*‘ eigens spezialisiert hatten.³⁰ Sie erreichte allerdings auch in gedruckter Form nur ein begrenztes Publikum. Ein Drama sprach größere Kreise an und hatte eher einen unmittelbaren emotional

²⁷ Ebd., S. 354–358, S. 389.

²⁸ Ebd., S. 458–463, S. 411–412.

²⁹ Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 183.

³⁰ Jean-Claude Bonnet: *Naissance du Panthéon. Essais sur le culte des grands hommes*, Paris 1998, S. 54–56.

aufrüttelnden Effekt. Auch ließen sich die Helden hier stärker psychologisieren und in ihren inneren Konflikten darstellen als in einer offiziellen Lobrede. Dies steigerte die Möglichkeit des Publikums, sich mit ihnen zu identifizieren – mehr noch, man konnte das Publikum gewissermaßen in die Handlung einbauen in Gestalt des ‚Volkes‘ oder von Figuren, deren Hauptaufgabe es war, die Handlung zu kommentieren, wie das bei de Belloy *Aliénor de Vienne* tut. Auch dies erhöhte die Wirkung des Dramas im Vergleich zu anderen Medien. Das patriotische Heldendrama erlebte dementsprechend im 19. Jahrhundert eine große Konjunktur, man denke an Kleists „Prinzen von Homburg“ oder an Schillers „Wilhelm Tell“. Die Idee, eine ganze Gruppe von Bürgern zu Helden zu erklären, war schwerer umzusetzen, wirkte aber inspirierend, wie man an Büchners Aufsatz über den „Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“ sehen kann, mit dem sich ein weiterer Beitrag zu diesem Band auseinandersetzt.³¹

1765 war de Belloys Erfolg allerdings nicht unumstritten. Auf den Widerstand einflussreicher Vertreter der Aufklärung, zu denen auch Voltaire gehörte, wurde bereits hingewiesen, aber dabei blieb es nicht, denn der Erfolg des Stückes hatte die Aufmerksamkeit der historischen Forschung auf die Ereignisse von 1347 gelenkt. Der Historiker Louis Oudart Feudrix de Brequigny hatte bei einem Aufenthalt in London wichtige Urkunden entdeckt, die den Anführer der sechs Bürger in einem ganz anderen Licht als bisher erscheinen ließen. Eustache de Saint Pierre hatte nämlich relativ bald schon nach der Einnahme der Stadt durch den englischen König von diesem wichtige Privilegien erhalten, er erhielt eine Pension vom König und sein alter Besitz wurde ihm zurückerstattet. Diese recht guten Beziehungen zum neuen Herrn der Stadt passten nicht zum Bild des Märtyrers. Interessanterweise versuchte de Belloy selbst, dieses Bild zu widerlegen, aber er musste einige Verrenkungen unternehmen, um dies zu erreichen. Dies zeigt, dass Helden zwar durchaus konstruiert werden, aber wenn es sich um historische Figuren handelt, ist derjenige, der eine solche Konstruktion vornimmt, eben doch nicht unabhängig von dem Material, das ihm die historische Forschung liefert oder gegebenenfalls eben auch wieder entzieht. Vollständig manipulieren lässt sich die historische Überlieferung nicht immer, jedenfalls gilt das sicher für das späte 18. Jahrhundert, das durchaus schon einen kritischen Umgang mit den historischen Quellen kannte.³²

In de Belloys neuer Deutung der Beziehungen zwischen Eustache de Saint Pierre und Eduard III. war es der französische König, der die Stadt den Engländern preisgegeben hatte. Den Bürgern war daher gar nichts anderes übrig geblieben, als sich mit Eduard III. zu arrangieren. So konnte man den Heldenstatus von Eustache Saint Pierre und seiner Mitbürger vielleicht irgendwie retten, aber die unauflösliche Verbindung von Patriotismus und Königstreue wurde zweifelhaft. Immerhin dem Ruhm der sechs Bürger taten die Forschungen von de Brequigny

³¹ Siehe S. 158–172.

³² Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 193–202.

zunächst keinen Abbruch, allerdings leisteten sie längerfristig einen Beitrag dazu, den Kontext, in den die sechs Bürger und ihr intendierter Opfertod eingeordnet wurden, erheblich zu verändern. De Belloy hatte aus den Märtyrern von 1347 Nationalhelden gemacht, dabei allerdings eine ältere Tradition aufgenommen, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichte, jetzt wurden aus den Bürgern allmählich wieder Helden ihrer *petite patrie*, ihrer Stadt, nicht der Nation. Ihr Status in der nationalen Überlieferung wurde namentlich im frühen 19. Jahrhundert immer mehr relativiert.

Warum wurden sie dann dennoch zum Gegenstand eines so berühmten Kunstwerks, wie es die „Bourgeois de Calais“ von Rodin sind? Die Erklärung – und ich schließe mich hier Jean Marie Moeglin an – ist vereinfacht diese: Im späteren 19. Jahrhundert wurden die Bürger zu Symbolfiguren für einen neuen Republikanismus, für den die große nationale Republik aus vielen kleinen Republiken, eben den lokalen Gemeinden und den Städten des Landes bestand. Wer ein guter Bürger seiner Stadt und bereit war, für sie zu sterben, der war am Ende auch ein guter Bürger und Patriot auf der Ebene der Nation – so lautete eigentlich die Lektion des Lebens und des knapp vermiedenen Todes der Bürger von Calais im späten 19. Jahrhundert, zu der sich auch Rodin in seiner berühmten Statuengruppe bekannte.³³ Rodin betonte allerdings – nicht unbedingt zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber – den Schmerz und die Todesfurcht der Bürger von Calais. Seine Bürger appellierten eher an die Anteilnahme und das Mitleiden des Betrachters, weniger an seine Bewunderung für eine Tat von übermenschlicher Größe. Insoweit war es nur konsequent, dass die Statuen der Bürger zu ebener Erde aufgestellt werden sollten, nicht auf einem Sockel.³⁴

Wenige Dramen oder auch literarische Werk allgemein haben im Frankreich des 18. Jahrhunderts den öffentlichen Diskurs über Patriotismus so stark beeinflusst wie de Belloys Stück „Die Belagerung von Calais“. Dass das Drama, so wie auf dem Kupferstich, der zu Beginn dieses Beitrages thematisiert wurde, selbst zu einem Gegenstand der Verehrung, zu einem zentralen Objekt des Heldenkultes und sein Schöpfer heroisiert wurde, spiegelt diesen besonderen Status wider. Den traditionellen Heldenfiguren einer kriegerischen Aristokratie setzte de Belloy den Bürgerhelden entgegen, der bezeichnenderweise nicht als Einzelner auftrat, sondern als Mitglied eines Heldenkollektivs. Der Bürgerheld wird nicht als Held geboren, er wird eher okkasionell zum Helden durch eine besondere Herausforderung, die sich nur mit heroischem Mut meistern lässt. Und er kehrt anschließend, wenn er überlebt – und de Belloys sechs Helden überleben ja –, auch wieder in den Alltag zurück. Darin liegt natürlich auch eine gewisse Gefahr, denn es wird auf diese Weise einfacher, den Helden auch wieder zu entzaubern. Diese Gefahr ist im Medium des Dramas wohl noch größer als in der bildenden Kunst, die nur den einen großen Augenblick darstellt und keine Entwicklung in der Zeit. Das Stück von de Bel-

³³ Ebd., S. 228–242.

³⁴ Ebd., S. 268–288.

loy hingegen schließt mit einem *Happy End*, das auf eine gewisse Weise das zuvor Erzählte infrage stellen kann. Noch problematischer als im Drama wäre die Darstellung von Helden, die ihren Ursprung im Alltag haben und in den Alltag zurückkehren, in einem Roman oder in einer Biographie. Es sind dies vielleicht auch Gattungen, die sich generell für die Konstruktion des Heroischen weniger gut eignen, es sei denn, der Held fände sein Ende in einem glorreichen oder tragischen Tod.

Im Übrigen ordnet sich „Die Belagerung von Calais“ zwischen jenen Werke ein, die versuchten, in Frankreich einen Patriotismus zu schaffen, der sich am Vorbild Englands orientierte. Die Krise des *Ancien Régime* in Frankreich, die seit den 1760er Jahren in ein akutes Stadium trat, löste eine Debatte darüber aus, an welchem Vorbild sich Frankreich orientieren sollte: an der *commercial society* Englands oder aber am preußischem Militärstaat, seit dem Siebenjährigen Krieg die größte Militärmacht auf dem Kontinent. De Belloy gehörte, obwohl er England als den entscheidenden Gegner Frankreichs seit dem 14. Jahrhundert darstellte, eher zu den Anglomanen, die unter anderem für eine Verbürgerlichung des Adels eintraten. Die Borussophilen hingegen wollten das Gegenteil, eine Rückkehr zu alten adligen Tugenden und einer Wiederherstellung der Dominanz des Geburtsadels im Militär. Ihnen konnten die Bürger von Calais, die als Kaufleute eigentlich nur ‚Frei-zeithelden‘ waren, nicht gefallen.³⁵ Der Kampf zwischen diesen beiden Richtungen wurde jedoch erst durch die Französische Revolution entschieden, die ihre eigenen, ganz neuen Entwürfe des Heroischen hervorbrachte.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/btv1b8409955x.

³⁵ Vgl. dazu Smith: *Nobility Reimagined* (Anm. 20).

